

JUANA LA LOCA (VICENTE ARANDA, 2001): ELOGIO DE UNA VISIONARIA

LUDOVICO LONGHI – FRANCESC SÁNCHEZ BARBA

Universitat Autònoma de Barcelona – Universitat de Barcelona, España

Fecha de recepción: 31/03/2023

Fecha de aprobación: 31/08/2023

Resumen: En un momento de auge de las narraciones históricas, Vicente Aranda se apasiona con el personaje de Juana I de Castilla (1479-1555), figura tan controvertida que pasó a la historia con el apodo de Juana la Loca. El proyecto pudo contar con las revisiones historiográficas recopiladas a partir de nuevas y exhaustivas consultas de archivos de la época. Aranda y su colaborador en el guion, Antonio Larreta, organizaron materiales de ficción bien cimentados por una extensa documentación en la misma dirección indicada en 1993 por la novela histórica homónima del leridano Guillem Viladot o, de manera más general, en el precioso trabajo de Bartolomé Bennassar *La España del Siglo de Oro* (1982) donde el hispanista francés repasaba el rol de las princesas, futuras reinas o no, en las alianzas políticas internacionales particularmente relacionadas con la política colonial americana y con los eventuales apoyos de la hija de los Reyes Católicos a las Comunidades de Castilla (1519-1521) que intentaron oponerse al poder imperial de los Habsburgo. La Historia, oral, cultural o de las mentalidades, nos acerca a la perspectiva de género, uno de los temas principales de la filmografía de Aranda. El cineasta barcelonés quiso revisitarse la imagen delirante reafirmada por el exitoso filme *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña cuyos aspectos más novedosos serán analizados en su doble vertiente histórica y psicológica.

Palabras clave: cine histórico, cine español, Vicente Aranda, Juana la Loca, Castilla.

Abstract: At a time when historical narratives were booming, Vicente Aranda fell in love with the character of Juana I of Castilla (1479 -1555), a figure so controversial that she went down in history with the nickname of Juana la Loca. The project was able to count on the historiographical revisions compiled from new and exhaustive consultations of archives of the time. Aranda and his collaborator on the script, Antonio Larreta, organized fictional materials well-founded by extensive documentation in the same direction indicated in 1993 by the homonymous historical novel by Guillem Viladot from Lleida or, more generally, in the precious work of Bartolomé Bennassar *La España del Siglo de Oro* (1982) where the French Hispanist reviewed the role of princesses, future queens or not, in international political alliances particularly related to American colonial policy and eventual support from the daughters of the Catholic Monarchs to the Communities of Castile (1519-1521) that tried to oppose the imperial power of the Habsburgs. History, oral, cultural or of mentalities, brings us closer to the gender perspective, one of the main themes of Aranda's filmography. The Barcelona filmmaker wanted to revisit the delirious image reaffirmed by the successful film *Locura de amor* (1948) by Juan de Orduña whose most novel aspects will be analysed in its double historical and psychological facet.

Keywords: Historical Cinema, Spanish Cinema, Vicente Aranda, Juana la Loca, Castilla.

1. *Historia magistra vitae*: introducción

Tenemos la obligación de conocer nuestra historia, pero si los que nos dedicamos a divulgarla ofrecemos textos podridos, farragosos, para demostrar sólo lo que sabemos, hacemos un flaco favor a quien se acerca a ella [...] Si metemos el tema que tenemos entre manos en nuestra sangre y lo limamos, lo corregimos, le damos una forma amena, nos lo agradecerán (Ruiz Mantilla 2001).

Tal como explica el historiador Manuel Fernández Álvarez, la eficacia divulgativa (o como se dice ahora de “trasferencia de conocimiento”) del investigador es igual de importante que la recopilación y verificación de datos. Así, cada vez que Historia y Cine cruzan sus propios relatos, es necesario subrayar algunas cuestiones metodológicas. Como apunta Marc Ferro, el Séptimo arte posee patente de fuente histórica privilegiada gracias a su eficaz capacidad representativa que organiza sus discursos según estrategias narrativas: estas necesitan un sentido preordenado que, inevitablemente, deja huellas ideológicas y políticas del autor o de la entidad que lo ha realizado. Contemplando y analizando la arquitectura fabuladora es posible deconstruir los relatos hegemónicos y evidenciar sus oscuros mecanismos (Ferro 1980, 101). El cine pone de relieve ciertos dispositivos ya presentes en la disciplina historiográfica: sin abandonar la consigna interpretativa Plutarco, y otros importantes historiadores del pasado, trataron a los personajes históricos como contemporáneos. Con el propósito de que se produzca una catártica identificación entre actor y espectador, el cine filtra la relación entre imagen y público anulando constitutivamente la distancia temporal (Ferraris 2012, 11). En este sentido, el mismo catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Salamanca, tras unos importantes estudios sobre grandes personajes históricos como Carlos V o Felipe II, dedica sus intereses investigativos a la figura de Juana de Castilla, protagonista que inspiró la fantasía de pintores, novelistas, poetas, dramaturgos y últimamente de coreógrafas y cineastas.

