

# Ni loca ni celosa, Juana la “lúcida” contra el patriarcado: evolución de las reescrituras cinematográficas de Juana I de Castilla

Juanjo Bermúdez de Castro  
*Universitat Illes Balears*

## INTRODUCCIÓN

En su obra *Historia de la locura en la época clásica* (1961), Michel Foucault analizó la evolución del concepto de “locura” en Occidente desde el siglo xv hasta nuestros días. Demostró cómo cada sociedad había construido un imaginario sobre la figura del “loco” acorde a su propio momento sociopolítico y cultural: si en la Edad Media el loco era considerado como portador de cierta sabiduría, el juglar o bufón que acompaña al rey y le dice verdades encubiertas en juegos de palabras, a partir del siglo xviii, junto a la compartimentación de los Estados nación, se delimita el concepto del “loco” como “delincuente” y comienza su encarcelación en prisiones junto a criminales y “libertinos”, o en centros de represión de lo “irracional” por no tener cabida en un mundo guiado por el racionalismo ilustrado; finalmente, en el siglo xix, con el nacimiento de la clínica,

los locos son considerados “enfermos” —primero “del alma”, después “mentales”— y son medicalizados y recluidos en sanatorios donde son obligados a comportarse de manera sumisa y “normalizada” (Foucault 1967).

Juana I de Castilla, apodada “la Loca”, nació en Toledo en 1479, y con dieciséis años fue entregada en matrimonio a su primo tercero, el archiduque de Austria, como parte de una estrategia política (Zalama 2010). Tras la muerte de su madre, Isabel la Católica, en 1504, cuando regresó a la corte de Flandes para ser reina de Castilla, fue triplemente traicionada por los hombres que la rodeaban: su marido, Felipe el Hermoso, reclamaba el trono para Flandes; su padre, Fernando el Católico, quería que heredara el trono su futuro descendiente con un matrimonio posterior; y su propio hijo, el emperador Carlos V, quería asegurar el trono para el Sacro Imperio Romano Germánico en contra de los comuneros. Los tres, en su lucha respectiva por el trono, conspiraron para hacerla pasar por enajenada, inhabilitarla por su presunta incapacidad mental y mantenerla encerrada durante cuarenta y seis años hasta su muerte.

Este capítulo analizará cómo la figura de Juana I de Castilla ha sido revisitada por la industria del cine y cómo ha sido reescrita en el imaginario colectivo a través del cine bajo condicionamientos ideológicos vinculados al momento sociocultural en el que las películas fueron creadas. Al igual que en la “genealogía de la locura” elaborada por Foucault, el cine español parece haber ido acorde a su tiempo, representando a la reina Juana I de Castilla en clara concordancia con las diferentes conceptualizaciones de género operativas en España en ese determinado momento a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y las primeras décadas del xxi. Asimismo, no debemos asumir erróneamente que el cine es únicamente un producto visual que simplemente refleja su tiempo, un mero espejo que reproduce la realidad de manera objetiva; al contrario, afirmamos más bien que se trata de una relación bidireccional de mutua construcción social y discursiva, en la que el cine se constituye por sí mismo como agente: bien como “aparato ideológico del Estado”, uno más al estilo de los descritos por Althusser —como la familia, la Iglesia o la escuela,

entre otros—, cuyo objetivo es perpetuar la ideología hegemónica (Althusser 1978; Gramsci 1981); o bien a la contra, siguiendo aquí la línea de pensamiento abierta por Raymond Williams y el materialismo cultural, reconociendo cierto espacio, aunque sea mínimo, para la disidencia (Williams 1980). En cualquier caso, nunca esa reescritura de la historia a través del cine será realizada de manera inocente u objetiva, y mucho menos como mera reflectora de la realidad, sino apuntando a perpetuar, subvertir, en cualquier caso, reconfigurar un ideario sociocultural naturalizándolo a través de la ficción cinematográfica.

El marco teórico en el que se inscribe este capítulo es el del nuevo historicismo —por abordar los productos culturales no como obras aisladas, sino en estrecha relación con las circunstancias históricas, sociales e ideológicas hegemónicas en que fueron elaborados— así como en el ya mencionado materialismo cultural —por permitir cierto espacio o posibilidad de resistencia frente a esas circunstancias de contención—. Asimismo, el capítulo se encuadra de manera más concreta en toda una corriente de investigación académica desarrollada especialmente en el último cambio de siglo, señalada por Gillamón (2015: 114), y centrada en analizar el modo en que la España democrática ha redefinido su identidad nacional mediante el diálogo con el pasado a través del cine histórico elaborado después de la dictadura (Labanyi 2000; Triana-Toribio 2003). De igual manera, también podemos entender el capítulo como un elemento más en la reciente oleada de investigación feminista que ha analizado la construcción del género llevada a cabo por la industria del cine español en diferentes etapas a lo largo de su historia (Colaizzi 2001 y 2007; Gámez 2004; Zecchi 2014a y 2014b).

Adoptando una metodología de análisis cualitativo de contenido, de las circunstancias y discursos históricos y sociales en el momento de su elaboración, y de la literatura crítica cinematográfica que ha analizado estos filmes hasta el momento, este capítulo analizará el modo en que cuatro películas españolas han revisitado la figura de Juana I de Castilla bajo la perspectiva de género operativa en su correspondiente momento histórico: *Locura de amor*

(1948) de Juan de Orduña, bajo el prisma de la dictadura; *Juana la loca... de vez en cuando* (1983) de José Ramón Larraz, durante la Transición; *Juana la Loca* (2001) de Vicente Aranda, en el cambio de siglo; y *La corona partida* (2016) de Jordi Frades en la era del #MeToo. De este modo, demostraremos que el modo en que cada película revisita y reescribe el discurso histórico está más relacionado con su propio momento sociocultural que con el propio hecho o personaje en sí. Asimismo, probaremos cómo el cine, en numerosas ocasiones bajo el disfraz de entretenimiento, es un instrumento ideológico extremadamente poderoso a la hora de reconfigurar el imaginario colectivo, más aún cuando se trata de figuras históricas utilizadas para poner en valor pasados victoriosos que sustenten el presente de un estado o nación.

#### ANTECEDENTES: EL ROMANTICISMO LITERARIO ESPAÑOL, EL ECLECTICISMO PICTÓRICO Y LAS PRIMERAS PELÍCULAS DE CINE MUDO

Como afirma Vicente Aranda, “bajo la interpretación de unos cuantos informes históricos en general poco fiables, Juana estuvo loca durante 350 años. Concretamente hasta mediados del siglo XIX” (Caparrós 2003: 83-84). Efectivamente, ya en el *Epistolario* de Pedro Mártir de Anglería, editado en latín en Alcalá de Henares en 1530, y en Ámsterdam en 1670, se relatan con todo lujo de detalles sus episodios de inestabilidad y se la describe como “la reina loca” (Pezzi 2013: 410). Sin embargo, el interés por Juana I de Castilla se dispara durante el Romanticismo español gracias al drama histórico *Locura de amor* (1855), escrito por el dramaturgo madrileño Manuel Tamayo y Baus, miembro de la Real Academia Española y director de la Biblioteca Nacional, quien humaniza a la figura de Juana I “privándola de una simple demencia que hasta entonces se le suponía, para convertirla en una especie de ‘arrebato celoso’ o ‘locura de amor’” (Dávila 2007). Como veremos, esta obra ha sido la base de las películas de Orduña y Aranda, en 1948 y 2001,

respectivamente, pero destaca especialmente porque “70 años antes de que los surrealistas hablaran del *amour fou*, un humilde comediógrafo ya hablaba de locura de amor” (Caparrós 2003: 84).

