## La invención del pasado

Verdad y ficción en la historia de España

MIGUEL-ANXO MURADO

## Visualizar el relato

## ImÁgenes mentales

Si menciono en este momento el descubrimiento de América, en la mente del lector se formará de inmediato una imagen muy concreta, y creo poder decir exactamente cuál. En ella se ve en primer plano una playa de arena fina con palmeras. Al fondo, en el horizonte, están fondeadas la nao Santa María y las carabelas. En un plano intermedio, Colón, vestido con una casaca con hombreras, la melena cana, clava un estandarte en la arena. Un grupo de indios semidesnudos le observan agazapados en la maleza desde los extremos del cuadro. Un sacerdote, junto a Colón en el centro, alza la mano para bendecir.

Esta imagen le parecerá al lector banal de puro obvia. Pero eso es precisamente porque es la única que se nos viene a la cabeza. A todos, la misma. El lector se esforzará inútilmente en traer a la memoria una instantánea distinta de este episodio. Y eso que contamos con un relato muy variado en el diario de Colón. Sin embargo, ninguna de esas otras estampas se ha abierto paso en el imaginario colectivo. ${ }^{1}$ De hecho, ese texto no es la base a partir de la que se ha construido nuestra imagen sino un cliché visual, similar a un topos literario, que se repite con frecuencia en las representaciones de descubrimientos de nuevas tierras y navegaciones. Pero lo que nos interesa aquí no es tanto esto como el hecho de que, aparte de este convencionalismo del navegante que desembarca en una playa, todos los detalles de la composición son también uniformes en la memoria colectiva. Por ejemplo: no había ningún sacerdote en el primer viaje
de Colón. En nuestra imagen arquetípica, sin embargo, es un personaje fundamental. Tampoco Colón era entonces un hombre mayor de pelo cano sino que todavía era bastante joven. ¿Por qué, entonces, lo imaginamos todos así? ¿De dónde sale todo esto?

Ese «falso recuerdo» tiene una fecha de nacimiento muy precisa, 1862, y procede de un cuadro en concreto. De uno solo. Lo pintó el artista burgalés Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín para la Exposición Nacional de aquel año. A largo de los siglos había habido algunas otras representaciones de Colón, y, como decíamos, esta forma de presentar a un descubridor era uno de los clichés de la época del grabado y el dibujo; pero ninguna había logrado hacerse lo suficientemente popular. Así lo reconocieron los críticos del momento, que se quejaban de esta carencia, a pesar de los recientes intentos de Brugada (1850) y Espalter (1853), que se habían fijado en otros aspectos diferentes sin lograr captar la atención del público. Ese honor le correspondió a De la Puebla. «Cuando el extranjero llegue a nuestras puertas y pregunte por el recuerdo que España ha dedicado a la memoria de quien le trajo un mundo, diremos: ¡Ese!», escribió un visitante a la exposición de 1862. ${ }^{2}$ Desde entonces, decenas de millones de personas han estado expuestos a la composición de De la Puebla en reproducciones gráficas de todo tipo, en el original o con algunas variantes menores, como postales, sellos o portadas de libros de historia de América. De manera crucial, sirvió de modelo para las películas históricas que se rodaron acerca del descubrimiento, sobre todo Alba de América, de Juan de Orduña, que lo tradujo y fijó para el lenguaje cinematográfico de un modo que se mantiene intacto hasta las versiones más recientes, como 1492: La conquista del paraíso o Cristóbal Colón: el descubrimiento. Esto ha hecho que se grabe todavía con más fuerza en la imaginación colectiva a través de innumerables repeticiones, recreaciones, parodias y citas visuales; no ya en España, sino en todo el mundo.

Esta es la clase de imágenes con las que se nutre nuestra fantasía acerca del pasado. Constituyen el último paso en la construcción del mito histórico: su visualización. Atesoramos todo un arsenal de instantáneas mentales, muy vívidas, de cuadros y estampas, una especie de pasado implantado en nuestra memoria, y que es en gran parte