Mujer con más desaventuras e infortunios que Juana la Loca no ha habido, y parece que la gente le sigue reconociendo el sufrimiento, pero no a nivel oficial, porque, si Carlos V y Felipe II han tenido sus fastos y centenarios la figura de Juana no ha contado con ninguno. Por el contrario, ha generado interés en el cine, con la película de Vicente Aranda, o en la danza, con el espectáculo de Sara Baras o en los libros (Ruiz Mantilla 2001).

Nuestro acercamiento a *Juana la Loca* tiene en cuenta que estamos ante una película de reconstrucción histórica (*reconstitution film*). En esa tesitura estarían aquellas que “nos dicen más de cómo pensaban o piensan los hombres y las mujeres de una

generación, la sociedad de una determinada época, sobre un hecho pretérito, que acerca del mismo hecho histórico” (Caparrós 2017, 21) sin renunciar a un trabajo artístico-creativo. Confrontar la evocación de Juan de Orduña de un hecho histórico distorsionado con el acercamiento de Vicente Aranda, mostrando las costuras del poder y de la alcoba, nos acerca a esa línea desarrollada por el desaparecido catedrático y fundador del Centre d’Investigacions Film-Història. Por otro lado, 2 067 millones de espectadores avalan que el cine histórico y esa apasionada joven reina seguían interesando en España.

2. Contextos y puntos de interés

El período comprendido entre 1504 y 1522, marcado por la muerte de la reina Isabel de Castilla, conlleva una situación de difícil gobernanza que arrastrará a Juana de Castilla y a su frágil mandato: pese al incompleto encaje de los dos reinos principales de Aragón y Castilla, se mantiene la política de alianzas tejida por sus padres, sin perder de vista las grandes líneas de la expansión militar, europea y atlántica ya iniciadas.

En general, se considera positiva la etapa anterior asociada a los Reyes Católicos desde 1474 y al gobierno del Estado castellano como “coherente, fuerte, dinámico, que ha echado en Europa y América las bases de un imperio extenso y rico” (Le Flem et al. 1987, 137-138), pese a las tensiones con los súbditos judíos tras la implantación de la Inquisición en Castilla en 1478 y, unos años después en Aragón. Por el contrario, otros expertos del tránsito del mundo medieval al moderno, como Bartolomé Bennassar resaltan la compleja situación política heredada por Carlos V en 1519 con el legado de las coronas de Aragón, Castilla, Borgoña y Habsburgo y una administración descentralizada:

Este imperio es de alguna manera un “juego de construcción dinástica” completado por la conquista, realizado por acumulaciones sucesivas, por efecto de matrimonios bien concertados y de muertes prematuras (Bennassar et al. 1980, 137).

La diversidad de la gestión se hace patente en que leyes, moneda, funcionarios y oficiales cambiaban en cada territorio o que, por ejemplo, los súbditos de los diversos estados eran considerados como extranjeros en otros territorios: tanto los flamencos en Castilla como los castellanos en Aragón. Y en la Edad Moderna se siguen firmando las actas oficiales con la enumeración de todos los reinos por separado: Castilla, Dos Sicilias, Granada, Indias Orientales y Occidentales.

Esa compleja construcción dinástica se fraguó con el matrimonio de 1495 entre Juana de Castilla y Felipe, archiduque de Borgoña e hijo de María de Borgoña y de Maximiliano de Austria recibiendo Países Bajos, Artois, Flandes y la Borgoña

francesa. Por la vía aragonesa llegaban además del reino, Nápoles entre 1493 y 1504 y Navarra en 1512 mientras que por Castilla se añaden el Reino de Granada en 1492 y las posesiones de ultramar.

