

Electronic Thesis and Dissertation Repository

1-20-2021 12:00 PM

Desmitificando un nombre. Juana, “la loca”, a través de su representación biográfica y dramática. Siglos XVIII-XXI

Maria Carmen Vera Lopez, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Ratcliffe, Marjorie, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Hispanic Studies

© Maria Carmen Vera Lopez 2021

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Medieval Studies Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Vera Lopez, Maria Carmen, "Desmitificando un nombre. Juana, “la loca”, a través de su representación biográfica y dramática. Siglos XVIII-XXI" (2021). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 7623. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/7623>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Abstract

The mythification of the character of Queen Juana I of Castile is the subject of this thesis. The biographical and literary representation are discussed from the biographical and literary perspectives which implies the study of two fundamental aspects in the formation of this myth: woman-power and madness. The main objective of this research is to break down the myth known today as Juana, “the mad” through historical and literary analyses.

This work is part of new Hispanic medievalism because it explains a phenomenon that began in the Middle Ages. The five chapters affirm that, in the case of Juana I of Castile, there is a detachment of the original historical character from the 19th century and passes into popular culture through the media such as theater, painting and commercial biography. When this happens, Juana acquires varied interpretations in different cultural and temporal spheres where a mythification is observed. Consequently, the representation of the character acquires features of the historical moment in which it is presented. The name - not the image - can be assigned to a restaurant, a musical group, the title of a song or a clothing, to name but a few examples. The constant is that they each have a distant but independent reference to its historical context to re-signify with each contemporary expression. In Barthes' term, the historical character becomes a myth.

Resumen

La mitificación del personaje de la reina Juana I de Castilla es el tema que se aborda en esta investigación. La perspectiva que se discute es la representación biográfica y literaria que implica el estudio de dos aristas fundamentales en la formación del mito: mujer-poder y locura. Por lo tanto, el objetivo principal de esta investigación es desglosar el mito hoy conocido como Juana, “la loca” a través de revisiones históricas y literarias.

Este trabajo se enmarca dentro del nuevo medievalismo hispano porque aporta una explicación de un fenómeno que comienza en el Medioevo. Los hallazgos de los cinco capítulos que comprenden esta investigación afirman que, en el caso de Juana I de Castilla, existe un desprendimiento del personaje histórico primigenio a partir del siglo XIX que pasa a la cultura popular a través de los medios como el teatro, la pintura y la biografía comercial. Juana adquiere las más variadas interpretaciones en diferentes ámbitos culturales y temporales en donde se observa una mitificación del nombre, más que de la imagen. En consecuencia, la representación del personaje va adquiriendo rasgos sobresaliente del momento histórico en el que se presentan. También se puede afirmar que el nombre, y no la imagen, se pueden asignar a un restaurante, un grupo musical, al título de una canción o una marca de ropa, por mencionar algunos ejemplos. La constante entre todos ellos es que poseen un referente lejano que se ha independizado de su contexto histórico para resignificarse con cada expresión contemporánea. En términos de Barthes, el personaje histórico se vuelve un mito.

Keywords

Juana I Castile, Juana the “mad”, new medievalism, queenship, power, women representation, biography, drama, myth.

Juana I de Castilla, Juana la loca, nuevo medievalismo hispano, *queenship*, reginalidad, poder, representación, biografía, drama, mito.

Summary for Lay Audience

This thesis explains the process by which the character of Juana I, Queen of Castile, went from being a historical character who lived in the twilight of the Middle Ages (1479-1555) to become a benchmark over the years in contemporary popular culture where she is identified by a nickname, the madwoman. In this process, painting, literature, and written biography have influenced their audiences. In each form of media, the historical and cultural context give a different meaning to this character. The result of the sequence of events is the conversion of the character into a myth. Juana, “the mad” is a name that acquires traits that transmitters and receivers have assigned it, regardless of whether they are far from the historically verifiable data.

