Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC

Mesa: Historia vs Memoria

SOBRE LA RELACIÓN ENTRE HISTORIA, CINE Y MEMORIA: II REPÚBLICA Y GUERRA CIVIL.

Igor Barrenechea Marañón

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

> *El cine contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia*[1]

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: CINE E HISTORIA.

Actualmente, uno de los grandes gestores o reconstructores de memoria es el cine de ficción (con sus lagunas historiográficas y sus defectos históricos). Los estudios realizados en España inciden tanto en resaltar y analizar el texto fílmico como el contexto donde se desarrollan, ya que un filme no deja de ser un producto social complejo[2]. Tiene, en suma, una intencionalidad que es hablar del pasado en presente pero, a la vez, se produce en un contexto concreto, del que es imposible desprenderse: la propia sociedad a la que representa[3]. Dicho con otras palabras, el cine se convierte en un trasmisor ideológico de primera magnitud por su impacto social, ya que tiene una intencionalidad determinada (aspira a reconstruir una visión del pasado y, en ocasiones, se permite una reflexión histórica sobre él), de la que no podemos sustraernos. En su defecto, pocas películas de *género histórico* son obviadas por los historiadores.

No hay más que comprobarlo con la serie de filmes de corte histórico que se estrenan en las salas de cine y las reacciones airadas de muchos especialistas ante el modo en el que se habla de Roma, de los Samuráis, etc. Al mismo tiempo, el cine se ha mostrado sugerente, en

---

[1] FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

[2] ALEGRE, S.: *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, PPU, 1994. Cf. CRUSELLS, M.: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2000. Cf. HUESO, A. L.: *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998. Cf. MONTERO, J.: "Fotogramas de papel y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones", en *Historia Contemporánea*, núm. 22, Universidad del País Vasco, 2001 (I), pp. 29-66.

[3] DE PABLO, S.: "Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?", en *Historia Contemporánea*, Universidad del País Vasco, nº 22, 2001 (I), p. 9.

lo tocante a la historia de España, necesario y elocuente a la hora de hablar no sólo de la Guerra Civil como drama, sino de la II República como fondo de ese escenario bélico. Hay que reconocer que hay etapas históricas que tienen mayor impacto y relevancia en el cine de ficción que otras. Como señala Santiago de Pablo: "El mantenimiento de una memoria viva de la guerra de 1936 es un hecho positivo, pero no lo es que, con el pretexto de una reivindicación política, se falsifique o se manipule la historia"[4]. En España, sin ir más lejos, el año 2006 se abrió con el debate acerca de la Ley de la Memoria Histórica, que todavía no se ha llegado a aprobar por cuestiones de forma y contenido. Al margen de ello, los estudios del cine como gestor de una memoria histórica determinada[5] nos indican una importante revelación, pues el pasado se convierte en una reflexión, más o menos lograda artísticamente, sobre el presente. Aún con todo, el cine como trasmisor, reconstructor e inventor de memorias se convierte en una fuente histórica porque no deja de ostentar una manifiesta *intencionalidad* como producto social e intelectual, que insta al espectador a situarse en el pasado con su conciencia de presente, porque toda historia es contemporánea, en el momento en el que es contada[6].

La II República y la Guerra Civil española han suscitado miradas contrapuestas y, a su vez, han sugerido reflexiones serias sobre nuestro pasado, y el cine nos ha aportado su punto de vista sobre ello, cuya influencia no es desdeñable.

2. LA II REPÚBLICA EN EL CINE DE FICCIÓN: TRATAMIENTO DE LA MEMORIA FÍLMICA.

En el estudio de los filmes *Visionarios* (2001) de Manuel Gutiérrez Aragón y *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda, observamos dos aspectos bien diferenciados: el contextual (el tiempo presente) y el textual (la época sobre la que hablan). Este último se refiere al modo en el que se recrea la etapa republicana y el otro se enmarca en la etapa po-

[4] DE PABLO, S.: "Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia", en *Cuadernos Canela*, Vol. XVI, 2004, p. 42. Cf. CRUSELLS, M.: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Historia, 2000.

