



**HISTORIA VERSUS CINE: TIRMA O LA FALSA  
«CRÓNICA» DE LA CONQUISTA CANARIA**

**DOLORES CABRERA DÉNIZ**

## INTRODUCCIÓN

Cuestionar la importancia del cine como medio informativo capaz de *acercarnos* al conocimiento no sólo de un pasado histórico, sino de cualquier cultura pretérita o presente, es un hecho que hoy está fuera de toda duda:

«El cine no puede sustituir al archivo, registro civil o al libro de memorias. Pero puede perfectamente servir para acceder a los factores que confirmaron el subconsciente colectivo de la sociedad que en su momento auspició la realización de un film. investigando a través suyo los condicionamientos sociales que influyeron en que fuese así y no distinto»<sup>1</sup>.

Sin embargo, el equilibrio mantenido entre el cine y su capacidad comunicativa parece experimentar un fuerte desajuste cuando éste recurre, en su discurso narrativo, a la historia. Surge en dicho punto una disociación entre ambas *representaciones*<sup>2</sup>, dado que la configuración poliédrica del cine en sus múltiples propuestas e intereses, creativos, ideológicos, industriales, etc., pueden llegar a transformar la realidad histórica.

En este sentido, el historiador y cineasta Marc Ferro, en sus reflexiones acerca de la relación entre cine e historia establece una interesante dicotomía entre el «film histórico», caracterizado por la espectacularidad en vestuarios y decorados, y aquellos otros que sin estar determinados por un «tema histórico» realizan, no obstante, un buen trabajo de recreación de costumbres, modos de vida o sociedades<sup>3</sup>.

No tenemos más que recordar, en este sentido, films de la categoría de *Amacord* (Fellini, 1973), *La balada de Narayama* (S. Imamura, 1983), crudeza y metáfora en una gran escenificación de costumbres orientales, o la más reciente adaptación de la obra teatral *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990), con una excelente ambientación del París del XVII.

Pero en honor a la verdad, debemos dirigir nuestra memoria histórica hacia un «género»<sup>4</sup> que lejos de la grandiosidad y un despliegue desmedido, nos acerca a un panorama, no cabe duda, más auténtico: *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1926-27), film en el que «la Edad Media es una realidad y no una aproximación»<sup>5</sup>, *La Marselesa* (Renoir, 1938), «un gran fresco en el que la historia se vuelve cine»<sup>6</sup>, o la obra del director soviético Sergi Eisenstein: *Acorazado Potemkin* (1925) y *Aleksandr Nevskij* (1938), testimonios de la Rusia de principios de siglo.

Son todos estos ejemplos un buen argumento para confirmar la idea de S. Kracaver, según la cual, las obras cinematográficas, tanto si están basadas en hechos reales, como puramente imaginativos, revelan al espectador, de forma premeditada o inconsciente, muchos de los rasgos que determinan el sentir de un pueblo o el carácter de una sociedad<sup>7</sup>. Por supuesto, no debemos olvidar que el cine es un medio que puede proporcionarnos también una información limitada, a veces engañosa, involuntaria o intencionadamente. Es en este proceder con alevosía donde podríamos ubicar el denominado «cine de aventuras históricas» o «ficción histórica», que a nuestro parecer presenta una doble tipología. De un lado, los films en los que existe un referente/s concretos, que pueden ser personajes o lugares no del todo imaginarios, incluso míticos, y permiten un acercamiento a la realidad a través del universo histórico que les rodea. Sirva como ejemplo *Robín de los bosques* (Michael Curtis, William Keigley, 1938), uno de los clásicos por excelencia en el género de aventuras pero con referencia a personajes históricos de la Inglaterra del siglo XII; y una de las más recientes adaptaciones del mismo tema, *Robín Hood el magnífico* (John Irvin, 1990), en la que habría que destacar junto a una buena ambientación, el realismo conferido a los personajes, especialmente, en las secuencias de lucha, en las que se refleja la lógica dificultad que debía tener para los combatientes el manejo de las pesadas armas.