En esta tesis se explica el proceso por el cual el personaje de Juana I, reina de Castilla, transitó de ser un personaje histórico que vivió en el ocaso de la Edad Media (1479-1555) hasta convertirse a través de los años en un referente en la cultura popular contemporánea en donde se le identifica por un sobrenombre, la loca. En este proceso han influido como difusores hacia el público receptor la pintura, la literatura y la biografía escrita. Cada medio de difusión, el contexto histórico y cultural así como el público receptor otorgan un significado diferente a este personaje. El resultado de la sucesión de hechos es la conversión del personaje en mito. Juana, “la loca” es un nombre que adquiere los rasgos que transmisores y receptores le han asignado sin importar que éstos se encuentren muy lejanos de los hechos históricos verificables.

Agradecimientos

A este camino lleno de enseñanzas, la vida
A quienes me han acompañado en el sendero:
A los presentes, a los ausentes.

Primeramente, a Western University, Canadá por la oportunidad y el financiamiento. También al apoyo que recibí del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología en México, sin cuyo apoyo financiero no hubiera sido posible llevar a cabo mis estudios de doctorado y la presente investigación.

Agradezco a todos los profesores que me han guiado y cuyos conocimientos me han inspirado a través de todos estos años de andanzas literarias que comenzaron en la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Posteriormente, por todas las cosas que a través de ellos descubrí como estudiante graduada en Western University. Especialmente, gracias a mi supervisora, Marjorie Ratcliffe, por su apoyo y paciencia durante tanto tiempo. Particularmente, por sus aportaciones y sugerencias durante la elaboración de este trabajo. Gracias también a todo el personal administrativo y profesores que me han orientado para concluir con facilidad todos los procedimientos necesarios.

Finalmente, expreso mi enorme gratitud a mi familia por su soporte, a Iván por su respaldo y entusiasmo cuando era necesario, por el intercambio de ideas; a Mariana y Sofía por su presencia, siempre.

Índice

Abstract.....	ii
Resumen.....	iii
Summary for Lay Audience.....	v
Agradecimientos.....	vi
Índice.....	vii
Lista de imágenes.....	ix
Lista de apéndices.....	xi
Introducción.....	xii
Capítulo 1	1
1 Estudios medievales, medievalismos y Posmodernidad.....	1
Medievalismos: algunos conceptos.....	3
Medievalismo ibérico.....	12
Medievalismo hispanoamericano.....	15
El medievalismo y la Posmodernidad.....	21
Hacia una nueva visión.....	28
<i>Queenship</i> . Reginalidad.....	31
Capítulo 2	38
2 Poder regio y mujeres en el Medioevo.....	38
Poder: fundamentos teóricos.....	39
El poder regio medieval: un concepto posmoderno.....	44
Contexto del poder político medieval.....	49
Derecho sucesorio.....	52
Matrimonio real.....	55
Mujeres con poder.....	57
Reginalidad o el oficio de ser reina.....	59
Una reina, muchas presencias: representaciones regias.....	63
Los reinos ibéricos y el ejercicio del poder.....	68
Capítulo 3	78
3 Juana I de Castilla: la reina que comenzó un Imperio.....	78
El mundo de las ideas en el ocaso de la Edad Media peninsular.....	79
Resumen biográfico.....	85
Eduación.....	87
Matrimonio.....	91
Reducción de la Casa real y del poder.....	96
La sucesión de la Corona: una crisis violenta.....	100
Reinado. Obra política.....	102
Final de una vida regia, nacimiento del nuevo Imperio.....	107
Capítulo 4	110
4 Representaciones biográficas ¿De la ficción a la historia?.....	110
La reina: esposa y madre. Siglo XVIII.....	115
La reina loca: ¿Amor, celos o educación? Siglo XIX.....	119
La reina enferma. La ciencia del siglo XX.....	129
La reina figura política. Siglo XXI.....	141
Capítulo 5	148

5	Representación literaria.....	148
	Representación literaria: fundamentos.....	149
	Teatro: texto y representación.....	154
	Drama histórico.....	158
	Teatro español siglo XIX.....	159
	Representación de Juana I de Castilla en el teatro.....	160
	La influencia del ángel del hogar.....	162
	Manuel Tamayo y Baus.....	165
	<i>La locura de amor</i>	166
	Teatro español siglo XX.....	174
	Características del teatro de Benito Pérez Galdós.....	175
	<i>Santa Juana de Castilla</i>	176
	Teatro mexicano del siglo XX.....	185
	Miguel Sabido.....	188
	<i>Falsa crónica de Juana la loca</i>	193
	El teatro español de la democracia.....	203
	Dramaturgas.....	205
	Concha Romero Pineda.....	207
	<i>Razón de estado o juego de reinas</i>	207
	Conclusiones.....	222
	Bibliografía.....	227
	Apéndice I. Biografías en español.....	258
	Apéndice II. Biografías en otros idiomas.....	262
	Apéndice III. Ficción histórica.....	265
	Apéndice IV. El nacimiento del mito.....	268
	268	
	Curriculum Vitae.....	269