La situación política se trastoca en 1504 con la muerte de Isabel de Castilla y la forzada retirada de Fernando de Aragón, sucediéndose una serie de regencias y reinados cortos: Felipe el borgoñón, la primera del cardenal Cisneros, Fernando de Aragón, la segunda de Cisneros y finalmente, el gobierno de Carlos que a los dos años se embarca para Alemania. Son años caracterizados por malas cosechas, hambre, epidemias y una creciente presión fiscal (Pérez 2001, 26-30). Durante la regencia del rey de Aragón (1507-1516), gracias a precisos acuerdos firmados por el mismo monarca, sólo las ciudades que poseían un florido comercio de exportación de lana (como Génova) o de ganados (Burgos) pudieron superar una coyuntura de inflación monetaria pero otras muchas regiones manufactureras se sienten discriminadas y se convierten en territorios fértiles para la insubordinación de la alta nobleza:

Conforme al derecho constitucional vigente no existe ningún problema: con la muerte de Isabel, el rey don Fernando vuelve a ser simple rey de Aragón; la corona de Castilla recae en la hija mayor de los Reyes, doña Juana, “reina y propietaria de estos reinos”, esposa del borgoñón Felipe el Hermoso. Ahora bien, doña Juana, sin ser totalmente loca, no se encuentra en condiciones de ejercer el poder personalmente; tendrá el título de reina de Castilla, pero ¿a quién le va a tocar gobernar efectivamente en su nombre, a su marido, Felipe el Hermoso, o a su padre, Fernando el Católico? La aristocracia castellana prefiere a Felipe, porque espera recobrar parte de la influencia política que ha perdido desde el advenimiento de los Reyes Católicos (Pérez 2001, 36).

La presión para que Felipe adquiriera el mando en lugar de Fernando es tan fuerte que casi desemboca en una guerra civil. Sin embargo, el primero muere en 1506, a los seis meses escasos de llegar a España, así que el arzobispo Cisneros encarga al rey aragonés la administración del reino en nombre de su hija. La muerte de este último, en 1516, provoca un vacío de poder: el consejo real y el mismo cardenal Cisneros indican a Juana de Castilla como sucesora, enfrentándose con la oposición del hijo Carlos y de toda la aristocracia flamenca. El mismo Josep Pérez define la proclamación de incapacidad de Juana y la contemporánea coronación de Carlos V Carlos rey de Castilla y de Aragón, como “verdadero golpe de Estado que permitiría más tarde a los comuneros rebeldes contra el rey invocar como legítima soberana a Juana, enclaustrada en Tordesillas, y hacer reconocer que estaba en posesión de todas sus facultades mentales” (Pérez 2001, 140-142).

Conviene recordar que, en tiempos de Carlos V, las Cortes tenían un fuerte carácter fiscal, eran itinerantes sin que existiese el concepto de capitalidad y sin

periodicidad establecida. Sólo 18 ciudades estaban representadas con dos diputados (*procuradores*) por localidad: Burgos (que hablaba en primer lugar), León, Ávila, Valladolid, Zamora, Toro, Salamanca, Soria, Segovia, Guadalajara, Madrid, Toledo, Murcia, Cuenca, Sevilla, Córdoba, Granada y Jaén. Entre finales del siglo 15 y mediados del XVI aumentaron las recaudaciones gracias a las Indias occidentales por el quinto real, procedente de las minas de oro y plata y las rentas de las aduanas: el *almojarifazgo de Indias* (Bennassar et al. 1980, 143-146).

En cuanto al despliegue colonial, la política de matrimonios lleva a la resolución de muchos conflictos entre Portugal y Castilla en la expansión atlántica que es definida en el Tratado de Tordesillas de 1494. En el período de los Reyes Católicos y en el de las sucesivas regencias se fragua la conquista de las Antillas con centro en la isla de Santo Domingo (La Española) funcionando la primera Audiencia en 1510. Se ocupan Puerto Rico y Cuba entre 1508-1512 (Cuba tras la primavera de 1511), lo que arroja un terrorífico balance ya que el oro cribado de los ríos y las perlas son prioritarios en la explotación que conlleva matanzas terribles, una disminución alarmante de la población local y el desarrollo del régimen de la Encomienda con un trabajo extenuante que se pretende justificar con una supuesta evangelización hecho denunciado por los sermones del dominico Antonio de Montesinos.

