

**El pacto de veridicción en el biopic *Isabel*: reconstrucción narrativa visual a partir de *Historia de los Reyes Moros de Granada* de Hernando de Baeza**

**The pact of veridiction in the biopic *Isabel*: visual narrative reconstruction based on *History of the Moorish Kings of Granada* by Hernando de Baeza**

**M<sup>a</sup> Mercedes Delgado Pérez**

Universidad de Sevilla

[mmdelgado@us.es](mailto:mmdelgado@us.es)

**Resumen:**

El estado español ha sido edificado sobre una serie de hitos históricos, de los cuales, al menos dos, ocurrieron bajo el reinado de Isabel I de Castilla (o Isabel la Católica) entre los años 1451 y 1504: nos referimos a la conquista del reino nazarí de Granada y al descubrimiento de América, ambos en 1492. Este reinado, del que queda aún abundante literatura jurídica de la época, así como todo tipo de materiales escritos, ya ha sido retratado por la literatura y, en menor medida, recreado por el cine. Este trabajo busca analizar y contrastar la reconstrucción audiovisual de *Isabel* de RTVE (2012-2014) y la obra histórica: en concreto abordaremos la relación problemática entre realidad y reconstrucción narrativa visual a partir de *Historia de los Reyes Moros de Granada*, de Hernando de Baeza, en cuya obra jamás ha reconocido formalmente basarse la ficción. Para ello, utilizamos una lógica descriptiva-argumentativa y un análisis narrativo con metodología mixta. De entre las conclusiones destacamos que la estructura narrativa es portadora de ideología imperial, con aspectos deliberadamente falseados o erróneos, que buscan fortalecer un imaginario colectivo nacional sobre las bondades del reinado y que buscan cierta *espectacularización* desde lo visual alejándose de lo verosímil.

**Abstract:**

The Spanish state has been built on a series of historical milestones, at least two of which occurred during the reign of Isabella I of Castile (or Isabella the Catholic) between 1451 and 1504: the conquest of the Nasrid kingdom of Granada and the discovery of America, both in 1492. This reign, of which there is still abundant legal literature of the period, as well as all kinds of written materials, has already been portrayed in literature and, to a lesser extent, recreated in film. This paper seeks to analyse and contrast the RTVE series *Isabel* (2012-2014) and historical works: specifically, we will address the problematic relationship between reality and visual reconstruction of Hernando de Baeza's *Historia de los Reyes Moros de Granada*, whose work has never been formally acknowledged to be based on the series. To do so, we use a descriptive-argumentative logic and a narrative analysis with a mixed methodology. Among the conclusions, we highlight that the narrative structure is the bearer of imperial ideology, with deliberately false or erroneous aspects, which seek to strengthen a collective national imaginary about the goodness of the reign and which seek a certain *spectacularisation* from the visual point of view, moving away from the plausible.

**Palabras clave:**

Isabel I de Castilla, realidad fílmica, reconstrucción, historia, veridicción, Hernando de Baeza

**Keywords:**

Isabella I of Castile, filmic reality, reconstruction, history, veridiction, Hernando de Baeza

## 1. Introducción

La historia de España ha sido ampliamente abordada desde el cine español ya desde los inicios de la radiotelevisión pública nacional (en adelante, RTVE), cuyo diseño de parrilla, al menos teóricamente, tiene “encomendada la misión de ofrecer y garantizar el servicio público de radio y televisión de titularidad del Estado”<sup>1</sup>. La cadena estatal cuenta en su haber con una larga lista de contenidos propios, que forman ya parte del acervo cultural de varias generaciones de españoles nacidos en torno a la fecha del nacimiento de nuestra joven democracia. Una de las más exitosas producciones ha sido *Isabel*, producida por Diagonal TV para Televisión Española, que consta de 3 temporadas de 13 capítulos cada una. Empezó a emitirse en *prime time* el 10 de septiembre de 2012 y terminó el 1 de diciembre de 2014. Si bien la cuota de pantalla fue desigual de una temporada a otra e, incluso, de unos capítulos a otros, la coronación de la reina Isabel de Castilla en el episodio 13 de la primera temporada alcanzó la cifra de 4,6 millones de espectadores, con un 22,6%, el más visto de todos los emitidos en el momento de su estreno. Además, ha sido nominada y galardonada con numerosos premios a lo largo de los diferentes años de su emisión en diversos certámenes, tanto nacionales (premios Onda, los Iris, el Antena de Oro, los Fotogramas de Plata o los de la Unión de Actores) como internacionales, y se ha vendido y emitido en más de 80 países.

La fundación del estado actual de España se edifica sobre una serie de hitos históricos, aconteciendo dos de los más importantes durante el reinado de Isabel la Católica: tanto la conquista del Reino Nazarí de Granada como el descubrimiento de América, ambos en 1492. De ahí que la reconstrucción fílmica de su reinado tenga un interés estratégico político de primer orden en la actualidad y sea, sin duda, portadora de ideología, como veremos. En este trabajo abordaremos el pacto de veridicción entre la realidad histórico-literaria que emana de la obra *Historia de los Reyes Moros de Granada*, de Hernando Baeza,

---

<sup>1</sup> Extraído de la web de RTVE. Rescatado de: <https://www.rtve.es/rtve/20210930/quienes-somos/937847.shtml>

escrita *ca.* 1516 (en la que formalmente, pese a todo, jamás ha reconocido basarse) y, por otro lado, la realidad fílmica.

Por último, es justo también reseñar que *Isabel* (marcadamente pro imperialista) llegó en un momento de amplio debate en la sociedad civil sobre el modelo mismo del estado español: coincidiendo con la abdicación del monarca Juan Carlos I (2014) y la reconfiguración del sistema de partidos con la aparición de nuevas fuerzas nacionales (elecciones de 2016), y justo cuando se establecía lo que algunos autores llaman “la segunda transición del estado profundo” (Vallín, 2021).

## 2. Estado de la cuestión

Es intrínsecamente problemática la dicotomía entre la *realidad* y la *reconstrucción* que siempre ha hecho el arte con la historia. De manera específica, reescribir, desde lo fílmico, un período histórico tan lejano como el medieval, conlleva un proceso de intertextualidad entre los legajos históricos originales, las recreaciones literarias de la época y, finalmente, un nuevo enfoque de sustrato hibridado del cine en tanto lenguaje (Barthes, 1992).