Es interesante analizar el contexto histórico en el que esta obra teatral se escribió y estrenó en Madrid con gran éxito de público el 12 de enero de 1855. La Revolución de 1854 había puesto fin a la década moderada durante el reinado de Isabel II y dio paso al Bienio Progresista (1854-1856). Precisamente en 1855 se produjo la primera huelga general en la historia de España. Y sin duda, el Bienio Progresista fue el germen del triunfo de la Revolución de 1868 que destronó a la reina Isabel II y la obligó a marchar al exilio. Pese a que la obra teatral de Tamayo y Baus romantiza la figura de Juana I de Castilla de acuerdo con el marco del movimiento del Romanticismo español en el que fue escrita, es posible interpretar algunos diálogos como alusiones encubiertas al sentimiento antimonárquico del momento y la revolución que estaba a punto de acontecer. Por ejemplo, esta conversación aparentemente casual entre los clientes de un mesón resume el sentir del pueblo respecto a la institución de la monarquía en la trama de la obra y quizás en su momento presente del Bienio Progresista:

TRAJINANTE 1º.— Lo dicho: no hay cosa mejor que un rey bueno, ni cosa peor que uno malo [...].

TRAJINANTE 2º.— Y ahí tenéis que, cuando los pobres se mueren de hambre, el rey pide un servicio de cien cuentos de maravedís [...]. Y a todo esto, la Reina en celar a su marido se pasa la vida.

TRAJINANTE 3º.— Cuentan que ha perdido el seso.

MESONERO.— Medrados estamos con Reina loca y Rey tan ligero de cascos.

(Tamayo y Baus, Acto II, escena i)

Nueve años después del estreno de la obra teatral, el pintor Eduardo Rosales terminó su obra más conocida, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864), interpretación personal —monumentalista, velazqueña— de la muerte de Isabel la Católica, que presentó en la Exposición Universal de París de 1867 y por la que obtuvo la primera medalla de oro para extranjeros y la Legión de Honor. Sin

embargo, más relevante aún fue la pintura de Francisco Pradilla *Doña Juana la Loca* (1877), obra más representativa del movimiento artístico conocido como eclecticismo español, que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y que representaba puntos álgidos de la historia española desde perspectivas más humanas o emotivas. Por este enorme lienzo, que destaca por su acertada composición y el dramatismo que transmite la figura espectral de una reina Juana absorta en el centro del cuadro velando el féretro de su esposo, Pradilla obtuvo la medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, así como en las exposiciones universales de París en 1878 y Viena en 1882 (Díez 2007: 238-244; García Melero 1999: 317-342). El éxito de esta obra catapultó la carrera de Pradilla, que fue director de la Real Academia de España en Roma y posteriormente director del Museo del Prado. La importancia de ambos cuadros, especialmente del segundo, es muy significativa en cuanto a la configuración visual que ha marcado el imaginario colectivo en relación a la muerte de Isabel la Católica y a la figura de la reina Juana I. De hecho, la película *Locura de amor* (1948) de Orduña comienza con una recreación del primero y termina con una recreación del segundo, mientras que *Juana la Loca* (2001) de Aranda también incluye espectaculares recreaciones a modo de *tableaux vivants* de ambos lienzos.

La primera adaptación cinematográfica de la obra de Tamayo y Baus se tituló *Locura de amor* y fue realizada en 1909 por Alberto Marro y Ricardo Baños para la productora Hispano Films (Dávila 2007). Un año después, el director italiano Mario Caserini realizó *Giovanna la pazza* (1910), título traducido como *Juana la loca*, dentro de su prolífica filmografía adaptando clásicos literarios e históricos. La existencia de ambos filmes ya en los comienzos de la historia del cine mudo demuestra el interés existente por la figura de Juana I, que con tanto éxito habían romantizado tanto el teatro, la pintura e incluso la ópera, ya que en 1860 se había estrenado en el Teatro de la Scala de Milán *Giovanna la Pazza*, compuesta por Emilio Serrano, y que gozó de gran aceptación de público y crítica. No obstante, habría que esperar hasta mediados del siglo XX para la primera producción cinematográfica sonora sobre la vida de la reina Juana I de Castilla.

ESPAÑA, UNA, MILITAR, Y CATÓLICA, ACOSADA POR  
EXTRANJEROS: *LOCURA DE AMOR* (1948), DE JUAN DE ORDUÑA

*Locura de amor* (1948) —seguida de *Juana La loca* (2001)— es la película sobre la que más literatura crítica existe de las que se abordan en este capítulo. Sin duda, se trata de un filme profundamente marcado por la ideología del régimen franquista, que adoptó la estrategia de utilizar el cine histórico como instrumento propagandístico (Dávila 2007). Mucho se ha escrito de su director, Juan de Orduña, así como de la productora CINESA y la estrecha vinculación de ambos con el franquismo (Linás 1990: 86-93; Fanés 1982). Sin embargo, poco se ha investigado sobre los cuatro guionistas de la producción, información que considero hartó valiosa para entender la cinta en su contexto.

En 1941, Manuel Tamayo, nieto del dramaturgo Tamayo y Baus, y Alfredo Echegaray, sobrino nieto del premio nobel de Literatura José Echegaray, fueron quienes escribieron una primera versión del guion adaptando la obra teatral. Manuel Tamayo será quien posteriormente escribirá el guion de *España debe saber* (1977), un documental donde a través de entrevistas se aborda el pasado franquista y la Transición desde una perspectiva afín a la dictadura. Alfredo Echegaray había sido el autor del himno falangista “Caídos por España. ¡Presentes!”. Una vez autorizado el guion, en 1942, uno de los productores de la película, Carlos Blanco Hernández, realizó modificaciones dando a luz un segundo guion. La carrera profesional de Carlos Blanco se forjó colaborando con directores como el falangista José Luis Sáenz de Heredia, director de *Raza* (1941) y primo hermano de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange e ideólogo del fascismo en España. Finalmente, en el tercer guion definitivo colaboró el otro productor del filme, José María Pemán. Emparentados también con Primo de Rivera, Pemán y su primo José Pemartín fueron los principales propulsores de la doctrina oficial de la dictadura de Franco. A este cuarteto de guionistas de ideología claramente fascista, debemos añadir al director Juan de Orduña, un “excelente ejemplo de la corriente histórica del cine histórico español

de los cuarenta y cincuenta, un instrumento muy valioso ideológicamente para el régimen franquista como ejemplarizante de glorias pasadas” (Dávila 2007). De hecho, antes de *Locura de amor* (1948), Orduña ya había dirigido *¡A mí la Legión!* (1942), y posteriormente dirigió *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *Teresa de Jesús* (1961).