En el segundo subgrupo incluimos los films de aventuras con «cierto» transfondo histórico, en los que acontecimientos, personajes y épocas se mezclan con la más absoluta irreverencia, produciéndose





un enfrentamiento entre las claves históricas y las ficticias. Se trata de un cine transgresor de realidades que, en la mayoría de los casos, sitúa al espectador en contextos espacio-temporales, incluso geográficos, inidentificables. La pretendida espectacularidad, aún cuando los medios sean limitados, marcan el carácter pretencioso de estas obras, que tienen un buen exponente en los «peplums»<sup>8</sup>. Están caracterizados, además, por rodajes en exteriores, grandes masas de figurantes que dan lugar a secuencias en las que la acción se sucede sin tregua —ataques, persecuciones, escaramuzas...—, todo ello en la mejor tradición del folletín.

Las pretensiones historicistas son escasas, llegándose al extremo de que en muchas de estas producciones no queda de la historia más que el paisaje<sup>9</sup>, y los anacronismos como parte integrante del mismo. En este capítulo, a medio camino entre el «peplum» y las más burdas imitaciones del cine de aventuras, queda insertada, en el olvido, *Tirma. La Princesa delle Canaria*.

#### I. J. DEL RÍO AYALA Y SU OBRA: TIRMA

Antes de pasar al análisis del film *Tirma*, dirigida por Paolo Moffa en 1954, resulta imprescindible la lectura, como elemento de confrontación, de la obra que inspiró en un primer momento la producción cinematográfica.

Según palabras del propio autor grancanario, investigador y estudioso de la cultura aborigen canaria<sup>10</sup>, «nuestro fin primordial es presentar algo de carácter didáctico (...) acerca de una cultura ancestral que supervivió, aislada, en medio del Atlántico, hasta que Castilla (...) viniera a dar al pueblo canario el primer aldabonazo de la civilización cristiana»<sup>11</sup>. No se aleja Ayala de sus propósitos originales, si bien tendríamos que tener en cuenta algunos aspectos fundamentales que restan a la obra, en determinados momentos, el rigor histórico que en términos generales la caracteriza.

En primer lugar, considerar el hecho de que estamos ante una adaptación teatral, con las consecuentes modificaciones y limitaciones que el género implica. Con toda seguridad esto justifica el protagonismo que adquiere los amores entre Guayarmina —en este caso utilizado como nombre propio, siendo realmente el nombre genérico con el que se designaba a las princesas *canarias*— y don Hernán Pérez de Guzmán, del que no tenemos noticia que interviniera en esta última fase de la conquista de Gran Canaria, si bien ejerció como gober-



nador de la isla durante un breve período posterior (1518-1520). La adaptación al cine hará que dicho romance alcance una fuerza aún mayor, convirtiéndose en el eje temático del film.

Otro aspecto a tener en cuenta, es el importante avance científico de la arqueología, antropología, etnología, etc., desde que Ayala fundamentara sus estudios para realizar una posterior interpretación de las fuentes etnohistóricas.

Estos puntos expuestos, quizás, sirvan para justificar algunos de los errores con que podemos chocar en la obra que, no obstante, nos aproxima con gran exactitud a costumbres, leyes y modos de vida, en general, de los primitivos *canarios*.

Para ejemplificar alguno de los equívocos antes aludidos comenzaremos refiriéndonos a un hecho que ya Maximiano Trapero apuntaba en la introducción que hace a la obra del mismo autor *Iballa*, en la que aludía al desconocimiento directo que Ayala tenía de la geografía gomera, puesto que desplazaba a los personajes de un paisaje a otro «como si de un microespacio se tratara»<sup>12</sup>. Parece lógico que su conocimiento de la geografía de Gran Canaria fuera mayor, y, sin embargo, los personajes de Tirma parecen recorrer el territorio isleño como si en él las distancias no presentaran dificultad alguna:

«Cuando brille la luna,  
que es redonda,  
junto al sacro Bentayga,  
el Gran Faicán de Telde  
convoca a Tagoror a Guanarteme»<sup>13</sup>.

Este tipo de errores, consideramos que sin excesiva trascendencia para la obra, especialmente si los confrontamos con la posterior adaptación cinematográfica, los hallamos implícitos en algunos puntos sobre los que a continuación exponemos un breve análisis:

#### 1. TABUES NOBILIARIOS

Aunque es cierto que los nobles detentaban la propiedad del ganado, las actividades relacionadas con el mismo, sin embargo, les estaban prohibidas: «(...) la propiedad del ganado era un signo de alto status, en Gran Canaria revestía un importante valor socioeconómico, siendo la nobleza el principal grupo detentador, aunque no el único (...), si bien la actividad agro-pastoril resulta un tabú para los nobles»<sup>14</sup>.