No podemos olvidar la presencia continua, en los últimos años, de las producciones de género históricas en lo audiovisual, en lo que algunos autores llaman “la era Netflix del cine”, lo cual genera un nuevo tipo de discurso audiovisual (Blanco Pérez, 2020), que, de los más variados sucesos históricos, proliferan proponiendo siempre una reconstrucción portadora de ideología desde lo fílmico, principalmente a través de la intertextualidad:

La intertextualidad entre un texto (de cualquier índole), y sus diferentes representaciones (especialmente la fílmica), fue teóricamente establecido en sus principios por Genette (1989) quien, llamándola *transtextualidad*, lo categorizó en: paratextualidad, hipertextualidad, metatextualidad y architextualidad. Berger (1991) esta noción de intertextualidad la flexibilizará sugiriendo lecturas menos encorsetadas y abiertas a múltiples lenguajes en diferentes géneros transversales. (Blanco Pérez y Cruz, 2022, p. 37).

Dicha intertextualidad se articula desde lo visual, en lo que ya teorizara el catedrático Zunzunegui en los años 90 del siglo pasado, esto es: el pacto de veridicción:

todo film puede considerarse como un acto de hacer parecer verdad, que solicita que el espectador crea verdad a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir (Zunzunegui, 1995, p. 150).

El formato televisivo, además, se presta a que los contenidos sean ofrecidos de forma *espectacularizada* (Debord, 1967) -como veremos en el apartado 4-, si bien no deja de entrañar una complejidad máxima la recreación de un periodo como el medieval español, en donde se suceden hechos que marcarán incluso nuestros días (Barkay, 1984).

Sin menoscabo de lo dicho, no es menos cierto que *Isabel* ha generado ya, en castellano, cierto nivel de solidez académica: Barrientos Bueno (2013) la analizó desde la perspectiva de la segunda pantalla y la audiencia. Así mismo, y desde una perspectiva más divulgativa y docente, hay autores que han sabido encontrar, en este *biopic*, una herramienta para la didáctica en el aula (Marfil-Carmona, 2018). Incluso hay trabajos que hablan, ya abiertamente, de un desvío o extrañamiento en la ficción *Isabel* con respecto a las fuentes originales “con fines dramáticos” (Salvador Esteban, 2016).

También el trabajo de documentación y producción ha sido tema de interés académico, sobre todo en la figura del ideólogo y guionista de la producción, Javier Olivares, cuya labor ha sido recientemente analizada en un trabajo muy pormenorizado de Longhi Heredia y Forteza Martínez (2021). En él, el propio Olivares defiende la aproximación histórica de *Isabel* a los hechos:

Veníamos de hacer la primera temporada de *Isabel* que tiene más de un 90% de rigor histórico en cada capítulo, con no menos de 20 frases por capítulo. En la serie había situaciones sacadas directamente de los diálogos de las crónicas de la época, o de la transformación de las cartas (Longhi Heredia y Forteza Martínez, 2021, p. 501)

*Isabel*, a nuestro juicio, se edifica a través de ciertas reconstrucciones del período de la Guerra de Granada, algunos de cuyos episodios se inspiran en la *Historia de los Reyes Moros de Granada* de Hernando de Baeza, cuyo contexto histórico trazó, en su día, el prestigioso académico Suárez Fernández (1989), si bien en ningún momento se hace referencia a esta obra en la ficción de forma explícita.

Por último, es también reseñable el rol que la tecnología posee en la reconstrucción cinematográfica de la historia, especialmente en el contexto actual de la consolidada cultura digital y lo fílmico:

Desde la segunda mitad del siglo XX, la cultura digital ha impactado de forma innegable en el oficio de historiador, también en su vinculación con el cine. Las transformaciones de la ontología de la imagen, algunas de las cuales tienen que ver con la inmersión diaria en la cultura digital (social media, multipantalla, etc.), merecen una profunda reflexión académica (Blanco Pérez y Balleta, 2022, p. 15).

### **3. Metodología**

Nuestro trabajo pretende, a través de una lógica descriptiva-argumentativa de la parte del metraje, contrastar lo visto con respecto a lo recogido en fuentes primarias: legajos con literatura jurídica de la época, pero también trabajos históricos que reconstruyen la época en la que se ambienta *Isabel*. Para el análisis visual optaremos por una metodología mixta que integre varias perspectivas diferentes: por un lado, un análisis de inspiración semiótico audiovisual y fotográfico (Marzal, 2007) junto a una contextualización de dicha rama de conocimiento en la época actual (Blanco Pérez y Parejo, 2021). Buena parte del análisis del audiovisual nace de Casetti y Di Chio (1991), si bien nosotros nos guiaremos, además, por las herramientas de Coelho y Sossai (2016) que alertan sobre la profundidad que subyace del análisis de los matices en la frontera entre la historia pública y la jurídica-literaria (legajos). Ha sido también muy esclarecedor el último trabajo de reflexión híbrida entre historia y cine de Valeria Camporesi (2014).

El objeto de nuestro interés es analizar cómo se ha adaptado cinematográficamente la obra de Baeza en *Isabel*, centrándonos principalmente en la construcción de algunos personajes y en el aspecto multirreligioso de la época y, más concretamente, el islámico: analizaremos únicamente esas dos primeras temporadas que terminan con la incorporación de Granada a la corona de Castilla y el final del islam en Occidente.

Para poder determinar estos niveles de veracidad haremos un análisis comparativo entre esos personajes y hechos elegidos con fuentes coetáneas a la época, que ofrecen datos de primera mano en aspectos sociales, culturales o económicos, por no hablar de lo valiosas que resultan para el estudio de las mentalidades. Como tema queremos valorar, especialmente, la peculiaridad más significativa en la península Ibérica de la 2ª mitad del siglo XV, es decir, el islam y su influencia cultural en la sociedad cristiana y, más concretamente, en la corte castellana.