Como ya apunté, la literatura crítica ha analizado extensamente la relación de *Locura de amor* (1948) como herramienta del “régimen franquista para reafirmar la ideología nacional-catolicista” (Dávila 2007) y cómo el cine de Orduña se remonta a los Reyes Católicos, momento crucial de la formación del Estado nación, para dar legitimidad al franquismo y su “nacionalismo antiliberal, ultracatólico y fuertemente centralizado” (Gómez 2001: 6). Más aún se ha escrito sobre la representación de heroínas históricas en el cine franquista de Orduña: por relacionar los conceptos de mujer y patria (Monterde 1995); por reforzar “estereotipos femeninos y disfrazar la ausencia de mujeres reales” con poder (Ballesteros 2001: 14); por convertir a la mujer en mero instrumento que asegure la continuidad “de la raza también en el plano ideológico” (Domingo 2007: 108); por ensalzar a la heroína pero mostrar su negligencia para el mando político (Labanyi 2000); por mostrar que la mujer, o “cumplía su misión” orientada hacia el hogar y la familia, o estaba avocada a la muerte si entraba en política (Guillamón 2015: 115); por “educar en modelos patriarcales a las mujeres, que eran las mayores consumidoras de cine en aquellos tiempos” (Segura 2004: 56); por “moralizar a las esposas” mostrando los terribles efectos de los excesos amatorios (Del Val 2003). De este modo, la figura de Isabel la Católica, pese a no aparecer físicamente, está omnipresente en el filme de Orduña, al ser constantemente referida por todos como la reina española por excelencia, espíritu de la austeridad, la devoción, la lealtad, siendo elevada a la categoría de mito (Rosón 2008; Pezzi 2013: 412-414; Guillamón 2015; Segura 2005: 1108). De hecho, el filme compara por contraste a Isabel la Católica con su hija Juana I como modelo y antimodelo, respectivamente, de cumplir con la obligación y ser beatificada o alertando de que, de no seguir este

patrón, las espectadoras acabarían locas “como Juana la loca con su amor loco” (Pezzi 2013: 412; Segura 2005: 1108).

La primera escena en que aparece Juana I es clave en cada película para determinar el tratamiento que se hace tanto de su figura como del concepto de “locura” utilizado en cada época. El filme de Orduña comienza con Carlos V yendo a visitar a su madre y siendo advertido de que esta se sigue creyendo reina de Castilla y de que le han dado unas hierbas sedantes para la seguridad del encuentro. Aumentando considerablemente el volumen y la intensidad de la música, se nos muestra en un plano general a una anciana, apenas iluminada excepto su rostro, con hábito de monja, sentada delante del dosel de su cama acompañada de un fraile. Juana I no reconoce a su hijo (00:06:15), se gira violentamente con los ojos excesivamente abiertos agarrando al fraile para confirmar la identidad de Carlos V, rememora con dulzura y sonrisa tenebrosa los festejos que Felipe I ordenó por su nacimiento, y de pronto su tono y emocionalidad van aumentando y comienza a llorar, gritar y agitar las manos en posición de arañar (00:07:07), proclamando haber levantado “actos en Castilla contra él [Felipe I]” por celos (00:07:16), hasta que confunde a don Filiberto de Vere con su difunto esposo y, colérica, les ordena a todos que se retiren (00:08:12). La interpretación “histriónica y melodramática” (Guillamón 2015: 117), “sobreactuada [...] grandilocuente, delirante” (Dávila 2007) de Aurora Bautista sin duda contribuye al mensaje que el filme transmite de una Juana completamente enajenada, violenta, amenazadora, siniestra, autoinculpándose de organizar actos violentos debido a sus celos enfermizos, y con alucinaciones visuales que le provocan estallidos de cólera y llanto. La secuencia, tal y como está elaborada, apoya férreamente la decisión patriarcal que tomaron su padre, su marido y su hijo de mantener encerrada a Juana I por la peligrosidad que su persona podía comportar para los hombres que la rodeaban y para el Reino de España.

En cuanto a la representación de la locura, pese a que en la película se menciona que pudo ser herencia de su abuela doña Isabel de Portugal (01:17:55), y aunque también es cierto que se muestra

a una reina celosa, no sin motivo, que va interiorizando el discurso masculino recibido de “loca” para acabar realmente perdiendo el juicio (Guillamón 2015: 123), la locura de Juana I es justificada continuamente por las maquinaciones políticas llevadas a cabo por ese “enemigo extranjero” personificado en los consejeros flamencos de Felipe I (Dávila 2007), especialmente don Filiberto de Vere (Pezzi 2013: 415), así como por la venganza de Aldara, la princesa musulmana destronada y amante del rey Felipe. La literatura crítica señala también extensamente esta xenofobia e islamofobia “propias del franquismo que afloran de forma consciente o inconsciente” en el filme (Segura 2005: 1108), ya que muestra a una “patria sufriente y traicionada por el extranjero” (Gómez 2006: 2), y a una reina Juana personificando a una España maltratada por los flamencos (Dávila 2007), y “presentada como encarnación de la madre patria, acosada y enajenada por extranjeros [...] que ponen en peligro la unidad de España” (Gómez 2006: 1). La crítica señala también acertadamente ese doble agravio dirigido contra Aldara por ser extranjera y musulmana —triple, por ser mujer—, ya que “encarna la visión falangista del Otro (la Otra), que amenaza la identidad e integridad de la patria y de la religión católica” (Guillamón 2015: 121) y muestra la eterna dicotomía entre “la esposa y madre española” frente a la *femme fatale* extranjera “liberada sexualmente y destructiva” (Ballesteros 2001; Bugallo 2000; Guillamón 2015: 121). Sin embargo, mientras que en la obra de Tamayo y Baus, Aldara se redime por amor al capitán Alvar de Zúñiga y se hermana con la reina Juana I, en la película de Orduña regresa a “sus tierras de África donde le aguarda el destino propio de todo objeto colonial subalterno” (Gómez 2006: 2).

Hay tres omisiones en la película de Orduña respecto a la obra teatral de Tamayo y Baus que considero no son azarosas: la primera es la ausencia de la voz del pueblo aclamando a su reina tras su discurso en las Cortes de Burgos. Si bien es cierto que en la película de Orduña la entrada de la reina se realiza con un *travelling* “que hizo historia en el cine español de posguerra” (Caparrós 2003: 87), mientras que en la obra teatral y otras películas la muchedumbre irrumpe en la catedral y la reina lo utiliza contra el poder, diciendo: “Ya lo

veis, los locos abundamos en Burgos” y se despide “La reina loca os saluda” (Tamayo y Baus 1855: acto IV, escena V; Aranda 2001: 01:37:35), en el filme de Orduña el pueblo ni irrumpe en masa en ninguna iglesia ni su voz se escucha apoyando a una reina destronada contra el poder; una segunda omisión significativa en la cinta de Orduña se da cuando Felipe I, desairado ante la falta del apoyo del pueblo de Castilla, afirma: “¡No me queréis por rey, me tendréis por tirano! (Tamayo y Baus 1855: acto IV, escena VIII; Aranda 2001: 01:39:50); finalmente, la tercera omisión está relacionada con una crisis de fe de la reina Juana cuando Felipe agoniza: mientras que, en la película de Orduña, las alusiones a Dios, al catolicismo y a la superioridad de España son una constante (Dávila 2007), tanto en la obra teatral como en la cinta de Aranda (01:42:30), cuando Felipe I agoniza, la reina pide ayuda a los médicos en lugar de a Dios:

REINA.— ¿Conque no hay remedio?