En la obra «Tirma», voz de Bentejuí (joven noble):

«De pastar en el monte  
traigo mis jairas,  
buscando voy la cueva  
donde acarrarlas»<sup>15</sup>.

## 2. INTEGRACIÓN EN EL STATUS NOBILIARIO

En relación con la condición de noble y su acceso a ella, Ayala comete otro error concediéndole al «villano» la posibilidad de conseguirla a través del derecho sexual «per nocte» que el Guanarteme poseía —privilegio de éste a pasar la noche en cualquier casa y ofrecimiento de las mujeres del hogar; si quedaban embarazadas, tanto ellas como sus hijos pasaban a ser nobles—. También estaba la defloración de las vírgenes por parte del Guanarteme, que es el caso que Ayala expone en la obra cuando el villano Benafre ofrece al Guanarteme Bentejuí su joven mujer, con la que se ha recién desposado, con el fin de obtener la hidalguía:

«Dadme albricias, Gran Faycán  
mañana seré el hidalgo  
que pueda calzar abarcas  
y llevar el pelo largo(...)  
Cuando venga a mí de nuevo,  
mi bella esposa Nusac,  
lucirá sobre su frente  
los signos de mi nobleza  
por Bentejuí señalados.»<sup>16</sup>.

Pero un villano, en tales casos, no podía alcanzar la condición de noble, aún cuando sí lo haría su mujer y el hijo/a que naciera de esta unión:

«Los españoles les decían (...) que los villanos daban a los hidalgos sus hijas i mujeres porque se hicieran nobles haciéndose infames.»<sup>17</sup>.

## 3. ERRORES EN LA DETERMINACIÓN DE PERSONAJES

Un capítulo aparte es el constituido por los personajes que protagonizan la obra de Ayala, y que si bien consideraciones del propio

autor «no han sido creados, sino revividos», sin embargo, se presentan con ciertas anacronías y diferencias marcadas con respecto a los históricos.

No es este el caso de Bentejuí o Bentago, como también se le conoció, último de los Guanartemes reinantes en Gran Canaria en el cantón de Telde, una vez que Tenesor Semidán (Fernando Guanarteme) pasó al bando castellano. Lo dignificó su férrea resistencia a la invasión española, consiguiendo para los canarios la última gran victoria en Ajodar (Tazartico) y su posterior suicidio como alternativa ante la usurpación extranjera de su reino y su libertad. Aunque este pasaje de lucha sólo queda esbozado en el «poema» de Ayala sin una mayor profundización, es muy posible que por las dificultades propias de la adaptación teatral, no obstante, el personaje y los acontecimientos que le rodean sí son bastantes fidedignos —a excepción de los amores y desamores con la princesa Guayarmina—. Veremos como en el film de Moffa esta figura sufrirá una transformación absoluta convirtiéndose en el antihéroe de la historia.

Nos encontramos al referirnos a Guayarmina, con un personaje de gran ambigüedad, ya que creemos que debió ser confundida con Arminda o Masequera, que si bien en las crónicas son una misma persona, en la obra figuran como madre y hermana de Bentejuí respectivamente. Fue Arminda, no obstante la hija de Egonaiiga el Bueno, el auténtico «rey» de la isla. Fernando Guanarteme, a quien suponemos Guayedra en la obra, sólo pudo ejercer una especie de regencia al morir el padre de la niña heredera, en su condición de familiar varón más directo. Es ella, y no Guayarmina, hija del avunculado, quién contrajo matrimonio con Hernán Pérez de Guzmán, adoptando a partir de entonces el nombre de Catalina de Guzmán. El personaje de Don Hernán sólo aparece recogido por las fuentes en un período posterior a la conquista.

Dado que durante el evento histórico que nos ocupa era una infanta de corta edad, unos diez años aproximadamente, el idilio que mantiene con Pérez de Guzmán, tanto en la obra como en su posterior «adaptación» cinematográfica, nos convierte en espectadores de un flagrante, pero inocente, acto de pederastia.

«Los canarios salieron de Tirajana acompañando a su señora. Traíanla en unas andas sentada en ombros de quatro hidalgos de cavillos rubios; traía vestido un Zamarrón que la cubría toda, echo de gamuza i la cabeza traía tocada y aderezada a uso de las españolas (...) venían junto a las andas (...) los dos tíos



faicanes, i delante i atrás muchos hidalgos que traían cavellos largos.»<sup>18</sup>.