A partir de 1503, la Casa de Contratación en Sevilla impulsa, ordena y codifica el comercio y potencia una cartografía de primer orden. Como recuerdan Stanley J. Stein y Barbara H. Stein (2000, 20), el patrón histórico de comercio de la economía castellana en el siglo 15 es el de la exportación de lana virgen de Castilla y algo de hierro vizcaíno desde los puertos de Cantabria hacia los centros textiles de Flandes con una importante actividad en la Feria de Medina del Campo con el dominio financiero de Burgos con una competencia importante en el transporte marítimo entre Bilbao y Brujas, especialmente fuerte entre 1494 y 1512. Con todo, Bartolomé Bennassar (1983, 103-124) recuerda como ya Pierre Vilar mencionaba que la riqueza española y europea eran anteriores al oro de América acrecentándose con la expansión portuguesa en el litoral africano y con la inclusión del reino de Granada creándose una moneda de oro casi puro en 1497: el “excelente de Granada”, llamado ducado tras 1504 por su similitud con el veneciano.

Conviene insistir en los últimos descubrimientos de Colón en el tercer viaje de 1498: Trinidad, la desembocadura del Orinoco, Paria, Araya o Margarita, conformando parte de esos llamados viajes menores con compañeros de Niebla del Almirante como Alonso de Hojeda, vasallo de los Medinaceli de Sevilla y amigo del poderoso Juan Rodríguez de Fonseca por lo que tiene detrás a los aragoneses o Juan de la Cosa al que se les une Américo Vespucio (“el charlatán florentino, encargado de las *public relations*”) saliendo del Puerto de Santa María (Cádiz) el 18 o el 20 de mayo de 1499 con cuatro navíos. Hojeda es responsable de tres viajes, el segundo en 1502 demostrando que, en la empresa americana también están los aragoneses con la clientela judeocristiana que gravitaba en torno al Rey Católico (Chaunu 1982, 137-141).

3. Oficios y roles para reinas y princesas

Sin entrar de lleno en las cuestiones protocolarias que cada monarquía va afinando, el propio Bennassar describe a las descendientes de las familias gobernantes como “personajes del espectáculo” que, como tendremos oportunidad de comentar al analizar el filme de Aranda, deben soportar lentas travesías hacia su destino en un cortejo nupcial que causa problemas de salud con recibimientos y alojamientos complejos. Así sucede por ejemplo cuando Carlos I se casa con su prima, Isabel de Portugal, a la que acompañan a la frontera sus dos hermanos y la nobleza portuguesa en enero de 1525 llegando a Toledo. Tener hijos, especialmente varones, constituía la esencia de esa especie de oficio de reina, puesto que, con la llegada al mundo de numerosos príncipes e infantes, se aseguraba la sucesión y se ofrecían abundantes posibilidades para, como ocurre en el caso de Juana de Castilla, desarrollar una estrategia matrimonial de los monarcas y de sus consejeros.

De esta manera, de la sucesión de matrimonios procedía la acelerada sucesión de nacimientos, ciclo interminable de intensos regocijos y de funerales desolados porque la mayoría de estas criaturas principescas moría a temprana edad: la excesiva juventud y la inmadurez biológica de las madres, el carácter frecuentemente incestuoso de estos amores reales, la insuficiencia de los médicos y de las atenciones acumulaban las defunciones prematuras (Bennassar et al. 1983, 22-23).

En el caso que nos ocupa, Felipe el Hermoso (1478-1506) se casó con Juana que nace en Toledo en 1479 y muere en Tordesillas en 1555 teniendo seis hijos: Leonor (que será esposa de Manuel de Portugal), Carlos, el futuro emperador (1500-1558) que se casará con Isabel de Portugal (1503-1539) y, posteriormente, nacerán Isabel, Fernando, María y Catalina.

Para José Antonio Maravall (1984, 60-61) no debe hablarse de xenofobia en la actitud frente a los flamencos, aunque en algunos casos se les vea cercanos a Francia u a su propio interés por lo que la identificación entre Reino y pueblo se mantendrá más allá del poder imperial algo que el Juramento de Tordesillas del 25 de septiembre de 1520 consagrará con la unión de las ciudades que se extenderá a todo el reino que representa (Maravall 1984, 101). Serán constantes los intentos de la Junta de buscar su legitimación por la reina Juana, apartando de paso al Consejo Real, porque se consideran la verdadera representación del poder (Maravall 1984, 113). Ese sentido unitario de las Comunidades de Castilla irradia a América o, cuando menos, es tenido en cuenta por Hernán Cortés que recuerda el movimiento comunero ya que se sirve con frecuencia de su imagen para dar a entender sucesos que acaecieron en la conquista de Méjico, interpretando esos casos como levantamientos ciudadanos de rebeldía (Maravall 1984, 86). También el padre José de Acosta, de ciertos pueblos indios afirma que son behetrías o comunidades, “donde se gobiernan por consejo de muchos y son como concejos” (1954).