MARLIANO.— ¡Qué no puede remediar la misericordia de Dios!

ALMIRANTE.— Confiad en Él.

REINA.— Y ¿por qué no en vosotros? [...]

DON JUAN MANUEL.— Al Altísimo pedid socorro.

REINA.— Dios no ha querido oírme.

(Tamayo y Baus: acto V, escena II)

Se observa, por tanto, que la película de Orduña, realizada en el seno del franquismo, aunque considerablemente basada en la obra teatral de 1855, omite muchedumbres que irrumpen en iglesias alzando su voz, tiranos no queridos por su pueblo y crisis de fe de mujeres en situaciones adversas.

Hemos de reconocer que *Locura de amor* (1948) supuso un éxito a nivel comercial y de crítica en su momento, y que recibió numerosos premios: en el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano (1948), ganó los de mejor película española, mejor dirección para Juan de Orduña, mejor actriz para Aurora Bautista, mejor actor secundario para Jesús Tordesillas, interpretando a De Vere, mejor ambientación musical y mejores decorados, así como los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (1948) de mejor

película y mejor actriz, y el del Sindicato Nacional del Espectáculo (1948) a la mejor película. Sin embargo, comparada con otras películas internacionales estrenadas ese mismo año, tales como *Ladri di biciclette* de Vittorio de Sica, *The Treasure of the Sierra Madre* y *Key Largo* de John Huston, *Hamlet* de Lawrence Olivier, *The Red Shoes* de Emeric Pressburger y Michael Powell, *Rope* de Alfred Hitchcock, *Fort Apache* de John Ford o *Letter from an Unknown Woman* de Max Ophüls, se aprecia la diferencia de calidad entre el cine realizado en democracias y aquel producido al servicio de la propaganda de una dictadura militar ultracatólica.

“HAREMOS UNA ESPAÑA ALEGRE Y FALDICORTA, ¡POR EL CAMBIO!”: *JUANA LA LOCA... DE VEZ EN CUANDO* (1983),  
DE JOSÉ RAMÓN LARRAZ

*Juana la loca... de vez en cuando* (1983) es, sin duda, la película menos valorada por la crítica, en cantidad y en calidad, de las que se analizan en este capítulo.

Dávila afirma que tiene “escasa calidad artística”, y aunque la relaciona con la corriente de comedias críticas con la realidad sociopolítica de los setenta y ochenta, como las películas de los Monty Python, observa que “las producciones españolas al uso no pueden llegar a compararseles en calidad artística e ingenio” (2007). Mientras que Redero afirma que el cine histórico de la Transición trata de “recuperar la memoria histórica para legitimar el proceso democrático” (2000), Rubio señala que “lo único que tiene de histórico son los nombres de los personajes” (2007: 39). Posteriormente, Dávila afirmará que “solo puede rastrearse algún eco puntual y muy libre de la película de Orduña” (2019: 114).

Juan José Alonso Millán, reconocido dramaturgo desde los años sesenta con éxitos como *Cianuro, ¿solo o con leche?* (1963), y máximo referente como guionista del género llamado “landismo” del cine español de los setenta, con títulos como *No desearás a la mujer del quinto* (1970), orienta su carrera en los ochenta hacia la sátira

histórica y literaria con la intención de reflejar, en clave de comedia gamberra, los cambios sociopolíticos que estaban ocurriendo en una España por fin democrática, no exenta de conflictos durante la Transición. Siguiendo esta nueva línea, Alonso Millán escribe los guiones de *Cristóbal Colón... de oficio descubridor* (1982), *El Cid Cabreador* (1983), *La loca historia de los tres mosqueteros* (1983), y es en esta corriente de cine paródico de humor desenfadado donde debemos situar *Juana la loca... de vez en cuando* para apreciar su valor y especialmente su valentía creativa.

La primera secuencia en la que se presenta el personaje de Juana muestra un plano general de bebés llorando desatendidos, y la cámara se acerca a la joven Juana, sentada en el suelo con la espalda apoyada en la pared, escuchando música con unos enormes auriculares conectados a su radiocasete, y concentrada leyendo el tebeo *Rambla*, icono del *boom* del cómic adulto en España a principios de los ochenta (00:02:57). Vemos cómo la película ofrece una primera imagen de Juana como una joven rebelde, moderna y a la vanguardia, con intereses musicales y vinculados a la contracultura de los ochenta. A continuación, su hermano, el infante Juan, dispara sin querer un arco matando a un monje. Juana lo abofetea y le dice “Verás cuando se lo diga a mamá. Sabes que no le gusta que mates frailes” (00:03:35). Seguidamente, se reúne la familia real, pero Isabel la Católica, magistralmente interpretada por Lola Flores, ha de ausentarse afirmando: “Cuando termine con el coñazo de Torquemada, seguiremos con la plática familiar” (00:05:10). El carácter abiertamente anticlerical y provocador de la película sorprende incluso a audiencias actuales, y adquiere más valor al tomarse en cuenta que se estrenó tan solo ocho años después de la muerte de Franco, y seis años después de las primeras elecciones generales en España.

La locura de Juana I se relaciona en la película en primera instancia con su deseo sexual reprimido, vinculándose así con la represión de la dictadura recién terminada y el popular cine del “destape” de la época. Cuando Torquemada le sugiere a la joven Juana hacerse monja, ella le contesta: “Es que yo no sirvo para monja... ¡porque

soy más caliente que la leche!” (00:11:55). La propia Juana afirma: “Es este deseo, esta lujuria que me está volviendo loca” (00:14:59). Cuando posteriormente Felipe I acude a Fernando el Católico para hablarle de Juana, y le dice: “Querido suegro, tu hija está majara, loca, le falta un tornillo”, Fernando el Católico le contesta: “Le viene de familia. Su madre estaba peor y era más pesada. Siempre estaba con el yugo y las flechas, la unidad...” (01:01:35). Finalmente, ya viuda, Juana I recuerda su infancia, amordazada y encerrada en una jaula mientras su madre le regañaba: “Quieres hacer el favor de no moverte más, o te vuelvo a dar corrientes” (01:08:21). En esta ocasión, no es a su abuela Isabel de Portugal a quien se responsabiliza de la locura de Juana, sino a su propia madre Isabel la Católica, quien también es parodiada en varias ocasiones por su olor corporal. El hecho de que se haga comedia sobre símbolos franquistas, incluyendo métodos de tortura, y sobre la propia unidad de España dice mucho de la valentía de la película y de los aires de libertad cultural que por fin se respiraban cuando esta fue filmada.

Sin duda, lo más interesante del filme de Larraz es que está “repleta de alusiones a la situación social y política que vivía España en los años ochenta” (Payan 2007: 76). Se destacan: cuando Juana les dice a los Reyes Católicos que quiere quedarse embarazada “para que me [le] coja cuando despenalicen el aborto” (00:12:36); cuando una reunión clandestina a favor de la República, organizada por la infanta Isabel, es disuelta por “los grises”, y esta les grita a sus compañeros: “¡Seguiremos conspirando en la cafetería Galaxia el lunes! (00:08:50), aludiendo al plan golpista contra la democracia urdido el 11 de noviembre de 1978 en la cafetería Galaxia de Madrid; otro ejemplo es cuando Juana, hablando de su todavía desconocido pretendiente Felipe, afirma: “Es archiduque, y por si fuera poco de sangre real. Y además se llama Felipe, como Felipe González. ¡Quiero conocerle! ¡Es más, le amo ya!” (00:30:03), en referencia al recién elegido presidente socialista en 1982; cuando Felipe I afirma que sabe cantar en gallego y euskera (00:31:35), se alude a las lenguas por fin reconocidas cooficiales en España; y cuando Felipe decide casarse con Juana, afirma: “¡Por

el cambio! [...] Daremos una vuelta a la política de tu país. Haremos bajo nuestro reinado una España alegre y faldicorta. Abriremos casinos de juego y pondremos casas de masajes” (00:44:40).