Es dicho acto, de gran solemnidad para los *canarios*, que representa la entrega de la princesa al gobernador Pedro de Vera, la muestra final de la rendición de Gran Canaria a los castellanos. El distanciamiento entre la conclusión de esta fase histórica y la de la obra de Ayala es considerable, pues este último, como con posterioridad lo hará el director P. Moffa, ha de dar buen término al idilio amoroso, centro de la obra, entre D. Hernán y la princesa de Canaria.

No obstante, la reconstrucción del pueblo aborigen a través de su habitat —cuevas naturales, artificiales, casas— así como los materiales utilizados, actividades económicas, alimentos y elaboración de los mismos, vestimenta, jerarquías sociales, órganos políticos, armas empleadas y la utilización del propio lenguaje —con algunos errores en la terminología aunque bastante aproximado— logran que pasemos por alto este final folletinesco que rompe con el devenir histórico en favor de un romance inexistente.

No quisiéramos acabar con el análisis de la presente obra, sin antes referirnos a la visión eurocéntrica ofrecida por el autor, que legitima a través de su relato la acción evangelizadora y «civilizadora» de los castellanos, dejando al margen la importante desestructuración del mundo aborigen que el proceso de conquista y transculturación trajo consigo.

## II. TIRMA: LA FICCIÓN HISTÓRICA EN EL CINE

Cuando en 1953 comienza a gestarse el proyecto cinematográfico *Tirma*, a partir del guión literario que Martínez Carvajal elabora inspirándose en el «poema épico» de Ayala, las ilusiones, junto con el orgullo que suponía la exaltación ante el mundo del pasado histórico del pueblo *canario*, están puestas en la «Aportación de Gran Canaria a un cine nuevo y universal»<sup>19</sup>.

Pero el apoyo y las subvenciones prometidas por diferentes organismos y corporaciones no llegan, o bien son insuficientes, así que de una primera producción y dirección a cargo de Carlos Serrano de Osma, se recurre a la coproducción con Italia. Quizás sea este el momento en que *Tirma* queda sentenciada, y las figuras faústicas del director Moffa y el productor Morris Egas las que asesten el último aldabonazo: el alma de un pueblo, en este caso materializada en su



historia, no debe ser un impedimento al buen rendimiento comercial del film.

Si a todas estas dificultades añadimos el hecho de que en el guión original intervienen un total de ocho guionistas que intentan dar una visión particular y comercial de los hechos históricos acontecidos, no cabe esperar más que un único resultado: «la mayor mentira cinematográfica jamás contada». Así lo expresaba el crítico y periodista Enrique Lages Ferrera: «No queda en el film apenas nada del poema de Juan del Río Ayala», refiriéndose, además, a su director como una persona «sin suficiente experiencia y genialidad para realizar un trabajo como *Tirma*»<sup>20</sup>.

No vamos a realizar una lista detallada de todos y cada uno de los errores y anacronismos que podemos encontrar en *Tirma*, aunque algún crítico anónimo haya creído ver en el film «... una trama intensísima, con una propiedad histórica absoluta. (...). Millares de figurantes, 4 meses de arduo trabajo, centenares de caballos y paisajes maravillosos, se enmarcan en el bello ferraniacolor en que se realizó esta gran película sobre la historia de Canarias»<sup>21</sup>. Intentaremos extraer aquellos aspectos que consideramos contribuyen a una mayor profanación histórica.

1.º Argumenta J. E. Monterde, muy acertadamente, que «si la pretensión de un film histórico es el logro de una máxima exactitud en la construcción referencial, si su propuesta es la de abrir una ventana transparente encarada a la historia, si pretende confrontarnos con una representación realista de un evento histórico, en esos casos cualquier anacronismo podrá entenderse como un error (...)»<sup>22</sup>.

Es obvio que *Tirma* no se ajusta a tales pretenciones; En dicha obra cualquier resquicio histórico se diluye para dar paso a la más absoluta de las ficciones, y si halláramos similitud de detalles con respecto a la realidad —como es el caso de que los personajes pertenecientes a la nobleza canaria aparezcan con el pelo crecido frente a los supuestos villanos o trasquilados— se deben más a coincidencias fortuitas que al resultado de un análisis etnohistórico serio: los personajes que llevan cabellera son los protagonistas —les restaría ‘glamour’ en caso contrario— mientras que el resto de los *canarios* —personajes secundarios o extras— son presentados con una estética más aproximada a la de las tribus indias norteamericanas. Es lícito, pues, que los pelen respetando, eso sí, la mata de pelo central que les recorre la cabeza.