[5] ALEGRE, Sergio, *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, PPU, 1994. Cf. DE PABLO, S. (editor): *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*, Universidad del País Vasco, 2000.

[6] ROSENSTONE, R. A.: *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel Historia, 1997.

lítica del Gobierno Aznar[7]. Se trata, por tanto, de convertir al cine denominado *histórico* en un agente de reflexión histórica, valga la redundancia, y, por tanto, de constructor de memoria en aquellos que no vivieron la guerra y en reconstructor de aquélla, ya que constituye un relato nuevo sobre ella. La sociedad española se veía inmersa a finales de los años 90 en un debate social acerca del pasado y el cine se mostraba como un canal abierto de diálogo sobre él[8].

Si valoramos el impacto de un filme como *La lengua de las mariposas*, observamos que la vieron más de un millón de espectadores, cifra que supera con creces cualquier tirada actual de un libro sobre la Guerra Civil, uniendo el aplauso unánime de la crítica y del público[9]. La historia recrea la vida en un pueblecito gallego de un maestro que intenta inculcar a sus alumnos el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza durante los últimos meses del régimen republicano. Sin embargo, las formas de vida retrógradas rurales y la Guerra Civil rompen con la relación entre el veterano profesor y su pupilo, Moncho, y aniquilan las enseñanzas que aquél pretende inculcar en este. El éxito del filme, apoyado en un texto literario de Manuel Rivas[10], se convierte en un referente a la hora de valorar los aspectos educativos y la tolerancia frente a aquellas formas rancias y caducas de imposición y de violencia de una España conservadora, caciquil y rural, que dieron al traste con los ideales republicanos.

La ficción, en este caso, opera de forma eficaz, creíble, ilustrativa. Se idealizan, eso sí, los proyectos educativos republicanos (que no tuvieron ni la fuerza ni el calado que se expresan en el filme, pues no todos los maestros republicanos compartían los nuevos conceptos impulsados por el Ministerio[11]) y se convierten en una pauta a seguir en el momento en el que el valor educativo se reinstaura con la democracia.

En suma, el ideal republicano venía a ser descartado de un plumazo por aquellos sectores que lo vieron como una amenaza al orden tradicional establecido y cuya nefasta influencia quedó grabada en la juventud. Y en vez de una enseñanza de la libertad se hizo una didác-

---

[7] BARRENECHEA, I.: "Dos filmes de ficción de los años 90 como memoria visual de la II República española y de los antecedentes de la Guerra Civil", en *Memoria e Identidades*, VII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Santiago de Compostela, 21-24 de septiembre de 2004, pp. 1-16.

[8] IZQUIERDO, J., SANCHEZ, P.: *La guerra que nos han contado*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

[9] CERVIÑO, M:: "La lengua de las mariposas recibe el elogio unánime de público y crítica en San Sebastián", en *Faro de Vigo*, 24 de septiembre de 1999. Cf. CARBAJO, P.: "El aprendizaje roto de la libertad", *El País*, 8 de agosto de 1998.

[10] RIVAS, M.: *¿Qué me quieres amor?*, Punto de lectura, 2000.

[11] MORENTE VALERO, F.: *La depuración del magisterio nacional (1936-1943)*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1997. Cf. OSTOLAZA ESNAL, M.: *El garrote de la depuración. Maestros vascos en la guerra civil y el primer franquismo (1936-1945)*, San Sebastián, Ibaeta Pedagogía, 1996.

tica del odio y del desprecio, de ahí la imagen tan ilustrativa, reflexiva e impactante de observar a Moncho (que encarna la inocencia truncada), persiguiendo y lanzando piedras al mismo maestro que le intentó inculcar las enseñanzas de la libertad y gritándole: "¡Ateo! ¡Rojo!", y a modo de insulto, "¡Tilonorrinco!¡Espiritompa!". La imagen vale más que mil palabras. Tan terrible como elocuente.