“¡Por el cambio!” había sido el lema con el que el partido socialista ganó las elecciones de 1982, después de que ningún partido de centro izquierda hubiese llegado al poder en España desde hacía medio siglo, antes de que comenzara la dictadura de Franco; finalmente, cuando Isabel I y la amante musulmana de Felipe, en el filme educada en Getafe, se pelean a bofetadas, Isabel I reitera: “¡Soy la reina de España!”, a lo que la amante de Felipe le contesta: “¡Y yo soy Azaña!” (1:00:00), aludiendo a Manuel Azaña, presidente de la Segunda República española (1931-1939) y líder del bando republicano durante la Guerra Civil.

Es cierto que la película de Larraz también incluye chistes que hoy consideraríamos de mal gusto, “casposos”, o políticamente incorrectos, sobre todo en relación con el colectivo LGTBIQ+, ya que el filme fue elaborado tan solo cinco años después de que se despenalizara la homosexualidad en España en 1978. Ser gay en la transición equivalía a ser objeto de burla e instrumento para la comedia fácil, y así lo refleja la película: por ejemplo, uno de los pretendientes de Juana en el filme es afeminado (00:26:15) y Juana lo rechaza por “travesti” (00:28:42); otro ejemplo es cuando Juana I, ya viuda, decide que el fétetro de Felipe descanse entre hombres por sus celos de las monjas, y acaba en un monasterio donde tres frailes amanerados que cantan “¡Un fraile, dos frailes, tres frailes, maricón el que no baile!” secuestran el ataúd y la reina los persigue al grito de “¡Fuera de aquí, maricones!” (01:14:45). No obstante, el mayor acto de valentía del filme es su manifiesta autoafirmación antimonárquica. Si bien la película comienza con la infanta Isabel haciendo una pintada en una pared de palacio con un espray, en la que se lee: “¡España, mañana, será republicana!” (00:07:12), el filme termina con Juana I celebrando festejos por la muerte del rey Felipe, carnavales que incluyen carreras de sacos para regocijo del pueblo, y haciendo explotar con TNT el velatorio del difunto mientras grita con júbilo “¡Viva la República!” (01:21:50), frase con la que acaba la película. Por mucho menos, cuarenta años después del estreno

de esta película, artistas españoles habrían sido juzgados e incluso encarcelados en la España de hoy. El gran mérito de *Juana la loca... de vez en cuando* (1983) es hacer humor especialmente político y en todas direcciones, en una época arriesgada, pero en la que el único límite del humor era que fuera divertido.

“QUIEN NO CELA, NO AMA”: *JUANA LA LOCA* (2001), DE VICENTE ARANDA

Escrita y dirigida por Vicente Aranda, la película *Juana la Loca* (2001) se enmarca en la línea del director de llevar a cabo adaptaciones cinematográficas de obras literarias como *El amante bilingüe* (1993), *La pasión turca* (1994), *Carmen* (2003), y especialmente novelas históricas como *Libertarias* (1996) y *Tirante el Blanco* (2005). Se trata de otra película también extensamente analizada por la literatura crítica, de la que se ha afirmado que cuenta una historia más “intimista e individualizada, pero sin hacer tanto hincapié en el componente histórico del personaje” (Dávila 2007), y se ha resaltado la extraordinaria interpretación de Pilar López de Ayala como Juana I, “muy por encima de la de Aurora Bautista” (Caparrós 2003: 86), siendo “más contenida” (Guillamón 2015: 117). También se afirma que el filme está “muy libremente” basado en la obra de Tamayo y Baus (Dávila 2007), y que Aranda “casi oculta su *remake* pues en los títulos de crédito finales, con letra pequeña, indica que su versión está libremente inspirada en la obra teatral de Tamayo y Baus” (Caparrós 2003: 83). Sin embargo, *Juana la Loca* (2001) está más basada en la obra de Tamayo y Baus que la propia película de Orduña de 1948. Hay escenas y diálogos que son un calco y que no aparecen en el filme de Orduña: la conversación de Juana I y su aya Elvira sobre la carta de Aldara/Aixa: “¿Que no la lea? ¡Dios mío! Tú no has amado nunca; nunca has estado celosa; no tienes corazón” (Tamayo y Baus 1855: acto III, escena X; 01:15:10); cuando la reina Juana toma dos espadas y le entrega una a Aldara/Aixa para retarla en duelo (Tamayo y Baus 1855: acto III, escena XV; 01:26:25); los monólogos finales de la reina Juana en las Cortes de Burgos o al agonizar

Felipe; o la escena más popular del filme de Aranda, la de la reina Juana gritando bajo la lluvia (00:34:56), que no aparece en la cinta de Orduña, pero está inspirada en una frase de la obra de Tamayo y Baus, cuando se habla de las extrañas costumbres de la reina Juana, como “el gustar de que cuando llueve le caiga el agua encima” (1855: acto I, escena I).

Es muy interesante y acertado el análisis que hace Guillamón de la primera escena del filme de Aranda. Antes de que aparezca Juana I de anciana de espaldas y atizando el fuego de una chimenea, una voz en *off* la presenta como “*hija* de los Reyes Católicos, *esposa* de Felipe de Habsburgo, *madre* del emperador Carlos V, *reina* propietaria de las coronas de Castilla y Aragón” (00:00:28; Guillamón 2015: 118, la cursiva es de Guillamón). Ya desde el principio, Juana I es presentada como hija de, esposa de, madre de, y, por último, reina. Y es que la literatura crítica coincide en que el filme de Aranda muestra a una Juana I “despreocupada de los asuntos de gobierno, más pendiente de temas como son el amor, el matrimonio o la maternidad” (Romera 2018: 278; Guillamón 2015: 118), resaltando la “incapacitación femenina para ejercer la política” (Guillamón 2015: 116). Dávila afirma que los intereses políticos documentados son solo “ambientación de la época” y que se muestra a una Juana “apasionada y emotiva, más preocupada por la vida cortesana, por sus hijos y por el amor obsesivo a su esposo... que por el futuro de Castilla” (2007). Para Smith, “la situación histórica es solo sustrato” y documenta algunos críticos que se quejaron de que la cinta “reducía la historia nacional a una neurosis personal” (2004: 305). Y es que la maternidad es uno de los temas clave de esta película: Juana I amamantado ella misma a sus hijos en contra de la costumbre de la época (00:20:47), Juana I pariendo ella sola a Carlos V y rompiendo el cordón umbilical con los dientes (00:28:00), Juana dando su discurso en las Cortes de Burgos en avanzado estado de gestación (01:33:05) y retando embarazada a Aixa a un duelo a espadas (01:26:25).