#### **4. Análisis**

En la página oficial de RTVE Play, la ficha técnica de la cadena indica que pertenece al género “histórico”, y describe el argumento de la siguiente manera:

La apasionante lucha de una mujer por llegar a ser reina. Más allá de los hechos históricos, narra las pasiones, emociones y renunciaciones de una mujer adelantada a su tiempo que rechazó ser figura decorativa y moneda de cambio. De una mujer, con sus defectos y virtudes, que no tardará en afrontar retos que nadie podía imaginar<sup>2</sup>.

Desde el propio argumento se deja ver cómo en este *biopic* audiovisual la protagonista absoluta es la reina Isabel de Castilla. Los hechos que se narran a lo largo de esta propuesta parten de un momento impreciso en torno a 1461 o 1462, antes del nacimiento de la primogénita del entonces rey de Castilla, Enrique IV, mientras sus hermanos, Isabel y Alfonso, se encontraban recluidos en Arévalo con su madre, Isabel de Portugal, tras la muerte del rey Juan II, su padre. Y, a partir de aquí, van sucediéndose todos los hechos históricos memorables de la

---

<sup>2</sup> Extraído de: <https://www.rtve.es/play/videos/isabel/>

vida de la reina: la revuelta de los nobles de Castilla, la Concordia de Guisando en 1468, su boda con el príncipe Fernando de Aragón (Valladolid, 1469), el conflicto por la sucesión de Enrique IV tras su muerte (Segovia, 1474), la instauración de la Santa Inquisición en Castilla (1480), la Guerra de Granada y el final del islam en la península Ibérica (Granada, 1492), el apoyo a la navegación hacia las Indias de Cristóbal Colón y el descubrimiento de América en octubre de 1492, la unificación religiosa en la corona de Castilla con la conversión forzada de los judíos (Edicto de Granada, 1492), la firma del Tratado de Tordesillas con Portugal en 1494, las dos primeras guerras de Italia (1500), el matrimonio de su hija Juana con Felipe de Castilla en 1496, y las sucesivas tramas familiares para determinar la herencia de la corona hasta, como decíamos, su fallecimiento en 1504.

El reinado de los Reyes Católicos es, sin duda, un punto de inflexión en la Historia de España. Nos interesa mucho esta producción por varias razones: en primer lugar, por el giro histórico que este reinado supuso para España con la unificación religiosa en territorio peninsular y el final del islam en Occidente; también, en la Europa de la época, inaugurando la Edad Moderna; por el establecimiento del imperio español en Europa y América; o por la incorporación de los nuevos territorios allende el Atlántico al viejo continente. Pero, también, porque fue precisamente el reinado de los Reyes Católicos el paradigma de base utilizado en el discurso y proceso de neocatolización del Estado español bajo la dictadura de Franco, ideología que ha marcado fuertemente las estructuras sociales, culturales y mentales de nuestro país durante varias generaciones de los siglos XX y XXI (Preston, 2019).

*La Historia de los Reyes Moros de Granada*, de Hernando de Baeza, fue narrado por el intérprete de los Reyes Católicos con el rey Muhammad XI (el Boabdil de las crónicas castellanas), que convivió con este sultán, con su familia y su corte dentro de los muros de la Alhambra durante, aproximadamente, los tres últimos años de existencia del reino nazarí de Granada. Los investigadores que han estudiado esta fuente consideran que es la más fidedigna de entre todas las de la época, realmente valiosa en cuanto a los acontecimientos narrados, y esto es debido a que el propio cronista afirma, a lo largo de su crónica y de diferentes maneras que,

Largamente comuniqué á su real persona y á su madre y mujer y hija y criados y donzellas, y lo que escribí arriba de aquella jornada, en que el rey fue preso, todo lo oí de su boca del mismo rey, estando su real persona hablando conmigo solo en lengua castellana (Baeza, 1863, pp. 88-89).

La *Historia* de Baeza es considerada, además, la principal influencia maurófila en obras posteriores de la literatura de la Edad Moderna y del Siglo de Oro español, llegando a poder verse su impronta incluso en *El Quijote* de Cervantes (Delgado Pérez, 2018a, p. 112).

Por último, y como ya hemos indicado más arriba en la relación de sucesos históricos que transcurren con detalle en el *biopic Isabel*, estos coinciden en las dos primeras temporadas y, casi en su totalidad, con los que narra Baeza; la *Historia*, que:

begin with the hostilities between Juan II of Castile and the kingdom of Granada during the second reign of Muhammad IX (ca. 1429–1431). From this point onwards, the author refers to various events that took place at different times, with no apparent reason for the chronological jumps (Delgado Pérez, 2017, p. 540).

Un dato muy a tener en cuenta es que esta producción cuenta, en la primera temporada, con una asesora histórica, Teresa Cunillera, pero no así en la segunda. La dirección argumental y jefatura de guion de la primera temporada es Javier Olivares, mientras que en la segunda es José Luis Martín.

Como se avanzó antes, nosotros nos centraremos en tres aspectos concretos a analizar en los sucesivos epígrafes.

#### **4.1 La maurofilia de Enrique IV**

Por *maurofilia* entendemos la buena consideración de las culturas del norte de África, esto es:

La maurofilia (desde el moro galante medieval al caballeroso moro granadino, desde las *Cartas Marruecas* de Cadalso a las *Crónicas Sarracinas* de Juan Goytisolo, desde la aproximación respetuosa de un sector del orientalismo hasta la nostalgia de las numerosas asociaciones de exresidentes españoles en Marruecos, etc.). (Martín Corrales, 2002, p. 54)

La figura de Enrique IV de Castilla aparece mencionada al principio de la *Historia* de Baeza, que cuenta cómo el emir nazarí Muley Zad huye de Granada a la villa de Archidona y, desde allí,

Tomó salvo conducto de los capitanes de la frontera, para enbair al príncipe su hijo llamado Abulhacen al dicho rey don Juan, el cual entró con ciento y cincuenta de á caballo que hera la flor de la caballería que el padre tenía (Baeza, 1863, p. 60).