Figura 10. Una imagen mental: Primer desembarco de Cristóbal Colón de Dióscoro de la Puebla, 1862.
ficticio o distorsionado. Imaginamos a Isabel la Católica presidiendo la rendición de Granada, aunque no estuvo presente. Visualizamos la rendición de Breda como la pintó Velázquez, como un intercambio caballeroso de llaves en un entorno erizado de lanzas (no hubo tal ceremonia ni había lanzas). Rememoramos al Cid tomando juramento al rey en Santa Gadea de Burgos (tampoco ocurrió). Siempre «recordamos" a Colón con la misma casaca, a Jaime I con el mismo casco ficticio que no existía en su tiempo. Tenemos la vaga idea de que Viriato fue asesinado mientras dormía únicamente porque en el cuadro de Madrazo yace en el lecho, cuando ninguna fuente dice que fuese así (Madrazo en realidad reutilizó un cuadro a medio hacer sobre otro tema). "Vemos» a Torrijos morir en la playa mirando de frente a sus ejecutores, a pesar de que murió con los ojos vendados; a Don Pelayo enarbolando la Cruz de la Victoria, un símbolo que no existió hasta siglos más tarde.

Todas esas fantasías incontables que atiborran nuestra mente cuando pensamos en la historia son un producto artificial, el resultado exitoso de una campaña consciente para crear un pasado de apariencia real. Son el equivalente a las falsas frases célebres y anécdotas
inventadas que hemos visto ya. Y se crearon de hecho al mismo tiempo, como una apoyatura para estas.

## Relatos ilustrados

La mayor parte de esas imágenes mentales tan concretas proceden de un mismo lugar. Para muchos seguramente resultará inesperado. Se trata de la pintura de historia del siglo Xix, un género que estuvo muy en boga durante algunas décadas hasta que, hacia finales de siglo, cayó en el descrédito y desapareció casi por completo. Mientras vivió su momento dorado, sin embargo, se entregaron a él docenas de pintores ilustres. Estos eran los Madrazo, Pradilla, Gisbert, Casado de Alisal, Rosales y tantos otros que hoy son conocidos por el gran público solo a través del callejero de las ciudades (una señal clara de obsolescencia). Y sin embargo, podría decirse que, aparte de los grandes maestros como Goya y Velázquez, estos artistas han logrado perdurar más en el imaginario colectivo de la sociedad que los de cualquier otra generación, aunque no seamos demasiado conscientes de ello. Basta hojear un libro de reproducciones de pintura de historia para comprender que, como en un déjà vu, casi todas nos resultan familiares. Aunque no conozcamos los nombres de los cuadros, o incluso creamos no haberlos visto nunca, nos han acompañado toda la vida, en soportes menores como cajas de cerillas, posavasos, billetes, litografias... y desde luego ilustrando libros, sobre todo libros de texto.

La creación de este depósito de imágenes, que abarca desde la prehistoria hasta finales del siglo xix, es toda una proeza cultural que se resolvió en apenas dos generaciones, en un esfuerzo deliberado por «visualizar la historia» para fijarla de manera definitiva. Igual que en el caso de la canonización de la historia escrita, se trató de una empresa pública, financiada desde las instituciones, parte de un programa de «nacionalización de las masas». ${ }^{3}$ De hecho, la mayor parte de estos cuadros se encuentran todavía medio olvidados en las salas de diputaciones provinciales, ayuntamientos y ministerios (el de De la Puebla sobre Colón está en el Ayuntamiento de A Coruña).

Muchos fueron encargados directamente para ese propósito, de ahí iu tamaño a veces descomunal, y de ahí también lo rentable que resul:aba para los pintores dedicarse a este género, seguramente el mejor jagado en toda la historia del arte español. Los que hablan de la culcura subvencionada encontrarían aquí uno de los ejemplos más clanorosos. ${ }^{4}$

El principal centro de difusión de este arte institucional era la Academia de Bellas Artes, que lo promovía por medio de sus conzursos anuales con premios en metálico, las llamadas Exposiciones Nacionales. Ganar uno de estos concursos era el sueño de todo pintor de la época, porque la Desamortización había puesto fin al mecenazgo de la Iglesia. El cambio brusco del gusto puede observarse siguiendo el palmarés: en la primera Exposición Nacional de 1858 había todavía quince pinturas religiosas frente a dieciocho cuadros de historia, pero estos se llevaron todas las medallas. ${ }^{5}$ A partir de mediados del Xix ya se privilegiaba la pintura de historia sobre cualquier otro asunto, como queda claro en la dotación de los galardones (noventa mil reales frente a los diecisiete mil que se otorgaban al mejor cuadro de paisajes). De todos esos cuadros de historia que se colgaron en las Exposiciones Nacionales entre 1855 y 1867, el Estado adquirió la mitad. ${ }^{6}$