Por su parte, el filme *Visionarios*, se basa en un capítulo verídico acaecido en el Goiherri de Guipúzcoa. La presunta aparición de la Virgen de Ezkioga, al poco de instaurarse la II República, se convierte en una excusa del director y guionista del filme para denunciar los fanatismos. El filme, nada logrado ni artística ni ideológicamente, reinventa más allá de lo meramente necesario el capítulo de las apariciones, y consigue hacer de los años republicanos una etapa de perversiones y oscurantismos, fuera de la realidad. La crítica cinematográfica, a pesar de no bendecir la realización del filme, ha subrayado la idea de que los hechos contados se atienen a la verdad. Pongamos algún ejemplo: "reconstruye, según parece, con bastante exactitud y pocas licencias de ficción, un encadenamiento de singulares sucesos verídicos"[12]. Otro crítico incide en lo mismo: "*Visionarios* se desarrolla sin errores pero sin emociones"[13].

Sin embargo, habríamos de afirmar que el filme es una falsedad. Las visiones de Ezkioga, en esencia, fueron un fenómeno no solo ligado exclusivamente a la política anticlerical de la II República[14], aunque no se podría entender sin un contexto histórico semejante, sino a una cultura católica preeminente en una sociedad con profundas creencias ligadas a tradiciones bíblicas y culturales europeas, como las peregrinaciones a Lourdes. Los creyentes vieron en Ezkioga un fenómeno religioso local en el que volcar sus preocupaciones y sus temores, consolar esos miedos intrínsecos a una sociedad católica acerca de la muerte, de sus difuntos, del fin del mundo y otra serie de variables de la cultura popular y del imaginario colectivo y, en menor medida, sus inquietudes políticas[15].

---

[12] FERNANDEZ-SANTOS, A.: "Llegan los Visionarios", en *El País*, 23 de septiembre de 2001, p. 40

[13] GURPEGUI, M. G.: "La película desaparecida", en *El Diario Vasco* (*Festival*), 23 de septiembre de 2001, p. 11

[14] MARTÍ GILABERT, F.: *Política religiosa de la Segunda República española*, Pamplona, EUNSA, 1998. Cf. CARCEL ORTI, V.: *La persecución religiosa en España durante la Segunda República (1931-1939)*, 1990, Madrid, Ediciones Rialt.

[15] CHRISTIAN, W. A.. Jr.: *Las visiones de Ezkioga. La Segunda República y el Reino de Cristo*, Barcelona, Ariel, 1997.

Ezkioga, por tanto, brotó más como un fenómeno social -no solo vasco, ya que la mayoría de los videntes eran euskaldunes-, que político. En esta línea, el *presunto* asesinato del maestro del pueblo (un personaje secundario, que es despreciado por ser de fuera), que no fue tal, parece hacer creer que los vascos son gente violenta contra quien no comulga con sus ideas. Por tanto, la historia fílmica *inventa* el pasado, de un modo gravoso, sin credibilidad, en el que las licencias al servicio de una creatividad de la ficción, son muy torpemente trazadas, a pesar de que el film subraye una denuncia del fascismo[16]. Manuel Gutiérrez Aragón *utiliza* los hechos de Ezkioga para reconstruir la memoria de una de las causas de la Guerra Civil, partiendo de un hecho verídico, aunque suplantando su realidad histórica por la creencia de que el fanatismo y la credulidad de la gente hizo posible que la II República no cuajara en sus aspiraciones de cambiar los ejes tradicionales y arcaicos de la sociedad española y vasca.

Los hechos de Ezkioga solo le sirven, por tanto, como puente de paso hacia la Guerra Civil, sin explicar la II República, y menos dicha etapa en el País Vasco[17], de la que no se menciona apenas nada, salvo al inicio del filme.

La recreación de la sociedad vasca durante la República, en el filme, acaba por interpretarse de un modo actual, confundiendo los errores históricos con el contexto que se vive en la actualidad en el País Vasco, y así, Antonio Elorza señala: "En el fondo de los valores y de las actitudes de la izquierda abertzale sigue latiendo un rasgo fundamental del integrismo vasco: la intransigencia cerril propia de quien cree defender una causa sagrada, y está por tanto dispuesto a aplicar al otro la receta de San Miguel"[18].