En cuanto a la representación de la locura, el filme presenta a una Juana cuerda, pero a quien su marido le dice insistentemente

que está loca: por dar de mamar ella misma a su hijo (00:21:50), por enfadarse al descubrirlo por primera vez infiel (00:33:00), por desearlo estando embarazada (00:38:10). Se trata, por tanto, de una locura no *de facto*, sino “asignada” y “patriarcal” por conferírsele los hombres que la rodean, ya que también a su padre Fernando el Católico se le muestra diciendo “Mi hija está loca” o refiriéndose a ella como “la reina loca de Castilla” (01:01:29). De hecho, de manera similar a otras producciones, vemos en este filme a hombres responsabilizando de la locura de la reina, no solo a su abuela Isabel de Portugal, sino también a su madre Isabel la Católica (01:18:14).

La película muestra dos rasgos esenciales de la personalidad de Juana I por los que su comportamiento es tildado de locura: sus celos, el gran protagonista del filme, y sus constantes rupturas con el protocolo que su condición de reina le imponía, lo que podríamos llamar su “campechanismo”, en referencia al apodo del por entonces aparentemente incorrupto Juan Carlos I, rey de España, cuando se estrenó la película. Así, Smith refiere que la propia López de Ayala afirmó que “Juana era una mujer normal y sus celos universales” (Smith 2004: 399). La película nos muestra a una Juana tremendamente celosa, mucho más que en el resto de producciones, hasta el punto de que la frase que le hace luchar por el trono, en el último momento, no es que Felipe quiera “alejaros [alejarla] del trono y de vuestro [su] lecho”, sino de “[u]n lecho que pronto ocupará otra” (01:31:10). Asimismo, la película presenta a una Juana cuya locura “viene dada por sus modales poco apropiados a su estatus real” (Guillamón 2015: 126), de los que ya hemos dado ejemplos, como el empeñarse en dar de mamar ella misma a sus hijos, y por cómo la muchedumbre la apoya en la Corte de Burgos por ser una mujer “que se saltaba las normas de la época” (Pezzi 2013: 417).

El aspecto más criticado de *Juana la Loca* (2001) por la literatura crítica, con la que coincido plenamente en este aspecto, es la sexualización que se hace no solo de la reina Juana, sino también de Aixa, la amante de Felipe I. Vicente Aranda se dio a conocer por

sus valientes películas en los años ochenta sobre la figura del Lute, o la revolucionaria *Libertarias* (1996), pero fue por sus atrevidas escenas sexuales en *Amantes* (1991) por las que recibió dos premios Goya a la mejor película y al mejor director. Sin embargo, “las obsesiones eróticas a que nos tiene acostumbrados este cineasta” (Caparrós 2003, 83), “esa constante en su producción, como es la sexualidad femenina” (Dávila 2007) desde la mirada masculina, quizás no fueran tan bien recibidas en 2001, y mucho menos a medida que avanzaba el siglo XXI y la cuarta ola del feminismo se iba afortunadamente abriendo paso. Gómez denuncia “la erotización de la historia” en el filme (2006: 2), Caparrós los “imperativos del sexo” (2003: 83), y Pezzi describe “una sexualidad prácticamente impensable para el siglo XVI” (2013: 417). De nuevo, el análisis de Guillamón es tremendamente acertado cuando critica cómo la reina Juana en la película de Aranda es “animalizada”, al mostrarla olfateando la cama buscando pistas sobre la amante de su marido, rompiendo el cordón umbilical con los dientes, o siendo llamada “vaca” por sus doncellas por estar siempre embarazada (2015: 128). La exhibición que la película hace del cuerpo de Aixa, que un Felipe *voyeur* “babeante” observa a través de un juego de espejos, desde una pequeña ventana a modo de *peepshow* medieval, parece sacada de una película erótica de serie B, y desde una perspectiva de género actual es innecesaria. También es poco acertada la representación que Aranda hace de la religiosidad de Aixa, que equipara ser musulmana con una Aixa hechicera que invoca a Satán y Belcebú mediante “artes oscuras” para incrementar su exotismo de *femme fatale* (Pezzi 2013: 419).

Antes del estreno de *Juana la Loca* (2001), Aranda anticipó acertadamente en una entrevista que “el futuro es de las mujeres” (Smith 2004). Así sea, pero a través de películas que fomenten una concienciación sobre políticas de igualdad efectivas, o que al menos presenten personajes femeninos poliédricos, y no representando a mujeres hipersexualizadas dependientes de la mirada masculina, o reproduciendo un “discurso que histeriza la sexualidad femenina y la maternidad” (Guillamón 2015: 113).

“EN CASTILLA SERÉIS REINA, PERO AQUÍ, ¡SOIS MI PRISIONERA!”: *LA CORONA PARTIDA* (2016), DE JORDI FRADES

Película estrenada en cines, *La corona partida* (2016) surge a partir de las series de televisión *Isabel* (2012-2014) y *Carlos, rey Emperador* (2015-2016), dirigidas las tres producciones por el mismo director, Jordi Frades, y escritas por el mismo guionista, José Luis Martín. Como apunta Dávila, la cinta “no tiene ninguna relación con el drama de Tamayo y Baus” (2019: 120), y pese a que Juana es el personaje en torno al que gira la trama, son las maquinaciones políticas de su padre, su esposo, y el cardenal Cisneros, las auténticas protagonistas del filme. De hecho, la película comienza con Fernando el Católico en su lecho de muerte, y Cisneros relatando, a modo de *flashback*, al joven Carlos V, los agitados acontecimientos políticos que sucedieron tras la muerte de Isabel la Católica, siendo el primero de ellos el encuentro en el que el recién viudo rey Fernando le pide su apoyo a Cisneros, más afín a la difunta Isabel, para declarar incapaz a Juana I y hacerse él con el trono de Castilla. Vemos, por tanto, a dos hombres adultos, uno de ellos del clero, conspirando por la Corona, afirmando en varias ocasiones la “locura” de Juana, pero también, gran novedad, la de Felipe de Habsburgo.

La primera escena en la que vemos a la reina Juana, al igual que en el resto de películas que hemos analizado, es muy significativa. En esta ocasión, aparece leyendo plácidamente frente a la chimenea, siendo importunada por Felipe I, que trata de convencerla para ser nombrados reyes de Castilla allí en Flandes, a lo que ella se niega, alegando que más conveniente es que las Cortes de Castilla la juren como reina, “y ahora si no os importa, ruego que me permitáis continuar con mi lectura” (00:12:30). La imagen de la reina Juana que transmite el filme es la de una mujer culta, calmada, que piensa y se autoconcibe como ser político. Cuando el rey Felipe organiza a sus espaldas un funeral por Isabel I en Flandes, para aprovechar la ceremonia y ser nombrado rey de Castilla, la reina Juana le recrimina: “Aquí podéis organizar cuantas farsas queráis, pero en Castilla, la reina soy yo”, a lo que Felipe le grita: “Mis hombres de

armas guardarán vuestra puerta, nadie os visitará sin mi permiso. En Castilla seréis reina, pero aquí, ¡sois mi prisionera!”, y ordena a sus guardias que nadie entre en la alcoba (00:20:23). Vemos de nuevo cómo la reina se concibe políticamente, y lo que comenzará a ser una constante en la película: Juana I encerrada, en esta ocasión por su marido. Como afirma Dávila, es una persona “a la que no le permiten hacer nada, a pesar de ser toda una reina de Castilla” (2019: 123). No obstante, discrepo con Dávila sobre la interpretación de Irene Escolar: si para el crítico, su papel es “excesivo, llegando al histerismo”, respondiendo “a exigencias del guion”, a mi parecer su interpretación es excelente, la de una mujer inteligente y contenida, mientras que al que sí representa acertadamente la película como colérico, desmedido y chillón es a Felipe I, cuyo comportamiento se ajusta perfectamente al perfil de un maltratador.