Los encargos de temas concretos, así como las bases de los concursos de tema fijo de la Academia de Bellas Artes, nos permiten conocer con exactitud qué historia en concreto se quería promover. No hay aquí ninguna sorpresa: Don Pelayo, Fernando III el Santo, los comuneros, los Reyes Católicos... ${ }^{7}$ En el concurso de 1802 el asunto era «Numancia», que permanecería luego como tema fijo a lo largo de los años. En 1805 se propone «El recibimiento de Elcano por Carlos V» y en 1808, «El Gran Capitán». ${ }^{8}$ Pero incluso cuando no hay temas fijos, los motivos son recurrentes: en 1881, 1884 y 1890 , por ejemplo, hubo sucesivamente tres Viriatos (el de Oliva y Rodrigo, el de Barrón y el de Villegas). ${ }^{9}$ La batalla de Covadonga, sin embargo, es un caso curioso. A pesar de la importancia que se le daba a este asunto en concreto, solo se premió una obra en una ocasión: la de Luis de Madrazo, que ganó la medalla de oro en 1856. Pero hay una explicación: en el jurado de las Exposiciones Nacionales se sen-
taban el padre y dos tíos del pintor, empeñados en que su Don Pelayo en Covadonga se convirtiese en la única imagen reconocible de un hecho histórico tan importante. Hasta 1871 nadie se atrevió a desafiar a la poderosa familia de artistas. ${ }^{10}$

En realidad, los motivos eran los mismos porque se inspiraban en los mismos libros. La inspiración no era visual sino literaria. Los cuadros de historia querían ser, y eran, simples traducciones al lenguaje plástico de las «verdades» contenidas en los libros de historia. En un reducidísimo número de ellos, por supuesto. Dos, en realidad: los inevitables padre Mariana y Modesto Lafuente, que están en la base de una abrumadora mayoría de las producciones de la pintura de historia. En el padre Mariana están directamente documentados, por ejemplo, cuadros como La toma de la ciudad de Córdoba por san Fernando, de García Ibáñez; Episodio del reinado de Enrique III de Castilla, de Fierros Álvarez; o Doña María de Molina amparando al infante don Juan, de Borrás y Mompó. Transcripciones literales de Lafuente son: Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo, de Gisbert; Doña María Pacheco recibiendo noticias de la muerte de su marido, don Juan de Padilla y El príncipe Carlos y el duque de Alba, de Uría y Uría; Prisión del príncipe Don Carlos de Austria, de Oñate Ariño; Toma de Loja por don Fernando el Católico, de Eusebio Valldeperas; La jura de Santa Gadea, de Hiráldez Acosta; Doña Juana la Loca, de Pradilla... La lista sería interminable. ${ }^{11}$

A veces hay variantes, pero son pocas. Isabel la Católica cede sus joyas, de Muñoz Degrain, sale de la Historia General de España de Zamora Caballero, que es quien inventa este episodio completamente ficticio de la venta de las joyas para pagar la expedición de Colón que luego ha tenido tanto éxito popular. El resto de los pasajes de la vida de Colón se toman de Washington Irving, cuya biografía del navegante «inventó» el Colón visionario y rebelde frente al sistema. ${ }^{12}$ Este Colón, que poco o nada tiene que ver con la realidad, ha entrado con fuerza en la memoria colectiva, en parte gracias a cuadros como Colón pidiendo hospitalidad en el monasterio de La Rábida, de Mercadé y Fábregas; Cristóbal Colón partiendo en secreto de Lisboa, de Masó; y Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Villejo, de Jover Casanova.

Lógicamente, esta dependencia tan estrecha entre la pintura de historia y unos pocos historiadores no hizo sino acentuar todavía más el sesgo que ya se encontraba en estos. Si la historia del padre Mariana y la de Modesto Lafuente ya habían simplificado y rectificado el pasado (a su vez simplificado y rectificado previamente), la pintura de historia dio otra vuelta de tuerca al proceso, pero siguiendo las mismas reglas. Porque esos cuadros no solo se parecían en sus temáticas y sus fuentes de inspiración. También se asemejaban en aspectos puramente formales, como el encuadre, el punto focal, la disposición de personajes, la perspectiva utilizada y el momento exacto del hecho histórico que se refleja en el cuadro.