2.º El aprovechamiento de las cuevas naturales, de las que aún quedan ejemplos en Gran Canaria, era un hecho fácil y evidente, no





obstante entre los numerosísimos objetos que decoran su interior aparecen pieles de tigres, o leopardos, en vez de las pertenecientes a baifos o cabras, que hubiese sido más verosímil.

Por supuesto si nos referimos a las casas artificiales, estamos, nuevamente, ante las características de un poblado indio —hechas de ramas secas y palos— cuando en Gran Canaria queda constatado el empleo de la piedra como pilar de las construcciones, así como el hecho de que los tejados presentaban cierta complejidad en su elaboración:

«En la construcción del techo de las viviendas encontramos tres fases:

La primera conlleva la colocación de maderamen de las especies mencionadas, de uno a otro lado hasta dejar el espacio enteramente cubierto (...) luego se distribuían las lajas, posiblemente fonolíticas, que por su morfología permitían una regularidad en la horizontalidad resultante, eliminando un peso excesivo en el entramado de madera (...)

Por último se enramaría con hierbas secas que, mezclada con tierra húmeda y apisonada, formaría un aglomerado de al estilo de arcilla más paja (...)»<sup>23</sup>.

Es evidente que no presentaba tanta simpleza el hábitat de los *canarios* como tampoco la estructuración de sus poblados, que aquí no queda expuesta por lo extenso que resultaría, pero que puede ser comprobado a través de numerosas fuentes escritas.

3.º En cuanto al vestuario, ya habíamos adelantado el parecido que en el film tienen los *canarios* con guerreros indios americanos, haciéndose extensible el hecho a la vestimenta, en este caso a la ausencia de ella; y si bien ha llegado hasta nosotros a través de diversas fuentes la desnudez, total o parcial, de los aborígenes, también quedan registradas en diferentes crónicas la forma de vestir que tenían estos:

«Los canarios vestían telas de hojas de palmera tejidas junto con junco (...) con estas hacían ciertas faldillas, más o menos como las romanas, y se las ceñían por encima del talle (...) Después con algunas pieles de cabras blancas, muy bien preparadas se vestían el busto (...) Este traje (...) se acompañaba en nobles con el pelo largo, y en los villanos con cabeza afeitada»<sup>24</sup>.

En el film sólo los nobles y los castellanos aparecerán vestidos pese a que la indumentaria utilizada no parece coincidir demasiado



con la descrita, salvo en la observación «más o menos como los romanos».

«Las mujeres vestían pieles preparadas (...) y con ellas, como con un traje talar, se cubrían desde el cuello hasta los pies. Los pelos se los trenzaban con juncos en lugar de cintas y los dejaban caer libremente sobre los hombros (...)»<sup>25</sup>.

Tampoco es muy afortunada la coincidencia de ropajes y adornos, en general, entre la anterior descripción de las *canarias* y las protagonistas femeninas del film, especialmente si atendemos a los de Guayarmina (Silvana Pampanini) cuya ligereza de ropa —salvo en los momentos en que luce la corona distintiva de su condición real— queda «compensada» por la gran cantidad de accesorios en metal (pendientes, brazaletes, collares, incluida la citada corona), otro de los graves desfases en los que incurre la película, pues la ausencia de metales en Canarias, en la época que nos ocupa, era una de las notas características de estas culturas.

Este anacronismo se hace más contundente, si cabe, al equipar a los *canarios* con grandes escudos de metal:

«Traían rodelas de mui grandes de altura de un hombre, eran de madera ligera estoposa de un árbol llamado drago (...)»<sup>26</sup>.

De igual manera, no queda constancia de que utilizaran arcos, flechas y hachas. Sus armas eran más rudimentarias,

«(...) una especie de bastones cortos, a manera de maza (...) otros como espontones aguzados, cuya punta quemaban para hacerla más resistente, y en ella ponían también un cuerno de cabra muy agudo (...) Pero a pesar de tener todo esto, sus armas mas diestras eran las piedras (...) que tiraban tan diestra y fuertemente que siempre acertaban el blanco (...)»<sup>27</sup>.

4.º Ya sólo nos queda remitirnos al paisaje si queremos hallar algo de autenticidad en la obra; estos son algunos de los comentarios emitidos al respecto: «La acción transcurre en los bellísimos e incomparables escenarios naturales que brinda a las cámaras cinematográficas la isla de Gran Canaria (...)»<sup>28</sup>.