Completando ese breve repaso por el tiempo de la reina de Castilla cabe mencionar *Juana la Loca*, novela histórica de Guillem Viladot publicada en 1993 que, como el filme homónimo de Vicente Aranda, está escrita en primera persona, iniciándose también con el viaje de la princesa hacia Flandes acompañada por su madre hasta su embarque. Sobre la cuestión de la descendencia planteada anteriormente se pone en boca de la protagonista esta crítica reflexión:

Los poderosos no deberían tener nunca hijos porque el poder les esteriliza para el amor. Los hijos de mis padres eran sus Estados, y yo me alejaba de ellos, de unos y de otros, como quien se separa de un yermo donde la vida no tiene raíz ni medida si es vida del corazón, Por razón de Estado ellos, mis padres mis reyes, mis soberanos, no entendían que yo estableciera mi prioridad de mujer, de esposa, de amante y de madre a la de soberana. Ellos, mis, padres, sus preladados, sus cortes, sus banqueros, sus comerciantes y cuantos vasallos vivían de ellos, tomaban mi salida hacia Flandes como si yo me pusiera, en cuerpo y alma, al lado de los intereses políticos de mi esposo, y que esto equivalía a enfrentarme y romper con la reina Isabel, mi madre y señora (Viladot 1995, 76-77).

En las páginas 89-91 de la novela se deja claro que, tras la muerte de la reina Isabel, sale a relucir “la hora tan ansiada por el flamenco de hacerse con mi corona, o al menos iniciar la lucha para alcanzarla.” Pero también se desata una lucha el trono castellano: “Ese día comenzó una lucha sin cuartel entre el flamenco y el aragonés dentro de la cual yo venía a ser a veces un objeto precioso y a veces un desperdicio inmundo [...] Se codiciaban las rentas que devengaban mis Estados y que seguía necesitando para sus campañas en Nápoles. [...]” Las críticas se extienden al regente Cisneros (Viladot 1995, 159): “acaparador de la Iglesia y del Estado, se erigió en regente, o sea, que me usurpó todo cuanto me concernía en la soberanía y administración de mis reinos” y que mandaba oro y plata a Flandes.

Sobre las causas del encierro de Juana, el texto es suficientemente explícito:

Entonces, el aragonés, el puerco espín catalán, ante mi negativa, tomó la decisión más inhumana de su vida, pero que le consagraba como un soberano fidelísimo a su ideal: el Estado. [...] al ver que no podía alejarme de mi reino, para que no estorbara más su empresa decidió recluírme en el castillo de Tordesillas. Mi nombre, el de Juana, la primera de Castilla, y mis derechos eran demasiado fuertes para que alguien los blasonara como un arma arrojadiza contra el aragonés estorbando sus planes de dominio” (Viladot 1985, 169-170).

Juana la Loca (Vicente Aranda, 2001): elogio de una visionaria

En cuanto a la posible relación entre los dirigentes comuneros y Juana se mencionan de pasada los hechos:

el pueblo de Tordesillas entró en rebeldía cansado de tanta opresión extranjera y de las calamidades de los expolios. Mi Castilla se encontraba arruinada y hambrienta pues de los puertos castellanos no paraban de zarpar, por orden real, barcos enteros cargados de oro y de plata y de las mejores caballerías para apacentar las arcas de mi hijo Carlos, el gran devorador de mi reino, que con diecinueve años había de ser elegido emperador y rey de romanos [...] y la soberanía de Castilla estaba en mis manos, en mis derechos, de ahí que Tordesillas se convirtiera en la ciudad más frecuentada del reino. Mi castillo dejó de ser prisión y se convirtió en el centro de la legalidad del reino. Los castellanos llamados Padilla, Bravo, Maldonado, el mismo regente y cardenal Adriano, el presidente del Consejo de Estado y más poderosos no paraban de solicitarme, unos en nombre de los derechos del pueblo y otros en nombre del rey, y todos me reclamaban decretos para legalizar sus acciones” (Viladot 1995, 203, 205).

En este sentido, Joseph Perez apuntala tras la derrota definitiva de los comuneros que estos:

tenían puestas muchas esperanzas en doña Juana, que sigue siendo teóricamente reina de Castilla. A pesar de varias tentativas y presiones no consiguen que la reina firme ningún documento. El plan que habían concebido se viene abajo: se trataba de instalar un gobierno revolucionario respaldado por la autoridad nominal de la reina, en sustancia de quitarle el trono a Carlos V (*el príncipe, nuestro señor*) y restablecer las prerrogativas de la reina. En noviembre está claro que la tentativa ha fracasado: la reina se niega a todo compromiso y se revela totalmente incapaz de gobernar (Pérez 2001, 67).