Carlos Reyero, que ha estudiado a fondo esta pintura, llama nuestra atención sobre esos personajes que se repiten sistemáticamente en todos los cuadros. Está el escribano que toma nota de algo en un segundo plano, y que funciona como el equivalente del falso testigo ocular que ya hemos visto en la construcción de la historia escrita. Está, de manera recurrente, el fraile o sacerdote, incluso cuando al pintor le consta que no había ninguno, como en el que pintó Dióscoro de la Puebla en su «descubrimiento de América». Como en la narración histórica, en su versión visual los hechos se presentan de una misma manera: «Doña Elvira y doña Sol yacen siempre maltrechas; del Guzmán el Bueno de Utrera al de Martínez Cubells no hay ninguna diferencia iconográfica sustancial; en los cuadros del Compromiso de Caspe solo varía el punto de vista». Incluso el instante elegido y la composición se repiten lienzo tras lienzo: la rendición, los últimos momentos del monarca, el recibimiento a alguien que llega... Reyero señala también cómo, para hacerlos reconocibles, los personajes se vuelven estáticos. Son como los atributos de los santos, una nomenclatura que permite reconocerles. Por eso Jaime I el Conquistador lleva siempre su casco en la cabeza, no importa qué es lo que esté haciendo; Isabel la Católica luce en casi todas sus representaciones su velo transparente; Juana la Loca está siempre de luto; Felipe II lleva constantemente el mismo sombrero y Colón, como hemos dicho, viste el mismo abrigo, ya sea a su salida de Palos, en América, en Barcelona o hasta cuando está en la cárcel muchos años después. ${ }^{13}$ Son como personajes de teatro, fantoches de
un guiñol, iconos que tienen que ser reconocibles a simple vista porque no son sino que representan.

## Falsos recuerdos

Sin embargo, aunque el imaginario estuviese ya fijado por los libros de Lafuente y el padre Mariana, existían recovecos y detalles del discurso que todavía quedaban por decidir, y por los que los artistas luchaban por medio de sus telas.

En la pintura de historia la elección del asunto era ya una toma de posición. Como ya hemos dicho, las representaciones de Isabel la Católica que proliferaron bajo Isabel II no eran inocentes. Las dos reinas habían llegado al trono mediante una dudosa interpretación del derecho dinástico y la coincidencia del nombre daba la posibili-


Figura 11. Isabel II visita un hospital; de Eusebio Valldeperas. La escena, en apariencia realista, recrea un episodio de la vida de Isabel la Católica.
dad de legitimar a la segunda Isabel a través de la primera. A veces, esto se hacía sin demasiada sutileza, como en la tela alegórica deVicente López en la que la primera Isabel lleva de la mano a la segunda Isabel, niña (Isabel la Católica guiando a Isabel II al templo de la Gloria, 1833). O cuando se encargó un cuadro de Isabel II visitando un hospital que era prácticamente idéntico a otro de Isabel I visitando a los heridos de Loja. ${ }^{14}$ Es la posición delicada de Isabel II la que explica, por ejemplo, la recurrencia del tema del «testamento», en el que un monarca (generalmente Jaime I, Felipe II o la propia Isabel la Católica) legitima a su hijo a la hora de su muerte. Todo el mundo sabía que Isabel debía el trono a un discutido cambio de testamento de su padre, y estos cuadros servían para grabar en la mente del pueblo que eso era una tradición perfectamente válida y con precedentes ilustres. ${ }^{15} \mathrm{La}$ insólita abundancia de cuadros acerca de una figura secundaria como María de Molina, por ejemplo, se explica igualmente por la necesidad de apoyar, tras la muerte de Alfonso XII, a la impopular regente María Cristina.

Otras veces eran los pintores quienes intentaban imponerles una determinada visión del pasado a los gobernantes. Es la razón de la llamativa profusión de cuadros sobre juramentos, acuerdos y concilios en el arte histórico español. Era la manera que tenían los artistas liberales de resaltar el ideal de la voluntad popular. Pero incluso en esos casos el enfoque podía ser muy distinto. Mientras que en su Jura de Fernando IV en Valladolid, el demócrata Gisbert eliminaba de la composición a los religiosos (y se inventaba de paso que las Cortes tomaron juramento a Fernando IV, lo cual no era cierto), el conservador Dióscoro de la Puebla centraba su Compromiso de Caspe, no en Fernando el Católico, sino en san Vicente Ferrer. El santo era en aquel tiempo un religioso sin apenas importancia y su participación en los hechos fue muy menor. Introducirlo en el cuadro, sin embargo, proporcionaba un marchamo católico a lo que se entendía como un hito en la unidad de España.