El príncipe nazarí, “con sus caballeros y otra mucha gente que le acompañó, así cristianos como moros” (Baeza, 1863, p. 60) se dirigió a la villa de Olmedo y dio su embajada al rey Juan II,

Con el cual el dicho rey se holgaba mucho de comunicar y ver a él y a los suyos cabalgar á la gineta, porque eran muy buenos caballeros y muy discretos en la silla, así en el jugar de cañas como en otras cosas (Baeza, 1863, p. 61).

Baeza cuenta cómo Juan II aceptó el vasallaje y prestó ayuda a Muley Zad, quien volvió a gobernar en Granada (agosto de 1455). El sultán pidió entonces que su hijo regresara a Granada,

Lo qual fue muy grave á el rey don Juan y mucho más á el príncipe don Enrique, su hijo, porque se holgaba mucho con él y con sus caballeros, mas no pudo hacer de darle muchas cosas de paños y de sedas y otras muchas mercedes, y rogóle que le dexase allí ciertos caballeros, pienso que fueron hasta treynta de á caballo (Baeza, 1863, p. 62).

Como podemos ver en Baeza, y sucede igualmente en otras fuentes de la época, Enrique IV se muestra abiertamente maurófilo, adoptando usos y costumbres andalusíes o, también, orientales, y se rodea de principales y caballeros moros con los cuales disfruta de actividades deportivas, de ocio y, muy especialmente, militares, como los juegos de caña. Además, y como cuenta Baeza, se hacía rodear en su corte, indistintamente, de caballeros moros junto a sus fieles castellanos y judíos, estos últimos especializados en medicina y finanzas. En la propaganda política de los enemigos de este monarca, esta maurofilia fue precisamente utilizada como acicate para su deshonor y descrédito frente a los valores y costumbres cristianas de sus oponentes al trono.

Por su parte, en *Isabel* se narra la mayor parte del periodo que comprende el reinado de Enrique IV hasta su muerte, pero apenas aparecen señales de esa diversidad religiosa, ni en los personajes de la corte ni en el decorado de las escenas. Lo que más destaca es la vestimenta del rey en su día a día, con marlotas de tipo andalusí, o diversos motivos decorativos orientales, como alfombras o tapices. En el capítulo uno hay una breve escena (17'13" a 20'05") en la que Enrique IV aparece acompañado de su valido, Beltrán de la Cueva, en un ambiente distendido, velados con sutiles cortinas semitransparentes y sentados en el suelo mientras comen fruta y escuchan música de laúd. En ese momento se acerca Juan Pacheco, marqués de Villena, que observa la escena, pero se para ante los velos que tamizan al rey y a su valido:

- ENRIQUE IV: ¡Pasad, pasad! –Pacheco traspasa las veladuras-. Por favor, don Juan, comed con nosotros.

- JUAN PACHECO: Gracias, señor. Sabéis que no soy de costumbres morunas.

Lo que da una idea no solo de la maurofilia del monarca castellano, sino de la maurofobia explícita del marqués, que representa este sentimiento como pocos dentro de la corte y lo utiliza repetidamente en sus intrigas cortesanas.

En el capítulo siete hay otra demostración maurófila del rey. La escena (18'45") transcurre en el salón del trono entre este, Andrés de Cabrera, converso y mayordomo de palacio, y Juan Pacheco. Los nobles andaluces se niegan a seguir pagando impuestos al rey para financiar una inexistente guerra contra el infiel y el rey, en un momento de la conversación, estalla en cólera y arremete contra ellos:

- ENRIQUE IV: ¡Mil veces más fácil sería tratar con los moros que con todos esos lechuginos andaluces!

- JUAN PACHECO: Majestad, si en el sur supieran cómo pensáis, entenderían perfectamente por qué no hay guerra.

- ENRIQUE IV: ¡Me importa un comino! Los moros serán moros, pero al menos están civilizados. Si no es por una acequia es por un puñado de arrobas de aceite, si no por tres fanegas de trigo, iel caso es pelear, pelear! ¡Pelear por tonterías!

Aparte de estos detalles, poco más puede percibirse en el personaje que aparece en *Isabel* y en su entorno cortesano que dé idea de esa diversidad y riqueza religiosa, entre los que se encontraban representantes y huidos de la corte nazarí en la castellana (incluyendo emires o candidatos a serlo), ni hay muestra alguna de música, danzas o juegos, especialmente militares, como los de cañas, unos silencios en el conjunto de la trama que la habrían enriquecido muchísimo y habría servido, como sucede en la *Historia* de Baeza, para argumentar una de las causas mayores de la caída del emirato nazarí: las disensiones internas.

#### **4.2 La Batalla de Lucena y la Toma de Granada por los Reyes Católicos. Los personajes de Enrique IV de Castilla y Gonzalo Fernández de Oviedo**

El personaje de Gonzalo Fernández de Córdoba, por su parte, aparece mencionado en la *Historia* de Baeza en tres ocasiones, todas ellas jugando un papel de extrema importancia en la Guerra de Granada. La primera de ellas es con ocasión del asalto a Baza, lo que llevó a al-Zagal a capitular ante los Reyes Católicos ofreciéndoles Baza, Guadix y Almería por capitulación (1488-1489). Una vez conseguido esto, y según cuenta la *Historia*, Fernando de Aragón:

Embió por embaxadores al rey de Granada á Gonçalo Hernández, alcaide de Yllora, que despues por su grande y excelencia y nobleza de su persona, mediante la voluntad de Dios que le ayudó, cobró renombre de Gran Capitán con muy justa razón, según los hechos hazañosos hizo, y a Martín de Alarcón, alcaide de Moclín (Baeza, 1863, p. 92).



F1. El actor Sergio Peris-Mencheta (derecha) caracterizado como Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Fuente: *Isabel* (© RTVE)

Lo que fue el principio del fin del reino nazarí de Granada pues, a partir de este momento y de la negativa de Boabdil a aceptar las nuevas condiciones interpeladas por los Reyes Católicos en 1490,

Y dende en adelante se hizieron guerra los cristianos y los moros, la qual duró por espacio de dos años poco más o menos, en el qual tiempo el rey Cathólico salió poderosamente y asentó su real sobre la cibdad de Granada en medio de la Vega, donde estuvo ocho meses haziendo cruda guerra á la cibdad (Baeza, 1863, p. 93).