Ambos filmes, tanto el de Cuerda como el de Gutiérrez Aragón, nacen en el contexto de un Gobierno Aznar que daba por cerrada cualquier revisión de la contienda. Por ello, estas películas parecían ser una respuesta oportuna, observando la etapa republicana como una puerta trasera que nos guiase a la hora de valorar la misma Guerra Civil que, aunque muchos insistían en considerar superada, obviamente no lo estaba. El cine nos revela el aliciente que tiene a la hora de analizar el pasado y de interpretarlo en clave de presente inmediato.

---

[16] ELORZA, A.: "La niña olvidada", en *Histoire et Mémoire de la Seconde République Espagnole*, Université París X-Nanterre, 2002, pp. 418-434.

[17] DE LA GRANJA, J. L.: *Nacionalismo y II República en el País Vasco,* , Madrid Siglo XXI, 1996.

[18] ELORZA, A.: "Ezkioga, hoy", en *El País*, 26 de octubre de 2001, p. 32.

3. LA GUERRA CIVIL EN LA PANTALLA: LA FICCIÓN COMO METÁFORA DE LA REALIDAD.

El cine se convierte en un gestor de memoria (independientemente de que lo haga de una forma adecuada o no) y un reconstructor de la misma, al mostrar un renovado interés por el periodo de la II República. No obstante, ambos filmes concluyen prácticamente con el inicio de la contienda.

Pero, ¿cómo se encara la guerra desde el cine?

El análisis de filmes como *El viaje de Caro*l y *La hora de los valientes* revela un intento serio por parte del cine de llevar a cabo una toma de conciencia. Si hay una labor que pretende realizar la Historia es que sirve como forma de aprendizaje colectivo, de *superación* del pasado. En este caso, el cine se arroga un papel conductor, forja memoria y, al mismo tiempo, nos sitúa en un contexto en donde el eco de obras de corte *revisionista* conmocionaron más a la opinión pública que a los historiadores[19].

El cine se convertía en *paladín* de una conciencia para superar el pasado, para marcar las pautas que mostraba la tragedia social posibilitada por la guerra. Una guerra que, sobre todo, se fragua en los odios y temores, que brinda la ocasión para justificar el horror y, así mismo, golpear duramente a los niños, a los que afecta sobre todo esa violencia (aunque *aparentemente*, son ajenos a ella)[20].

El viaje de Carol (2002) está ambientada en la retaguardia republicana, de la que conocemos importantes rasgos, gracias a la obra de Rafael Abella[21]. En el filme, nos hallamos con una muchacha, Carol, de origen americano y educada en los valores liberales. El choque cultural con la familia de su madre, conservadora y fascista, se convierte en una manera de describir la sociedad de la época, nacida del conflicto. Y nos indica el problema de los fanatismos como conductores de una represión y unas venganzas personales que nada tienen ni de heroicas ni de ilustrativas con respecto a una sociedad civil democrática. Como escribe el historiador Santiago de Pablo: "El terrible desenlace, reflejo de la tragedia de la guerra, que al final hace imposible la inocencia, lleva a reflexionar al espectador, logrando el objetivo que

[19] REIG TAPIA, A.: *Anti-Moa*, Barcelona, Ediciones B, 2006.

[20] Ajena a las actualizaciones historiográficas vigentes.

[21] ABELLA, R:: *La vida cotidiana durante la guerra civil. La España nacional*, Barcelona, Planeta, 1973.

Uribe se proponía, que no era otro que refrescar la memoria histórica del conflicto entre los jóvenes y los adolescentes, que casi nada saben ya de la Guerra Civil"[22].

El personaje de Carol, que se erige como auténtico conductor de la trama, sirve para valorar ese contraste preciso y enriquecedor, reflejando el recorte de las libertades sociales impuestas por la guerra, y a continuación, por el régimen vencedor.