4. El imaginario sobre Juana

Desde el siglo XIX, el personaje de Juana de Castilla no ha cesado de cautivar la imaginación de historiadores, novelistas, dramaturgos, músicos pintores [...] El movimiento romántico español [...] la historiografía y la pintura finisecular, vio en la reina Juana no sólo la encarnación de la pasión desatada, la enajenación provocada por celos y la necrofilia (motivos todos ellos genuinamente románticos) sino también la personificación de toda una leyenda nacionalista: la locura de Juana como consecuencias de las intrigas orquestadas por los cortesanos flamencos (Juan-Navarro 2006, 214).

Parece obvio que, en el imaginario colectivo, Juana I se convirtió en víctima sacrificial de la defensa del imperio español. Nuevas investigaciones sobre el valor histórico de la legítima heredera de las coronas de Castilla y Aragón han revelado algunas de sus visiones políticas, alternativas y modernas, como, asimismo, las posibilidades que se hubieran abierto con un apoyo decidido a las reivindicaciones de los comuneros. Sin embargo, sus proyectos de organización administrativa diametralmente opuestos a la política imperial europea de expansión atlántica fueron desactivados por la diagnosis de enfermedad mental. La sensibilidad romántica transformó el encierro vejatorio en un manicomio caracterizado por una asistencia vigilada. El rol de esposa enloquecida por los celos se modeló iconográficamente en los lienzos *Juana la Loca* (Charles de Steuben, 1836), *Demencia de Doña Juana* (Lorenzo Vallés, 1866) y *Juana la Loca frente al cadáver de Felipe el Hermoso* (Francisco Pradilla, 1866). Y la exitosa *pièce* teatral de Manuel Tamayo y Baus *Locura de amor* (1855) regaló un relato intensamente melodramático que se ajustó perfectamente a los procesos dramaturgicos de personalización, es decir, de reconstrucción de eventos públicos a partir de vivencias privadas. La obra teatral dio lugar a la primera versión-trasposición cinematográfica homónima: de *Locura de amor* (1909) firmada por Ricardo de Baños, uno de los pioneros del cine ibérico. Según el crítico Quim Casas este clásico del cine mudo español (del cual se conserva sólo un fragmento) no tiene ningún vínculo con la cinta que se considera su primer *remake*: la superproducción de CIFESA que en 1948 se empeñó en realizar una representación definitiva de Juana de Castilla: la más barroca y melodramática. Para ello, desplegó una fuerte inversión en decorados e intentos de fidelidad histórica (Casas, 2001). *Locura de amor* de Juan de Orduña (1948) representó un hito comercial de la productora oficial del régimen: una superproducción de cuatro millones de pesetas y el mayor éxito de CIFESA (Bonet Mojica, 2001). Se trató de un proyecto de ficción histórica con precisos fines propagandísticos que cumplía con la exigencia de legitimación iconográfica y de propaganda política de un régimen impuesto por la fuerza:

Al igual que el resto de las películas históricas de CIFESA, *Locura de amor* presenta en clave alegórica la visión que sostuvo el franquismo de una España asediada por las potencias extranjeras y la necesidad de recuperar las señas de identidad del casticismo español en la España imperial del siglo XVI. Más que una locura de amor, el film de Juan de Orduña muestra la locura de un régimen que vio en el cine un instrumento idóneo para la legitimación del “Nuevo Estado” y la exaltación del sentimiento nacionalista, mediante celebraciones alegóricas de su propia apoteosis (Juan-Navarro 2005, 21).

La interpretación de Aurora Bautista propuso una reina enajenada por las maquinaciones de las potencias extranjeras y cuyo sacrificio personal habrá de hacer posible la salvación de España: un papel de fuerte valor alegórico con poquísimo espesor psicológico, tanto es así que su debilidades y extravagancias fueron sumariamente etiquetadas como síntomas de locura.