Los cristianos idearon una estratagema para entrar en Granada y conquistarla a la fuerza, lo que fue descubierto “por un mudéjar que se avía salido del Alvaicín con Abulcaçi Abencerraje al Real” (Baeza, 1863, 93), avisando al sultán nazarí, que decidió hacer frente al ataque al día siguiente. Baeza cuenta cómo Boabdil se preparó para la batalla con su gente lo cual, visto por su madre, la sultana Fátima, se espantó de todo aquello y le aconsejó que tomase alguna medida para que todo se resolviese de la mejor forma posible para los habitantes de Granada:

Y paresçe claramente ser ansy, porque desde a pocos días començaron los tratos, y Gonçalo Hernández de Córdoba, que después fue llamado Grand Capitán, juntamente con Hernando de Cafrá (*sic*), secretamente vna noche entraron por el Alhambra traídos por el rey moro con un caballero moro que ya avía salido dos y avn tres vezes secretamente al real, y porque este cavallero no hiziese algún engaño al rey moro como ya otra vez lo avía cometido a hazer, yo le aconsejé al rey (Delgado Pérez, 2018b, p. 59).

Aquí podemos ver, de nuevo, la enorme importancia que Gonzalo Fernández de Córdoba tuvo en el proceso negociador de la rendición de Granada y la confianza plena que los Reyes Católicos depositaron en él. El final de la *Historia* explica detalladamente los pasos que se siguieron, pues el propio Baeza intervino como intérprete de Boabdil en todos ellos y lo cuenta en primera persona:

Entrados estos caualleros en el Alhambra reposaron aquella noche en casa de aquél cauallero que los metió, ques el que arriba dixé que se llamaua Abucaçin el Male, y allí estuuieron todo el día syguiente, y aún parte de la noche, y a las diez oras de la segunda noche, estando el rey solo conmigo entre las dos puertas del patio del Quarto de Comares y de la otra puerta que sale al patio donde está la pila grande asentada en el suelo, vino vn cauallero moro y truxo consigo a Gonçalo Hernández

de Córdoua y a Hernando de Çafra, sobre algunos capítulos en que avía ynpedimento para no se hazer el conzierto avnque ya en el real se avía mucho platicado (Delgado Pérez, 2018b, p. 60).

Por la narración de Baeza se perciben los roces y numerosos cambios que se llevaron a cabo durante las difíciles negociaciones de las Capitulaciones y el papel principal que tuvo en todo ello Gonzalo Fernández de Córdoba, pues por sus hazañas militares durante la Guerra de Granada (1482-1492) alcanzó la distinción de capitán general de los ejércitos de Castilla y Aragón, lo que le sirvió para ganar experiencia militar y fama para ser enviado a Italia. Como se ve en la *Historia*, su autor lo interpela en dos ocasiones con su apelativo más famoso de Gran Capitán, título ganado tras la primera guerra italiana (1494-1498) y la Guerra de Nápoles (1501-1504). No cabe la menor duda de que en la crónica su figura brilla por sus méritos y es tratado con enorme respeto.

En *Isabel*, Gonzalo Fernández de Córdoba aparece de manera desigual: la visión que se ofrece de él es, básicamente, como contrapunto masculino al personaje de Isabel antes de su matrimonio con Fernando de Aragón, y simplemente para incluir tensión amorosa entre ellos a la trama narrativa. En la segunda temporada, por el contrario, que es donde se narra la Guerra de Granada y, por tanto, donde debería aparecer más profusa y brillantemente gracias a sus hazañas heroicas al frente de los ejércitos castellanos y aragoneses, es cuando su figura se desvanece y, casi, desaparece, si bien, se sugiere que Gonzalo Fernández de Córdoba tenía una red de informantes al servicio de los intereses de los Reyes Católicos. De esa especie de “servicio de espionaje” a uno y otro lado de la frontera dan buena cuenta las fuentes de la época, como la del Pulgar, y Baeza, entre otras tantas de las funciones que parece que desempeñó, además de trujamán e intérprete, y entre las más importantes, fue la de espía (Delgado Pérez, 2021, p. 908). En el *biopic*, eso sí, queda insinuado, no aparece de manera clara ni, desde luego, con la envergadura que realmente llegó a tener en realidad.

Otro ejemplo de la distancia entre la recreación y la historia real es, sin lugar a dudas, la Batalla de Lucena: la desafortunada incursión de Boadil en Lucena, tierra del alcaide de los Donceles, por instigación de sus caballeros y en contra de su voluntad, en 1483. En Baeza este episodio ocupa una parte importantísima de

su obra y es, casi podría decirse, el más destacado de todos los que elige contar, pues describe hasta los más mínimos detalles del desarrollo de la batalla desde ambos bandos. Su parcialidad en el relato hacia la figura del conde de Cabra resulta indiscutible, ya que

Parece que mantenía una estrecha relación con Diego Fernández de Córdoba y con su entorno más cercano e íntimo, e indica que tuvo trato con el confesor personal del conde, un fraile jerónimo. Pero, además de esta lealtad, muestra también cierta adhesión a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, hermano de Alonso de Aguilar (Delgado Pérez, 2018b, p. 111).

De hecho, Baeza cuenta la estrategia del conde de Cabra al llegar al lugar del encuentro con muy pocas gentes, y cómo

Vino de manera que los moros no lo vieron venir, porque no reconociesen la poca gente que traya [...] Y el conde mandó tocar sus atabales y los de el alcaide, y con los dos pendones mostró casi un lado de sus batallas á que se pudiese ver dende el real de los moros; los cuales como vieron diversos pendones y oyeron diversos atabales y trompetas, pensaron que hera grande número de caballeros (Baeza, 1863, p. 76-77).

Así estuvieron los cristianos, tocando sus atabales y trompetas de forma ininterrumpida y moviéndose continuamente por entre los cerros, de manera que los musulmanes no podían verlos, pero sí escucharlos,

Lo qual puso grande espanto en los moros, y creyeron que avian sido muchos dias antes sentidos, y que el Andaluzia toda estaba apercebida contra ellos (Baeza, 1863, p. 77).