Carol recrea así una forma de entender la vida, la libertad, el amor, la lucha por unas ideas propias y un conato de firme rebeldía, que esconde el valor mismo de ser una mujer emancipada, aún en su condición de niña. Y, con todo, es capaz de ver y de observar el duro bagaje de la represión y de la venganza, estimada como un valor propio de la victoria. Así, *El viaje de Carol* es un retrato de la retaguardia nacional y un simbolismo de la absurdez de un conflicto y de sus efectos brutales en la gente, donde el único vencedor auténtico no sólo es el dolor y la ignorancia, sino la pérdida de unos principios de libertad. En la sencillez, tras el análisis del film, observamos una propuesta ideológica compacta, que se ve enriquecida por esos sutiles elementos que componen el cuadro de la guerra en su efecto trágico en la retaguardia.

Llamativamente, por ejemplo, el personaje de Amalio nos revela la dignidad de los republicanos, aunque con un toque paternal; la actitud de Adrián es la típica de aquellos que, sin tener firmes convicciones políticas de tipo fascista, pues más bien eran gente conservadora, se vieron aupados a la cúpula del régimen, mientras que aquellos que aparecen como más fanáticos (el personaje de Alfonso), no dejan de ser unos bufones, eso sí, con las manos manchadas de sangre.

De igual modo, el otro filme, *La hora de los valientes*, elabora un discurso de tolerancia encarnado en su protagonista, Manuel, un anarquista que defiende el arte (sea religioso o no) por encima de los intolerantes[23].

Su intento por proteger un retrato de Goya, perdido durante el traslado de los cuadros de El Prado ante la amenaza de los bombardeos nacionales, no hace sino describir la vida en la retaguardia republicana y los efectos que ocasiona la guerra en la población civil. De esta manera se valora gráficamente cómo la lectura unidireccional del régimen de la victoria se

---

[22] DE PABLO, S.: "El viaje de Carol", en *Ikusgaiak*, núm. 6, 2003, p. 195.

[23] BARRENECHEA, I.: "*La hora de los valientes* como reflexión histórica sobre la Guerra Civil", en *Sancho el Sabio*, Victoria, núm. 21, 2004, pp. 91-123.

convirtió en una justificación de los horrores vividos en ella. El cine se convierte en protagonista de una gestión oportuna de la memoria sobre el pasado. Acoge realidades vividas desde la ficción y las convierte en una reflexión histórica metafórica en sí misma que, intencionalmente, se muestra al espectador. Así, el cine como producto social acaba por radiografiar a la sociedad que representa, también al hecho de que la guerra se considera una "locura colectiva", más allá de las percepciones de aquellos que aún siguen defendiendo que tenía *cierta justificación*.

La Guerra Civil se transforma en manos de Antonio Mercero en un ejercicio lírico de plasmación de valores humanos. Ya no se trata esta vez de hablar de buenos ni de malos, sino del modo en que la guerra afecta a los seres humanos; en sus sensibilidades y en su vida cotidiana, tejido vivo que va más allá de las cuestiones ideológicas de cada bando. Plantea, por ello, su propia reflexión histórica del conflicto.

De ahí que, para Mercero, adquiera todo su sentido que el protagonista, Manuel, sea un anarquista ingenuo y defensor del arte, frente a quienes en un sectarismo anticlerical optaron por dañar el patrimonio cultural en nombre de la *revolución social*. Pero, además, acierta a crear un personaje como Lucas, arquetipo de seres que vieron en la guerra una oportunidad de sacar provecho.

Los duros padecimientos de la población civil (hambre y condiciones deplorables), las depuraciones y *paseos*, recreados desde el punto de vista de los niños en su ficticio fusilamiento (y el modo en que eso, al final, afecta a sus conciencias), la vulnerabilidad de la infancia que se convierte en verdadera víctima, el mercado negro y, en general, las ilusiones y esperanzas de los protagonistas, que van a ser destruidas por el conflicto del que, además, solo se aceptará la invocación de los vencedores frente al desprecio de los vencidos, son las claves del filme. Recreándonos, al mismo tiempo, la vida en aquel Madrid sitiado con una gran fuerza emotiva[24].