En cuanto a la representación de la locura, sí coincido con Dávila con que en el guion del filme no existe en Juana I “ningún trastorno mental o comportamiento exagerado o enajenado, sino rabia desatada por el infierno personal al que se enfrenta” (2019: 122). Y es que el resto de la película mostrará a una Juana eternamente encerrada en diferentes lugares, y a pesar de ello tomando acertadas decisiones políticas. Tras su encierro en su alcoba en la corte de Flandes, Felipe I ordena que la trasladen a una mazmorra en condiciones infrahumanas, donde gracias a la intervención de Maximiliano de Austria, padre de Felipe I, quien, todo sea dicho, acusa de “loco” a su hijo en dos ocasiones, es devuelta a palacio. Allí es capaz de negociar un acuerdo por medio de terceros para entregar la Corona a su padre con la condición de que el rey Fernando no abandone Castilla (00:34:05). Indignado por esta decisión, Felipe I la vuelve a encerrar e impide que vea a su padre cuando el rey Fernando acude a la corte, y vemos a Juana I pidiendo auxilio por una ventana (01:07:10). En realidad, el rey Fernando había acudido a la corte para negociar con Felipe la corona de Castilla, renunciado a ella para salvaguardar la corona de Aragón. A continuación, se muestra a la reina Juana reflexionando en silencio dieciocho largos segundos, tras los que decide ceder el trono de Castilla a Felipe con la condición de que el hijo de ambos,

Carlos, sea el legítimo heredero (01:15:42). En cuanto cede el trono, es enviada con engaños al castillo de la Mota, en el que permanecerá los cuarenta y seis años de vida que le quedan.

Pese a que Cisneros también conspira contra ella afirmando que “solo cabe encerrarla” (01:18:18), reconoce que “la pasión podrá alterar su ánimo, pero nunca le ha privado de entendimiento” (01:41:50). La última imagen de Juana, a quien Felipe reconoce “haber mantenido apartada del mundo” (01:07:10), es a través de una verja, plano que cierra la película. Vemos, por tanto, cómo el filme presenta a una Juana traicionada por los hombres que la rodean, y siempre “encerrada”, no solo a través del guion, la interpretación, sino también visualmente de manera muy inteligente a través de ventanas, calabozos, rejas y celosías. Asimismo, el retrato que se hace de Felipe es el de un maltratador, siempre colérico y tendiente a la histeria, siendo él quien es acusado de “loco” por diferentes personajes a lo largo del filme.

Es interesante, por lo novedoso, el modo en que la película muestra a la Iglesia, a través del personaje de Cisneros, como instigadora de la reclusión de la mujer, personificada en la reina Juana, e incluso se responsabiliza a Cisneros de la muerte de Felipe I por envenenamiento; también el retrato que el filme hace del rey Fernando es de mal padre y traidor, pidiendo perdón en su lecho de muerte a una imaginaria Isabel I por haber querido dividir España (01:46:50). Si bien la película muestra a una Juana obsesionada con el cadáver de su marido, la reputada crítica hispanista Bethany Aram sostiene que este episodio, en realidad, no fue fruto de ninguna locura, sino que se trataba de una decisión política para demostrar su fidelidad a la Corona y asegurar el reinado de su hijo Carlos I y el futuro “de la dinastía de los Austrias” (Aram 2001). Esta tesis también es defendida por otros historiadores como Parker (en Caparrós 2003: 185), y ya fue sugerida en 1953 por Prawdín (1970).

Como afirma Gómez, “Juana vivió largos años de aislamiento y de abuso físico y psicológico” (2006: 1). No es casualidad que *La corona partida* (2016), estrenada en plena era del #MeToo, esté más sensibilizada con estos abusos, hasta entonces justificados en una

supuesta locura atribuida a la reina Juana I por los hombres que la rodearon. Difiero por completo de Dávila cuando sugiere que “no podemos hablar de una perspectiva de género tan marcada como en la película de Aranda” (2019: 123). Al contrario, es precisamente mostrando a un Felipe I como un colérico maltratador y a una reina Juana I siempre encerrada contra su voluntad, en alcobas, calabozos, verjas, conventos, intentado escapar a través de ventanas, pero siempre autoconcibiéndose como ser político y tomando decisiones acertadas, cuando la perspectiva de género está más presente.

### CONCLUSIONES: OMISIONES DELIBERADAS Y HECHOS

En este capítulo hemos demostrado cómo cada una de las cuatro producciones cinematográficas analizadas, en sus diferentes reescrituras de la figura de Juana I de Castilla, reproducen —y a la vez consolidan— la ideología dominante en el momento en que cada filme fue creado, así como el ideario de sus directores, guionistas, y productores, especialmente en cuanto al género: *Locura de amor* de Orduña presenta a una reina Juana sufriente y católica, supuestamente acosada y enajenada por extranjeros que ponen en peligro la unidad de España; *Juana la loca... de vez en cuando* (1983) de Larraz nos ofrece a una Juana I irreverente, contracultural, ávida de libertad y de satisfacer sus deseos tras años de represión; *Juana la Loca* (2001) de Aranda muestra a una Juana que antes que reina es mujer, juzgada por la historia por expresar sus impulsos y pasiones, pero querida por la sociedad por romper con los protocolos de su clase; y *La corona partida* (2016) de Frades presenta a una Juana I inteligente, empoderada y reflexiva, que se autoconcibe políticamente, y que intenta en todo momento rebelarse contra las situaciones de maltrato y abuso a las que es sometida por los hombres que la rodean. Se observa claramente que cada una de estas películas dice mucho más de la propia época en la que cada una de ellas fue producida —la dictadura franquista, la movida madrileña, el cambio de siglo y la era del #MeToo— que de la propia época histórica —el periodo tardomedieval— que pretende representar.

No quisiera terminar este capítulo sin aludir a tres grandes omisiones documentadas históricamente y que no aparecen en ninguna de las películas realizadas hasta la fecha: la primera es quizás el “arrebato más famoso” de Juana I, cuando se enfrentó “de manera violentísima” con su madre por querer abandonar la Corte de Castilla tras una visita. Como afirma Caparrós, ese desacato a Isabel la Católica “no hubiera pasado la censura” en el clásico de Orduña (2003: 86). Sin embargo, o bien el retrato ejemplarizante de Isabel I está todavía operativo, o quizás no se haya querido mostrar a una Juana como hija colérica; en segundo lugar, en ninguna de las cuatro películas se habla de los abusos de poder de Carlos V cuando Juana I todavía vivía, de cómo los comuneros fueron los primeros en argumentar que su locura había sido una estrategia política para apartarla del poder, y de cómo su hijo no se apiadó de ella y la mantuvo encerrada en Tordesillas (Pezzi 2013: 404). Quizás actualmente, con una monarquía desacreditada en España, no interesa invertir dinero en contar la historia de uno de los más famosos levantamientos populares contra esta institución. Finalmente, la omisión más destacada es la que sí aparece en la obra teatral de Tamayo y Baus de 1855 en la que dos de las cuatro películas están basadas, y es el momento de reconciliación entre Juana I y Aldara, la amante de Felipe I, quienes, tras pelearse con espadas, se “hermanan” literalmente para impedir el injusto asesinato del capitán Alvar ordenado por el rey. Es relevante incidir en que esa sororidad interseccional entre mujeres de diferente raza y nacionalidad, presente en la obra teatral del siglo XIX, no aparece en ninguna de las producciones cinematográficas posteriores.