Esta situación hizo que los musulmanes deliberasen cómo actuar, y aquí Baeza cuenta con enorme detalle y vivacidad las soluciones de unos y de otros, e inserta un diálogo del Alatar de Loxa, que él califica como “astuto y sapientísimo” (Baeza, 1863, 78), en el que aconseja a Boabdil estarse quietos, que no debían ser tantos cristianos como ellos en el campo de batalla, y que esperasen a la noche para decidir bien qué hacer. Baeza describe con mucho detalle la arenga del conde a las fuerzas cristianas y la disposición de la tropa para el combate:

Diziendo estas palabras desabrochó el brazo derecho y alzó la manga del jubón y de la camisa, y desnudo el brazo tomó la lanza en la mano, y algunos quieren decir

que se quitó el capacete o cervillera y alzó el adarga, diciendo a grandes voces: Santiago, Santiago, y á ellos, que hoy es nuestro día (Baeza, 1863, p. 79).

Entre los detalles de la batalla, Baeza cuenta cómo los musulmanes pasaron el arroyo de Martín González y cómo las tropas castellanas provocaron su desconcierto, de tal manera que se dieron a la huida volviendo al otro lado de nuevo y que el arroyo se enfangara, por lo que el caballo de Boabdil se quedó atascado en medio:

Estando el Rey en aquella agonía y angustia llegó un cristiano peón á la orilla del arroyo y bolvió el yerro de la lanza, para dar un bote con ella al rey, y un caballero moro mudéjar natural de Toledo, que se decía Sancta Cruz, que estaba ansimismo su caballo atascado junto con el del rey, dixo al peón: ¡guarda, guarda, perro! ¡No le mates, que es el rey! (Baeza, 1863, p. 80).

Boabdil fue luego llevado a Lucena y, de allí y por orden de los Reyes Católicos, a Porcuna,

Donde estuvo y fue tratado muy honradamente y acompañado de muchos criados y servidores suyos moros, hasta que los Reyes Cathólicos le quisieron hazer merced de libertar su persona con ciertos capítulos que con él mandaron asentar (Baeza, 1863, p. 81).

Como vemos por todos estos fragmentos, Baeza lo relata como una hazaña épica del bando cristiano y le da una relevancia trascendental. De hecho, la captura de Boabdil en la Batalla de Lucena fue un episodio clave para los musulmanes que, profundamente debilitados y a merced de las capitulaciones con los Reyes Católicos, no pudieron ya más que resignarse a su fatal agonía pues, a partir de aquí, Boabdil se convirtió en un mero peón en sus manos. En cuanto a *Isabel*, la Batalla de Lucena aparece narrada en torno al comportamiento del sultán: lo primero que llama la atención es que su madre, la sultana Fátima (en el *biopic* es llamada Aicha), aparece siempre arengándolo o, incluso, diciéndole lo que tiene que hacer y cómo comportarse para ser un buen gobernante. Ella es una intrigante, parece que tenga comportamientos más propios de los hombres y su hijo de mujer, un príncipe letrado, poeta, melancólico, una especie de bobalicón bondadoso y pusilánime que huye de la violencia del campo de batalla y de las obligaciones de su sexo y rango.

El relato de la Batalla aparece en *Isabel* bastante desvaída en comparación con el de Baeza. No aparecen los dos protagonistas del bando cristiano, el conde de Cabra y el alcalde de los Donceles, ni tampoco el sabio Alatar que aconsejó a Boabdil a que no cruzara el arroyo. Tampoco aparecen la misa previa a la batalla, ni hay una narración bélica de relevancia. En la crónica de Baeza vimos cómo el rey fue aconsejado a hacer la entrada a campo cristiano contra su parecer, mientras que en el *biopic* es una idea suya, aunque expresada de una forma incluso infantil porque, por no saber, no sabe ni luchar, y recibe lecciones de lucha a la espada unos días antes, delante de su madre, de su mujer y de su hijo, sufriendo la humillación de verse vencido fácilmente ante ellos siendo el sultán (35'52" en adelante).

La Batalla de Lucena (45'14" en adelante) es, por lo tanto, pura ficción: nada de lo que aquí aparece se corresponde con lo narrado con tanta fuerza y dramatismo por Baeza. De hecho, en *Isabel* parece más bien una escaramuza caprichosa de un rey añorado que pretende jugar a ser soldado en cuyo desenlace caerá apresado por los castellanos, momento en que aparece Gonzalo Fernández de Córdoba y le ordena que descabalgue: "¡Daos preso en nombre de Castilla! Sepa Granada que ha perdido a su emir" (46'50").



F2. El actor Alex Martínez interpreta el personaje de Boabdil. Fuente: *Isabel* (© RTVE)

El relato de esta batalla épica, que permaneció en la memoria de Castilla y en los emblemas de los Fernández de Córdoba hasta nuestros días, aparece en el *biopic* como una secuencia de narraciones fantasiosas sin ningún sentido ni veracidad. Los guionistas, además, han desaprovechado la tremenda fuerza narrativa de las crónicas de la época, como la de Hernando de Baeza, y la relevancia de semejante

victoria para el bando castellano y las implicaciones (de todo tipo) que ello supuso.

### 4.3 La captura de Boabdil

No menos fantasiosa es la captura de Boabdil en *Isabel*, que es directamente conducido a Sevilla (y no a Córdoba, como sucedió en realidad) ante Isabel por Gonzalo Fernández de Córdoba (48'40"), a quien la reina felicita por haber decantado la guerra contra el infiel a su favor. Los Reyes obligan a Boabdil a capitular y lo hacen compadecer ante ellos (57'03"). Él se queja: "me encerráis en una torre, hacéis que vista como un mendigo, la comida es miserable. ¡Yo os respetaría como gobernantes!". Es decir, otra escena de ficción que nada tiene que ver con la realidad de los hechos históricos, como vimos por lo narrado por Baeza. En cuanto al resto de la trama del *biopic*, Boabdil se convierte en un peón movido fácilmente por los Reyes Católicos para crear disensiones internas dentro del sultanato nazarí con su padre y su tío, lo que sí se corresponde con lo sucedido históricamente hablando, aunque en *Isabel* se confundan, incluso, los nombres de los monarcas nazaríes, y el resto de los hechos sean meramente ficticios.