«Grandiosa en sí y digna de elogio la concepción visual de los escenarios desde la elección de los mismos, obra de nuestros Sergio Calvo y Carlos Morón (...)»<sup>29</sup>.



Nos gustaría puntualizar, como dato curioso, la vertiginosidad con que los personajes, especialmente en las secuencias de persecuciones a caballo, recorren el espeso pinar de Tamadaba para segundos más tarde aparecer galopando por el exótico, y casi desértico, paraje de las dunas de Maspalomas.

Junto al realismo de los paisajes, que afortunadamente no tuvieron que ser reconstruidos, quisiéramos destacar, coincidimos en este punto con L. Ferrea, el interés que presenta la escena en la que se recrea el entierro del Guanarteme, al margen de la licencia histórica tomada en lo referente al motivo de su muerte. La solemnidad del acto, marcado por el traslado del cadáver a través de un paisaje costero, entre los lamentos de las plañideras y la sobriedad en los rostros de cuantos componen el cortejo fúnebre, culmina en el momento en que el cuerpo, envuelto en pieles —o telas—, es depositado en el interior de una fosa junto a la que colocan recipientes contenedores de líquidos y alimentos, como parte integrante del ajuar mortuario. En cualquier caso, resulta hartamente dudoso hasta que punto fue utilizada la documentación etnohistórica y arqueológica para la realización de estas secuencias.

Por último, vamos a hacer un breve repaso al argumento narrativo de *Tirma*. Al inicio del film una «voz en off» nos sitúa temporalmente: estamos en 1470, fecha un poco temprana para la llegada de las tropas españolas que van a protagonizar esta última fase de la conquista<sup>30</sup>. Al mando de dicho destacamento está el supuesto don Hernán Pérez de Guzmán (Marcelo Mastroianni), nombre que consta en la ficha técnica del film, pero a quien, no obstante, en la película llaman Diego. Este tipo de errores, totalmente pueriles, se repiten en secuencias tales como aquella en la que se nos ofrece un supuesto perfil del mapa de Gran Canaria, de difícil identificación.

A medida que avanzamos en la historia, *Tirma* se reduce a un romance ficticio; en su búsqueda de espectacularidad y siempre al servicio de la distracción, entendida ésta como sinónimo de recaudación, no duda en deformar hasta límites extremos el pasado histórico de un pueblo y los personajes que lo protagonizaron.

En este sentido, no hay más que tomar como ejemplo las figuras del Faycán y Bentejuí. El primero, a quién los testimonios escritos definen como un sacerdote, aparece con la estética y proceder del hechicero, imagen tópica en la producción cinematográfica, instigador de la guerra, «injusto» juez de extranjeros y conspirador en la muerte de su Guanarteme, personaje, por otro lado, benefactor y pacífico.

Aún mayor es la desvirtuación que sufre la personalidad histórica

de Bentejuí. Si bien no fue un héroe, tan sólo se limitó a defender su tierra y su cultura de invasores foráneos, resistiendo con obstinación. Dejó constancia de su valeroso concepto del honor al elegir el auto-sacrificio, al grito indígena de ¡*Atis Tirma!*!, antes que aceptar la rendición.

Su presencia en el film es molesta, constituye el lado negro del triángulo amoroso. La solución que permite el final feliz es sencilla: se presenta así a un hombre ávido de poder, cómplice del asesinato del anciano Guanarteme (padre de la mujer que ama) y dispuesto a interferir en la misión «pacificadora» y «altruista» de los castellanos, a quienes, sin embargo, se les justifica la matanza y destrucción de un pueblo por venganza.

La muerte que históricamente honra al último de los jefes aborígenes de Gran Canaria se convierte en la justa sentencia del antihéroe, que en su huida final y precipitación hacia el vacío quiso arrastrar, sin conseguirlo, a la princesa de los *canarios*.