[24] CERVERA, J.: *Madrid en guerra. La ciudad clandestina 1936-1939*, Madrid, Alianza, 1998. Cf, SEIDMAN, M.: *A ras de suelo*, Madrid, Alianza, 2003.

4. CONCLUSIÓN: HISTORIA, CINE Y MEMORIA.

A modo de cierre me gustaría citar las palabras de un oficial alemán: "Cuando la historia ilumina la memoria se da el mejor antídoto contra la intolerancia y el retorno de las ilusiones"[25]. Al entender el cine como una parte integrante de la memoria social (en tanto en cuanto la imagen sugiere, escenifica y se convierte en una didáctica metafórica de la historia), como historiadores no podemos dejar de analizar sus claves, de entenderlas y de tipificarlas en el conjunto de ese fresco de los hechos ocurridos, tanto en cuanto pasado como en cuanto presente que nos concierne.

La ficción se convierte, de este modo, en un medio eficaz y adecuado para replantear el pasado y componer una memoria social (no tanto desde la historicidad como desde la *metáfora* ideológica planteada). Y, en España, las lecciones del pasado en torno al controvertido periodo histórico de la II República y la Guerra Civil, han sido tratadas por el cine de ficción que se convierte, así, en una manera de aprender y de vivir la Historia. Pues, deberíamos de entender una cuestión: "En la memoria, los acontecimientos importan sólo en la medida en la que apoyan la narración de las visicitudes de un individuo o de un grupo particular", como lo relata el cine, a fin de cuentas, en el peso dado a sus protagonistas. En cambio, seguidamente, "la historia es, por definición", interpretación de hechos del pasado"[26], lo cual es la labor que como investigadores nos toca desarrollar.

No debemos de olvidar que la propia Historia genera sus mitos y sus ficciones, la *verdad histórica* a secas no existe más que en el ideal del buen ejercicio de dicha labor, pues no dejamos de reinterpretar el pasado continuamente, aunque con consensos concretos sobre los hechos[27]. Ahora bien, el cine ejerce un magisterio distinto, establece unos visos de credibilidad, aún en el relato de la ficción, que nos guían en esta senda de cómo valorar y canalizar un discurso sobre ese ayer. Eso crea memoria, una percepción recreada de lo que pensamos que pudo suceder y lo incorporamos a nuestras mentes. El historiador lo que analiza es ese discurso, lo materializa en ese orden de ideas y factores que llevan a plantear qué tipo de memoria es la que se construye. Este ha sido el caso.

---

[25] LORINGHOVEN, B. F.: *En el búnker con Hitler*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 163.

[26] IZQUIERDO, J. SANCHEZ, P.: *op. cit.,* p. 35.

[27] MORADIELLOS, E.: *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelona, Península, 2004.

El cine, además, busca un *consenso social*[28] que anhela canalizar las conciencias sociales que han ido evolucionando a lo largo del tiempo (el mismo director que he elegido para llevar a cabo ese trabajo expresa su necesidad de tratar el tema y tiene una intención, sin duda, a la hora de ponerlo en marcha). Con eso *gestiona* una memoria, no siempre, acorde a los discursos de la historiografía oficial, ni tampoco *consistente* históricamente hablando (hemos visto este particular en los filmes analizados), tal y como lo entendemos como científicos de las ciencias sociales. Pero no deja de ser un producto social e intelectual que influye en la sociedad representada.

Tan sólo habría que valorar el efecto mediático alcanzado por algunas películas que tratan la contienda para comprobar esa repercusión social (ajena a este trabajo), mayor que cualquier libro u obra histórica. Por todo esto como señala el historiador Paul Thompson,"la materia de la Historia, en suma, no la constituyen solamente los hechos, las estructuras y los modelos de conducta, sino también el modo en que éstos son experimentados y retenidos en la imaginación"[29].

[28] GUBERN, R.: *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca española, 1986.

[29] THOMPSON, P.: *La voz del pasado*, 1988, Zaragoza, Edicions Alfons El Magnanim, p. 159.