Por último, y con respecto de la toma de Granada, es especialmente dramático el momento en que Baeza narra cómo Boabdil, en un último esfuerzo vano, quiere enfrentarse a los cristianos y defender Granada por la fuerza y su madre, a la que Baeza da voz en esta *Historia*, algo completamente inusitado en la época, le ruega en un sentido diálogo:

Pues, hijo, ¿a quien encomendáis vuestra triste madre y mujer y hijos y hermanas, parientes y criados, y toda esta cibdad, y los otros pueblos que os son encomendados? ¿Qué cuenta daréis a Dios dellos, poniendo en tan mal recaudo, como poneis, dando la horden que dais, para que todos muramos á espada, y los que quedares, sean captivos? Mira bien lo que hacéis, que en las grandes tribulaciones an de ser los grandes consejos. El rey respondió: Señora, muy mejor es morir de una vez, que viviendo morir muchas vezes. La madre le dixo: verdad es, hijo, lo que decís, si solamente vos muriesedes y todos se salvarsen y la cibdad se libertase. Mas tan grande perdición es muy mal hecho (Baeza, 1863, p. 94-95).

Otro momento con el que Baeza añade fuerza narrativa al desenlace de la crónica es en el momento de las negociaciones por la entrega de Granada. Allí participó

como intérprete de Boabdil, y entre las cuestiones que más tensión suscitó fue la de que:

En ninguna manera quiso venir en que, al tiempo que saliese de la çibdad para entregalla, se apease, llegado delante de los Reyes Católicos, del cauallo y les vesase la mano, porque dezía que hantes se dexaría hazer mil pieças. Y platicando sobre esto, parescióme a mí, avnque yo allí no hera nada, que lo vno de derecho no devía hazerse, y lo otro hera vna vanidad y tomase por medio quel rey, al tiempo que pareçiese en el acatamiento y presençia de los Reyes Católicos, pusiese las manos en el harzón de la silla e hiziese movimiento para se apearse del cauallo, y que el rey y la reyna dixesen al yntérpetre (sic) que le dixese al rey que no se apease, y que fuese así, y que llegase caualgando con el sombrero en la mano e hiziese acometimiento a tomar las manos a sus altezas y les vesase en el hombro. Con esto, fueron acordadas las diferencias, y los caualleros, en nombre de los Reyes Católicos, firmaron allí los capítulos, y Albucaçin, ansimismo en nombre del rey moro y en su presençia y por su mandado, firmó allí (Delgado Pérez, 2018b, pp. 61-62).

El cierre de la crónica no puede ser más cinematográfico: parece un fundido final tipo western concluyendo, sin cerrar expresamente, con la imagen de esos caballeros perdiéndose en la noche mientras se alejan saliendo de la Alhambra:

Con este conzierto y hacuerdo, luego los caualleros salieron del palacio <ca>valgando en sus cavallos, y el cauallero moro que los avía traydo yba con ellos (Delgado Pérez, 2018b, p. 62).

En el biopic volvemos a encontrarnos, en el desarrollo de los acontecimientos, pura ficción. Nada más empezar el capítulo, los castellanos, ya instalados en el campamento de Santa Fe, hacen una demostración de fuerza frente a la Alhambra enseñándoles al sultán y a su mujer a su hijo Ahmed, retenido por ellos. La sultana Morayma teme por la vida de su hijo cuando, según cuentan las crónicas del momento, lo que de verdad temía era que Isabel se lo quedara para ella, del enorme afecto que le cogió. Tanto, que incluso cuando los nazaríes pasaron allende el Estrecho, la reina Católica seguía preguntando por él. Aquí los guionistas vuelven a perder un muy buen argumento, más interesante en la realidad que en la ficción (lacrimógena) que proponen.

De hecho, ese mismo tono continúa en la trama: Fátima, la madre del sultán, le insulta llamándole “débil” (8’52”), y la rebelión que orchestra a espaldas de su hijo acusándole de pactar con los cristianos traicionando a su gente, volando la Alhambra incluida (13’51”), es difícilmente asumible y se comporta y dice justo lo contrario de lo que cuenta Baeza. Este personaje, Fátima (que, como decimos, se nombra Aicha en *Isabel*), parece tener el protagonismo absoluto: maniquea a más no poder, mientras Boabdil desaparece prácticamente de la acción y de las intrigas de las mujeres de la familia. El dislate se dispara en el metraje 18’53” en adelante, cuando Fátima dirige la voladura de la Alhambra y llega su hijo y manda apresarla y encerrarla en su alcoba. Ella, entre la ira y la histeria, le grita mientras los soldados la llevan en volandas:

- FÁTIMA: ¡No! ¡No! ¡No! ¡Traidor! ¡Cobarde! ¡Maldigo el día en que nacisteis de mi vientre!

- BOABDIL: Salid, y lo pagaréis con vuestra vida.

El dislate continúa en otra escena en la que aparece Boabdil en su escritorio, cogiendo la pluma y, en un tono melodramático, ofrece la Alhambra y la ciudad de Granada sin ningún tipo de condiciones. La noticia llega a los Reyes Católicos y Fernando ordena hacer efectiva la entrega ese mismo día. Una vez más, los guionistas se alejan de la verdad histórica, más interesante tal y como vimos en Baeza. Aquí no aparece nada de la preparación del sultán para la batalla, ni de la conversación con la sultana madre Fátima, nada de las negociaciones, ni de las idas y venidas a la Alhambra de Gonzalo Fernández de Córdoba (desaparecido en el metraje justo cuando más protagonista fue), ni nada que pueda acercarse a lo histórico, desvirtuando personajes y acciones.



F3. Francisco Pradilla: *La rendición de Granada* (1862). Palacio del Senado (Madrid)



F4. Fotograma de *Isabel*, referente a la rendición de Granada. Fuente: *Isabel* (© RTVE)

Para concluir, el final del reino nazarí de Granada en el metraje es la recreación fílmica del cuadro historicista del pintor del siglo XIX Francisco Pradilla titulado *La entrega de Granada* (terminado en Roma en 1862). Fue un encargo del Senado español para su Salón de Conferencias y se representa la entrega de las llaves de Granada por Boabdil en un juego de colores cálidos para los Reyes Católicos y fríos para Boabdil y su séquito. Aquí el pintor es fiel a lo que Baeza recoge en su *Historia*, pero sin excluir la “poesía y la grandeza con que se nos presenta envuelta la Historia” (Rincón García, 2004, pp. 144-146).