Estas reelaboraciones del pasado podían llegar a ser mucho más drásticas. Para reforzar el mensaje católico, Madrazo pone al obispo Urbano en el centro de la composición de su cuadro sobre Covadonga. Por la misma razón, Marceliano Santa María sustituye el pendón de Castilla por la cruz en su batalla de Las Navas de Tolosa. ${ }^{16}$


Figura 12. Recuerdos construidos: la rendición de Bailén tuvo lugar en Andájar, fue escasamente ceremoniosa y en ella no estaban presentes muchos de los personajes del famoso cuadro de Casado de Alisal.

Y cuando el Congreso de los Diputados encargó al conservador Casado de Alisal un cuadro de tema claramente liberal, como eran las Cortes de 1812, Casado logró darle la vuelta al encargo al centrarse, no en las deliberaciones o en la proclamación del texto constitucional, sino en la más bien irrelevante jura que tuvo lugar en una iglesia antes del inicio de las sesiones. De este modo, pudo llenar la escena de religiosos e insinuar la preeminencia de la Iglesia sobre las Cortes. Los progresistas armaron un escándalo. No muchos años después, sin embargo, un republicano como Castelar elogiaba ya la tela sin ambages, lo que muestra la fuerza evocadora que adquirían estas pinturas. Una vez puestas en circulación, se convertían en «la realidad». De hecho, todavía hoy ese cuadro manipulado de Casado se reproduce a menudo para ilustrar la historia de la democracia en España y es nuestra imagen mental de aquellas Cortes.

La pintura de historia permitía algo más: no ya dar vida y validar o modificar algunos episodios del pasado, sino incluso crear
otros enteramente, o casi enteramente, ficticios. El mismo Casado de Alisal se dedicó a reinventar en clave conservadora la guerra de la Independencia. A él se debe el famoso cuadro sobre La rendición de Bailén, que ha quedado, sin lugar a dudas, como una de las estampas emblemáticas del conflicto. Esto era justo lo que pretendía Casado, que de este modo sustituía la imagen de una guerra popular y desordenada por el que era, prácticamente, el único éxito del ejército regular en la contienda. La cita expresa de La rendición de Breda buscaba reforzar, de paso, la idea de continuidad con el pasado y la tradición militar. De hecho, una de las críticas que se le hicieron a Casado fue que, al cambiar de lado a vencedores y vencidos, los espectadores familiarizados con el cuadro de Velázquez podían pensar que los españoles habían perdido. Esto nos muestra hasta qué punto las imágenes condicionaban la forma en que se leían las que llegaban después.

Lo más curioso, y es algo que se escapa a la mayor parte de los espectadores de La rendición de Bailén, es que la escena tal y como aparece reflejada en el cuadro no sucedió nunca. Dejando aparte que, como se criticó en su momento, Castaños fuese entonces mucho más joven de lo que aparenta en esta obra, el hecho es que no hubo rendición en Bailén. Todo lo más, existe constancia de una breve y escasamente solemne ceremonia en Andújar, y algunos de los personajes que están en el cuadro ni siquiera participaron en ella. Es el caso del general Teodoro Reding, que vemos detrás del general Castaños y con las manos en la espalda, y también el del marqués de Coupigny, en el lado español. El general francés Gobert, que aparece en primer plano vestido de húsar, no solo no estuvo presente en la rendición sino que no lo había estado ni siquiera en la batalla (para entonces, llevaba varios días muerto). ${ }^{17}$

Un caso todavía más interesante, porque cubre casi un siglo de evolución de una imagen histórica a través de la pintura y más tarde de las reproducciones en libros de texto, lo tenemos en las representaciones de la rendición de Granada. Como hemos visto, la importancia relativa de Isabel I y Fernando de Aragón fue en el pasado reciente un asunto bastante polémico, y esa polémica es bien visible en la siguiente secuencia de representaciones plásticas. ${ }^{18}$

Bastarán tres ejemplos. Un cronista casi contemporáneo, Jerónimo Zurita, nos ha dejado un relato bastante preciso de la rendición de Granada, en el que el protagonista es el rey Fernando I de Aragón. De hecho, apenas menciona a la reina Isabel la Católica, el personaje con el que se asocia ese episodio en la imaginación popular.