Gracias al filme de Juan de Orduña, se había reafirmado en el imaginario colectivo la imagen de Juana de Castilla como víctima de una locura de amor: una locura que el Capitán Don Álvaro de Estúñiga (*yo* narrativo de la película) define como “la locura más hermosa del mundo”. Este personaje, interpretado por Jorge Mistral es el alfil de la honorabilidad de los Reyes Católicos: su voz evoca la *analepsis* que reorganiza, motiva la crisis de la monarquía española e ilustra su “predestinada y necesaria” restauración. Aranda instruye desde el principio su propósito de rescatar la figura de Juana: adopta la misma estructura expositiva en *flashback* de la precedente versión, pero convierte en narradora a la misma protagonista. Una reina ya mayor que relata lucidamente sus memorias desde su residencia de Tordesillas. Juana con máxima coherencia y cordura, tras casi cincuenta años de castigo, se mantiene fiel a la causa de sus penas: la pasión hacia el rey Felipe. Nada de insano, nada de insalubre, solo un amor totalizante a su legítimo marido.

Así, mientras que en *Locura de amor* el salto al pasado es introducido por un plano de la chimenea ardiente (metáfora bastante obvia del *Eros*), en la nueva versión la analepsis es introducida por la focalización en el retrato de Felipe el Hermoso: causa de todo placer y de desventuras.

5. La *visione di Aranda*

Juana la Loca es la segunda de las tres películas de Vicente Aranda pertenecientes a la etapa 2000-2006 que Castillejo en *El cine como compromiso* califica como de cine histórico de Aranda. La motivación por actualizar el discurso histórico corre parejo al deseo de acercarse a los sentimientos de una mujer joven sometida a tensiones todavía más fuertes que las experimentadas por la mayoría de las princesas. De paso, se ajustan cuentas con el rancio discurso del *remake* de Orduña: “La he visto y estudiado procurando hacer una cosa que asesinase a aquella película, y me parece que lo he conseguido” (Castillejo 2006, 97) y, además, se introducen escenas de sexo explícito que no podían realizarse en la anterior aunque, confiesa el director, tuvo que ajustarse a una actriz joven como Pilar López de Ayala con una actitud lógicamente cercana al pudor. El guion escrito a cuatro manos muestra una complementariedad en los propósitos encomiable: Larreta se interesa más por los insertos en un entorno social, político, histórico y costumbrista que sobre todo se ponen en juego con la figura del narrador que aporta datos e informaciones contrastadas mientras que Aranda tiene más interés por la psicología de los personajes: en el caso de la futura reina de Castilla cuyo amor, la tarea de desenmascarar la identidad de las amantes de

su marido o el duelo, la llevan a descuidar los asuntos de estado, precisamente cuando existe una batalla inicial y una alianza posterior entre la nobleza flamenca y los grandes de Castilla. En la presentación de la anciana reina en su encierro de Tordesillas se resume el drama vivido: “Ha sido traicionada sucesivamente por su padre, por su marido y por su hijo”. Lo que en la película expresa el consejero De Veyre (Giuliano Gemma) tras la entrevista de Fernando –obsesionado por tener un descendiente en Aragón– con Felipe (min. 62) es aterrador y desmonta el discurso oficial construido sobre los Reyes Católicos: “De momento tenéis el permiso del padre para poder declarar que su hija está loca. Congratulaos, señor.”

Al igual que ocurrió en el episodio de la rebelión comunera, el almirante Enríquez se muestra como fiel a la reina intentando hacerla reaccionar ante las presiones de la asamblea de notables encabezados por el conde Juan Manuel y el marqués de Villena que llega a insinuar, ofreciendo una actitud misógina que, además de su abuela Isabel de Portugal, la carga hereditaria de la locura podía estar presente en la actitud fanática de la mismísima reina Isabel. Aviso para navegantes: el narrador recuerda que las Cortes de Castilla jamás desposeyeron a Juana de su corona.

Como recuerda Vicente Aranda, la idea primigenia de revisar la figura de Juana I de Castilla se remonta al periodo de promoción de *La pasión turca*, filme interpretado por Ana Belén y producido por Pedro Costa. De hecho, había sido precisamente el cineasta y productor luso el primero en considerar a Aranda (más que a Ricardo Franco, que era la primera y transitoria opción) como el autor más adecuado para representar según su poética, el mundo interior femenino.

¿Por qué un personaje como Juana la Loca? Creo que fue Víctor Manuel, el marido de Ana Belén, quien me habló de esto en un momento determinado y me trajo algún libro sobre el tema. Me pareció muy interesante todo eso de la locura que no es tal locura (Aranda en Castillejo 2006, 97).