## 5. Discusión y conclusiones

El biopic *Isabel* (2012-2014) reconstruye, a través de tres temporadas, los hechos más importantes del Reinado de Isabel de Castilla, para lo que se documenta en diversas fuentes, siendo la más evidente la *Historia de los Reyes Moros de Granada* de Baeza, sin que esta intertextualidad se haga de manera explícita.

Buena parte de lo sucedido en dicho período de la Historia de España aparece reinterpretado en *Isabel* a través un discurso audiovisual cargado de una visión imperial, cuyo contenido hemos tenido ocasión de analizar en detalle, y que pone de manifiesto que este *biopic*, en virtud del pacto de veridicción, se toma numerosas licencias que vienen a reconfigurar, o a remarcar, el fuerte componente ideológico de la propuesta.

Hechos históricos como la Batalla de Lucena, la toma de Granada, o los personajes de Enrique IV de Castilla y Gonzalo Fernández de Oviedo, así como sucesos como la captura de Boabdil, presentan divergencias extraordinarias,

cuando no falsedades absolutas, solo achacables a las codificaciones propias del formato audiovisual, lo cual, creemos haber demostrado, cumple en *Isabel* un doble propósito: por un lado potabilizar o adaptar la obra histórica al contexto audiovisual de la era Netflix, y su consiguiente *espectacularización*, y, por otro, redimensionar ese producto como portador de ideología para su ensalzamiento como un vehículo cultural imperial que llegó, además, en un momento de reconfiguración política del estado español.

### Referencias bibliográficas

- Baeza, H. de (1863). Cosas de Granada. En M. J. Müller (Ed.), *Die Letzten Zeiten von Granada* (pp. 58-95). Christian Kaiser.
- Barrientos-Bueno, M. (2013). La convergencia y la segunda pantalla tele- visivas en el caso de Isabel. En Actas del I Congreso Internacional Comunicación y Sociedad (pp. 1-27). Logroño: UNIR. Recuperado de <http://reunir.unir.net/handle/123456789/1731>
- Barkay, R. (1984). *Cristianos y musulmanes en la España medieval (El enemigo en el espejo)*. Rialp.
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós
- Berger, J. (1997). *Otra manera de contar*. Mestizo
- Blanco Pérez, M. (2020). Estética y contexto de los audiovisuales sobre narcotráfico en Latinoamérica en la era Netflix. *Confluente*, Vol. XII (1), 102-118. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/11334>
- Blanco Pérez, M. y Balleja, E. (2022). La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible. *Tempo e Argumento*, v. 13 (34), 1-22. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180313342021e0204>
- Blanco Pérez, M. y Cruz González, M. C. (2022). El pacto de veridicción en la serie Chernobyl. La verdad y la mentira histórica desde lo filmico. *Revista de Comunicación*, Núm. 21(1), 33-48. <https://doi.org/10.26441/RC21.1-2022-A2>
- Blanco Pérez, M. y Parejo, N. (2021). *Historias de la fotografía en el s. XXI*. Comunicación Social.
- Camporesi, V. (2014). *Pensar la historia del cine*. Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un filme*. Planeta.
- Coelho, I. y Sossai, F. C. (2016). Aproximações entre história pública e história oral: o caso do Laboratório de História Oral da Univille. *Revista Tempo e*

*Argumento*, v. 8 (19), 96-129.  
<https://doi.org/10.5965/2175180308192016096>

- Debord, G. (1999 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Delgado Pérez, M. M. (2017). A Newly Discovered Manuscript of the *Historia de los Reyes Moros de Granada* by Hernando de Baeza. *Manuscript Studies. A Journal of the Schoenberg Institute for Manuscript Studies*, 2 (2), 540-567.
- Delgado Pérez, M. M. (2018a). Diego Fernández de Córdoba, segundo conde de Cabra, como Pentapolín. Ecos de un relato de Hernando de Baeza en el Ingenioso hidalgo cervantino. En D. Murcia y F. Toro (Coords.) *Los Fernández de Córdoba. Nobleza, hegemonía y fama* (pp. 105-114) Ayuntamiento de Alcalá la Real.
- Delgado Pérez, M. M. (2018b). Certezas e hipótesis sobre el final de la crónica granadina de Hernando de Baeza. *Anaquel de Estudios Árabes e Islámicos*, 29, 33-62. <https://doi.org/10.5209/ANQE.58723>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Longhi Heredia, S. A. y Forteza Martínez, M. A. (2021). Cuando la historia y el patrimonio invaden la pantalla. Diálogo con Javier Olivares. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, (22), 498-512. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11779>
- Martín Corrales, E. (2002). El moro al inmigrante y del inmigrante al moro: entre la maurofobia y la maurofilia en España en las tres últimas décadas (1975-2003). *Anuari de filologia*, XXIV (12), 47-56.
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee la fotografía*. Cátedra.
- Rincón, W. (2004). Los Reyes Católicos en la pintura española del siglo XIX. *Arbor*, 178 (701), 129-161. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i701.584>
- Marfil-Carmona, R. (2018). Historia de España y series de televisión. Posibilidades didácticas de 'Isabel', 'Carlos, rey emperador' y 'El ministerio del tiempo'. En Marfil-Carmona, Osuna-Acedo y González Aldea: *Innovación y esfuerzo investigador en la Educación Mediática contemporánea*. Egregius.
- Preston, P. (2019). *Un pueblo traicionado*. Debate.
- Salvador Esteban, L. (2016). Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en *Isabel*. *Index Comunicación*, no. 6 (2), 151-171.
- Suárez Fernández, L. (1989). *Los Reyes Católicos. El tiempo de la guerra de Granada*. Rialp.
- Vallín, P. (2021). *C3PO en la corte del rey Felipe*. Arpa.
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Cátedra.