Figuras 13,14 y 15. Cambiar el pasado con imágenes: de arriba hacia abajo, $L a$ rendición de Granada de Francisco Pradilla, 1882; versión modificada en un manual de 1939 y en otro de 1950.

Esto era esperable, porque Zurita era aragonés, pero también porque la reina Isabel no asistió a la rendición de Granada. Sin embargo, para cuando Francisco Pradilla pintó su famoso lienzo basado en ese relato, no podía por menos que incluirla en el cuadro, entre otras cosas porque se trataba de un encargo directo del Senado. Aun así, Fernando está claramente en el centro del cuadro de Pradilla (después de todo, también era aragonés). De hecho, si uno se fija bien, es a Fernando, y no a Isabel, a quien Boabdil entrega las llaves de la ciudad, lo cual tampoco es históricamente correcto, puesto que se las entregó al conde de Tendilla.

Esta interpretación de un hecho tan emblemático no pasó desapercibida en Madrid, donde no gustó demasiado. Pero los autores de manuales escolares tendrán la oportunidad de corregirlo en las décadas siguientes. En un manual de 1939 podemos ver que la colocación de los reyes ha cambiado: ahora es Isabel la que está en primer plano por delante de Fernando y es a ella a quien Boabdil entrega las llaves. En 1950, Fernando ha desaparecido por completo y ya solo figura Isabel. ${ }^{19}$

## La pervivencia de un imaginario

Estas escaramuzas revelan hasta qué punto era importante el canon visual de la historia. Como el canon escrito, quedó también fijado a finales del siglo XIX en lo fundamental.
¿Qué influencia pueden tener hoy en día, después de tantos años, esta clase de construcciones mentales? Hemos hablado de la brusca desaparición de esta pintura de historia a finales del siglo xix. Pero esa decadencia repentina es engañosa. Se debió exclusivamente a cambios en el mercado del arte y las modas estéticas, y no supuso el fin de la circulación de estas imágenes. Todo lo contrario, coincidió con el nacimiento de las rotativas y las revistas, el auge de las litografías y la producción en masa de objetos decorativos ilustrados, desde cromos a vitolas de puros, pasando por etiquetas de productos de consumo. En su «hambre de imágenes», esta nueva industria recurrió preferentemente a la pintura de historia, democratizándola
mucho más de lo que nunca hubiesen podido imaginar sus creadores. Publicaciones como La Ilustración Española y Americana difundían masivamente estos cuadros, ya fuera por medio de reproducciones o ilustraciones basadas en ellos. ${ }^{20}$ La llegada del cine, y más tarde de la televisión, no cambiaron esto apenas. Al contrario, el audiovisual se apropió sin mayores problemas de ese arsenal de imágenes para las que, en todo caso, ya no existían alternativas. El caso de $A l b a$ de $A m e ́-$ rica y la iconografía del descubrimiento es tan solo uno de tantos ejemplos. Para los directores artísticos del cine del siglo xx , documentarse era precisamente inspirarse en estos cuadros de historia, lo que vino a confirmarlos y legitimarlos aún más

Vivimos todavía con esas imágenes, y es difícil imaginar que vayan a desaparecer algún día. Basta observar la perfecta continuidad entre la Juana la Loca que vemos en otro de los cuadros famosos de Pradilla y el personaje que interpreta Aurora Bautista en el filme de Juan de Orduña de 1948. Y la continuidad de aquellas con la Juana que interpreta Pilar López de Ayala en la posterior película de Vicente Aranda de 2001. Ese largo linaje de imágenes se corresponde con la repetición exacta del mismo relato histórico sobre la locura de la reina tal y como lo imaginó Modesto Lafuente, con muy ligeras variaciones, propias del comentario de costumbres de cada época: en el filme de Orduña, Juana está enamorada; en el de Aranda es una celosa patológica.

Escenas que tienen un origen literario se han convertido así en testimonios del pasado y se transforman en documentos.