#### Notas

1. LORENTE COSTA, J., 1983: «El cine de aventuras en la historia». Bloque D.12. En *La Historia y el Cine*. «Los géneros cinematográficos y la historia». Colección Libro Historia 9. Ed. Fontamara, S.A., Barcelona, p. 200.
2. Para el concepto de cine e historia como representaciones ver MAQUA, J., 1978: «De un lado la historia, de otro el cine». En *La Mirada*. Textos sobre Cine & Historia, núm. 3, Barcelona, p. 59.
3. FONT, D. y SALA, R., 1978: «Entrevista con Marc Ferro». En *La Mirada*. Textos sobre Cine & Historia, núm. 3, Barcelona, pp. 47-48.
4. Diversidad de opiniones sobre la consideración o no del «cine histórico» como género cinematográfico. Ver MONTERDE, J. E., 1986: *Cine, historia y enseñanza*. 29 / Cuadernos de Pedagogía, ed. Laia, Barcelona, pp. 186-190.
5. *Historia del cine*. Biblioteca Uteha, 1980. Tomo I, capítulo IV, p. 91.
6. *Historia del cine*. Biblioteca temática Uteha, 1980. Tomo I, capítulo IX, p. 160.
7. KRACAVER, S., 1961: *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Ediciones Nueva visión S.A.I.C., Buenos Aires.
8. Con este término nos referimos a una serie de films del «cine histórico» italiano, principalmente, en los que se repiten idénticos esquemas narrativos carentes de propiedad histórica. Sirvan como ejemplos *El esclavo de Cartago*, *El saqueo de Roma*, *Los últimos días de Pompeya...*
9. GUBERN, R., 1983: «Metodología de análisis de la Historia y el Cine». Bloque A. En *La Historia y el Cine*. Colección Libro Historia 9. Ed. Fontamara, S.A., Barcelona, p. 85.
10. Su interés en la prehistoria de Gran Canaria puede seguirse en publicaciones como:  
RÍO AYALA, J. del, 1934: Notas de Rapport. «Un interesante monumento guanche descubierto recientemente en Gáldar». *Hoy*, Las Palmas.  
RÍO AYALA, J. del, 1935: Notas de Rapport. «Se descubre en Gáldar un monumento» *Hoy*, Las Palmas.  
RÍO AYALA, J. del y DORESTE GARCÍA, A., 1936: «Contribución al estudio de la arqueología prehistórica canaria». El Museo Canario, Las Palmas, pp. 33-39.

11. RÍO AYALA, J. del, 1990: *Tirma*. Cultura viva de Canarias. Edirca S.L., Las Palmas de Gran Canaria, p. 9.
12. TRAPERO, M., 1993. En *Iballa*. Cultura viva de Canarias. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, p. 21.
13. RÍO AYALA, J. del., 1990: *op. cit.*, p. 47
14. JIMÉNEZ GONZÁLEZ, J. J., 1990: *Los Canarios. Etnohistoria y Arqueología*. Museo Arqueológico. Cabildo de Tenerife, p. 184.
15. RÍO AYALA, J. del, 1990: *op. cit.*, p. 23.
16. RÍO AYALA, J. del, 1990: *op. cit.*, p. 89.
17. A. Sedeño en JIMÉNEZ GONZÁLEZ, J. J., 1990: *op. cit.*, p.185.
18. Sedeño en PÉREZ SAAVEDRA, F., 1989: *La Mujer en la Sociedad Indígena de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 3.<sup>a</sup> edición, p. 97.
19. Referencia recogida en *Diario Las Palmas*, 29 de Abril de 1953, firmado por Peter (?). En Olivari, S. «Crónica de una epopeya». En RÍO AYALA, J. del, *op. cit.*, p. 122.
20. LAGES FERRERA, E., 1956: *Diario Las Palmas*, 28 de abril.
21. ANÓNIMO: «La historia de Canarias en la pantalla». *La Tarde*, 26 de mayo de 1956, p. 4.
22. MONTERDE, J. E., 1986: *op. cit.*, p. 97.
23. JIMÉNEZ González, J. J., 1990: *op.cit.*, p. 99.
24. TORRIANI, L., 1978: *Descripción de las islas canarias*. Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, p. 107.
25. *Ibidem*.
26. A. Sedeño en JIMÉNEZ GONZÁLEZ, J. J., 1990: *op. cit.*, p. 205.
27. TORRIANI, L., 1978: *op.cit.*, p. 109.
28. «La Historia de Canarias en la pantalla». *La Tarde*, 26 de mayo de 1956, p. 4. Autor anónimo.
29. LAGES FERRERA, E., 1956. *Diario Las Palmas*, 28 de abril, p. 9.
30. Las fechas planteadas se estipulan en torno a 1478. A. Cioranescu en TORRIANI, L., 1978: *op.cit.*, p. 131.