El director barcelonés parte del relato de la relación amorosa entre Felipe el Hermoso y Juana (ya presente en la obra de Tamayo), con la idea de centrarse en la perspectiva de esta última. Aranda, tras una exhaustiva documentación revisa la representación de la protagonista: una chica *pasadolescente* (perfectamente interpretada por la joven Pilar López de Ayala) que se convirtió en reina sin desearlo mínimamente. La verdadera loca era Isabel su madre, una mujer presa de la megalomanía; Juana, en cambio, según los criterios actuales sería una mujer perfectamente cuerda, intensamente enamorada de un marido que no le devuelve las mismas atenciones que ella necesitaría (Rubio 1998). Un personaje de una gran fortaleza que tuvo seis hijos, todos futuros monarcas: una mujer con una fuerte personalidad, perfectamente consciente de sus deseos conyugales y exigente con las propias emociones. Actitudes tachadas como síntomas de locura porque revelan una intensidad totalmente inadecuada para su época (Fernández Santos 2000).

6. Una película didáctica: conclusiones

Con el auxilio del productor Enrique Cerezo y una participación minoritaria italiana y portuguesa, Aranda consiguió realizar un filme didáctico e informativo. Libre de las construcciones de la censura (a las cuales se enfrentó *De Orduña*), pudo contar con localizaciones como Burgos, León, Toledo y Guimarães (Portugal) que en la película aparecerán como Flandes (Muñoz 2000). Todos esos emplazamientos serán fotografiados con maestría por Paco Femenía que junto con la escenografía de Josep Rosell y el vestuario dibujado por Javier Artiñano añaden al filme el valor mimético necesario para convertirlo en una magistral clase de historia.

Concluye el historiador Esteve Riambau:

La película consigue evidenciar las contradicciones de un ambiente caracterizado por la hipocresía y la ambición del poder. A pesar de anteponer las escenas de alcoba a los discursos desde el trono, el filme de Aranda imparte lecciones de historia tan contundentes como hacer nacer el emperador Carlos I detrás las cortinas de un retrete (2001).

Referencias bibliográficas

- Acosta, José de. 1954. *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: Atlas. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-natural-y-moral-de-las-indias--0/>.
- Bennassar, Bartolomé. 1983. *La España del Siglo de Oro*. Madrid: Crítica.
- Bennassar, Bartolomé, Jacquart, Jean et al. 1980. *Historia Moderna*. Madrid: Akal.
- Caparrós, José María. 2017. *El pasado como presente. 50 películas de género histórico*. Barcelona: UOC.
- Castillejo, Jorge. 2006. *Vicente Aranda: el cine como compromiso*. València: Alzinema Setmana de Cinema i Literatura d'Alzira.
- Casas, Quim. 2001. "Una historia ya portada a la pantalla." *El Periódico*, 28 de septiembre.
- Chaunu, Pierre. 1982. *La expansión europea (siglos XIII al XV)*. Barcelona: Labor.
- Fernández Santos, Elsa. 2000. "Vicente Aranda recrea los engaños y los celos que enloquecieron a Juana de Castilla." *El País*, 22 de noviembre.
- Ferraris, Antonella. 2012. *La macchina da presa della storia*. Genova: Le Mani.
- Ferro, Marc. 1980. *Cinema e Storia*. Milano: Feltrinelli.
- Juan-Navarro, Santiago. 2005. "La Madre Patria enajenada: Locura de amor, de Juan de Orduña, como alegoría nacional." *Hispania*, 88 (1): 204-215.

- Le Flem, Jean Paul, Pérez Joseph et al. 1987. “La frustración de un imperio (1476-1714).” En *Historia de España* 5, dirigida por Manuel Tuñón de Lara. Barcelona: Labor.
- Maravall, José Antonio. 1984. *Las Comunidades de Castilla*. Madrid: Alianza Universidad.
- Muñoz, Diego. 2000. “Aranda filma sin censura la historia de Juana la loca.” *La Vanguardia*, 25 de diciembre.
- Pérez, Joseph. 2001. *Los comuneros*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Stein, Stanley J. y Barbara H. Stein. 2002. *Plata, comercio y guerra. España y América en la formación de la Europa Moderna*. Barcelona: Crítica.
- Riambau, Esteve. 2001. “Amour fou.” *Avui*, 29 de septiembre.
- Rubio, Teresa. 1998. “Aranda farà una nova Locura de amor.” *El Periódico*, 23 de diciembre.
- Ruiz Mantilla, J.A. 2001. “Fernández Álvarez analiza la tristeza de Juana la Loca.” *El País*, 16 de agosto.
- Viladot, Guillem. 1995. *Juana la Loca*. Barcelona: Salvat Editores.