Finalmente, quisiera terminar hablando de hechos. Por un lado, hechos históricos, como el de que “Juana y Felipe fueron unos simples peones de la política matrimonial de sus padres”, quienes pactaron un doble enlace casando también a Margarita de Austria, hermana de Felipe, con Juan, el hermano mayor de Juana y heredero al trono, ahorrándose ambas coronas las costosas dotes. La unión de Juana y Felipe “se trató pues de un enlace pactado y claramente sin amor” (Pezzi 2013: 414); hecho históricos, como el que “las crónicas

escritas en Castilla y Aragón debieron justificar unas acciones contrarias al derecho sucesorio castellano, con el único argumento plausible: la locura” (Pezzi 2013: 416); pero también de hechos fílmicos que, entendidos como actos cinematográficos incluyen “no solo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencias múltiples y distintas” (Colaizi 2001, vi).

## FILMOGRAFÍA

- ARANDA, Vicente (2001): *Juana la Loca*. Canal + España/Enrique Cerezo P. C./Pedro Costa P. C./Production Group/Take 2000/Sogepaq.
- FRADES, Jordi (2016): *La corona partida*. RTVE/Diagonal Televisión.
- LARRAZ, José Ramón (1983): *Juana la loca... de vez en cuando*. Constan Films/José Frade P. C.
- ORDUÑA, Juan (1948): *Locura de amor*. CIFESA.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis (1974): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ÁLVAREZ ROMERA, Elba (2018): “La construcción de la locura de una reina en el cine español: aportaciones contemporáneas al desarrollo del personaje cinematográfico de Juana la Loca”, *Clío: History and History Teaching*, 44: pp. 267-299.
- ARAM, Bethany (2001): *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*. Madrid: Marcial Pons.
- BALLESTEROS, Isolina (2001): *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- BARÓN, Javier, y Díez, José Luis (coords.) (2007): *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

- BUGALLO, Ana (2000): “Y la mirada se hizo carne: mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años setenta”, en Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos, pp. 213-234.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2017): “¿El ocaso de una reina? Gobierno, administración patrimonial, muerte y exequias de Isabel de Portugal (1454-1496)”, *Anuario de Derecho Español*, 87: pp. 9-54.
- CAPARRÓS LERA, José María (2003): “¿Historia o leyenda?: *Juana la Loca* (2001), de Vicente Aranda. Breve estudio comparativo con *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña, según la pieza escénica de Tamayo y Baus”, *Studi Ispanici*, 6: pp. 83-90.
- COLAIZZI, Giulia (2001): “El acto cinematográfico: género y texto filmico”, *Lectora*, 7: pp. 1-14.
- (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel (2019): “Las pasiones de Juana la Loca en el cine español: desde la Historia y el Teatro a las adaptaciones, readaptaciones y *remakes* compuestos”, *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, 1: pp. 97-128.
- (2007): “Locura de amor o pasión obsesiva: la figura de Juana la Loca en el cine”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, 1: s. p.
- DOMINGO, Carmen (2007): *Coser y cantar: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen.
- FANÉS, Félix (1982): *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, D. L.
- FOUCAULT, Michel (1967): *Historia de la locura en la época clásica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2004): *Cinematografía: la madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castellón: Universidad Jaime I.
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1999): “Lugar de encuentros de tópicos románticos: doña Juana la Loca de Pradilla”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 12: pp. 317-342.
- GÓMEZ, María Asunción (2006): “Mujer, nación y deseo en *Locura de amor* de Juan de Orduña y *Juana la Loca* de Vicente Aranda”, *Filmhistoria Online*, 16/1-2: pp. 1-12.

- GRAMSCI, Antonio (1981): *Cuadernos de la cárcel*. Ciudad de México: Era.
- GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia (2015): “La sexualización de la heroína histórica en el cine español: de *Locura de amor a Juana la Loca*”, *Asparkia. Investigació Feminista*, 27: pp. 113-130.
- LABANYI, Jo (2000): “Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema”, en Ulrike Sieglöhr (ed.), *Heroines Without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*. London: Cassell, pp. 163-182.
- LLINÁS, Francisco (1990): “Juan de Orduña en CIFESA. Redundancia y pasión”, *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 4: pp. 86-93.
- MONTERDE, José Enrique (1995): “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 181-238.
- PAYÁN, Miguel (2007): *La historia de España a través del cine*. Madrid: Cacitel.
- PEZZI CRISTÓBAL, Pilar (2013): “Visiones cinematográficas de las mujeres en el poder: la reina Juana de Castilla”, en *International Conference Avanca Cinema 2013*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, pp. 410-419.
- PRAWDIN, Michael (1970): “La leyenda”, en *Juana la Loca*. Barcelona: Juventud, pp. 130-152.
- REDERO SAN ROMÁN, Manuel (2004): “El cambio político posfranquista en el cine de su tiempo”, en Rafael Ortega Ruzafa (ed.), *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 23-50.
- ROSÓN VILLENA, María (2008): “Historia e identidad: heroínas en el cine histórico español de los cuarenta”, en M. Gloria Camarero Gómez, Vanesa de Cruz Medina y Beatriz de las Heras Herrero (eds.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 330-343.
- RUBIO, Ramón (2007): *La historia de España a través del cine*. Madrid: Polifemo.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina (2004): “Isabel I y Juana I de Castilla. Formación de un modelo y de su contramodelo. Influencias

- recíprocas entre Historia y Literatura”, *Arenal. Revista de Historia de Mujeres*, 11/1: pp. 29-57.
- (2005): “Juana I de princesa a reina de Castilla, 1502-1509”, *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 26: pp. 1107-1121.
- SERRANO, Emilio (1890): *Giovanna la Pazza*. Milán: E. Nagas.
- SMITH, Paul Julian (2004): “Patrimonio español, cine español. El extraño caso de Juana la Loca”, *Res Publica. Revista de Filosofía Política*, 13-14: pp. 297-308.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel (2000): *La locura de amor*. Edición digital a partir de *Obras Completas*. Madrid: Facs. 1947. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- TRIANA-TORIBIO, Núria (2003): *Spanish National Cinema*. London/ New York: Routledge.
- VAL VALDIVIESO, María Isabel del (2003): “El camino al trono de Juana I de Castilla”, en Cristina de la Rosa Cubo (ed.), *La voz del olvido: mujeres en la historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 39-60.
- WILLIAMS, Raymond (2013): *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca.
- ZALAMA, Miguel Ángel (2010): *Juana I: arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ZECCHI, Barbara (2014a): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discurso de género*. Barcelona: Icaria.
- (2014b): *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.