Lista de imágenes

Imagen 1. Pantoja de la Cruz Juan (seguidor de). <i>Juana la loca</i>	78
Imagen 2. Oselli, Gaspare y Terzio Francisco. <i>Retratos de Isabel I, Reina de España y Juana I, Reina de Castilla</i> . Entre 1569-1573, Biblioteca Nacional de España.	87
Imagen 3. Maestro de la leyenda de Magdalena. <i>Königin "Juana Die Wahnsinnige"</i> .1495-1496, Museo de Viena.	91
Imagen 4. Capitulaciones matrimoniales entre el emperador Maximiliano I y los Reyes Católicos, ©MECD. Archivos Estatales (España), Archivo general de Simancas, PTR,LEG,56,DOC.2,1	95
Imagen 6. Anónimo español. <i>Dibujo a pluma de Felipe I, el Hermoso y Juana I, la Loca</i> , Siglo XVII, Biblioteca Nacional de España.	96
Imagen 7. Rosales Gallinas, Eduardo. <i>Doña Isabel la Católica dictando su testamento</i> .1864, ©Museo Nacional del Prado, Madrid	100
Imagen 8. Autógrafo de Juana I “La Loca”, Reina de Castilla, Diversos-colecciones, Archivo Histórico Nacional, Madrid. 14,N.1113.....	102
Imagen 9. Jerónimo Antonio Gil, Juan de Villanueva. <i>Sepulcro de los Señores Reyes D.n Felipe 1.º y D. ª Juana</i> . Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1787...	109
Imagen 10. Pradilla y Ortiz, Francisco. <i>La reina doña Juana la Loca, recluida en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina</i> . 1906, Museo del Prado, Madrid.....	110
Imagen 11. Murguía Joseph. <i>Retrato de Juana I</i> , estampa. Alrededor de 1763, Biblioteca Nacional de España.....	115
Imagen 12. Llanta y Guerin Santiago. <i>Retrato de Juana I</i> . Entre 1800-1900,	119
Imagen 13. Louis Gallait. <i>Jeanne la Folle</i> ,1856.....	129

Imagen 14. *Book of Hours, Use of Rome* (the “Hours of Joanna I of Castile” or the “Hours of Joanna the Mad”), 1486-1506. Origin: Netherlands, S. (Bruges), British Library..... 141

Lista de apéndices

Apéndice I. Biografías en español	258
Apéndice II. Biografías en otros idiomas	262
Apéndice III. Ficción histórica	265
Apéndice IV. El nacimiento del mito	268

Introducción

Juana, la que enloqueció por amor o por herencia, la reina que no quiso reinar o la mujer a quien usurparon el trono, la que fue más mujer que reina, la santa o la hereje. Juana I de Castilla es un personaje de contrastes cuya vida (1479-1555) transcurrió entre dos siglos y en la transición de dos periodos: Medioevo y el Renacimiento. Así pues, puede ser considerada la última reina medieval ibérica y una figura relevante para la historia porque sin su presencia y ausencia en el gobierno así como su dinastía, no se entendería la conformación del estado moderno español, la organización política europea en la Edad Moderna o el curso actual de la historia en las antiguas colonias españolas en América. Juana, reina de España, es quizá la monarca que sostuvo la Corona por más tiempo (1504-1555) en la mayor extensión de territorios. Sin embargo, es también la reina que ejerció la autoridad real solo por un año y permaneció encerrada en el palacio de Tordesillas durante cuarenta y seis años, desde 1509 y hasta el momento de su muerte en 1555 alejada de la toma de decisiones en el reino. Juana, “la loca”, es una de las figuras a la que más páginas le ha dedicado la historia, un personaje multifacético que ha sido ampliamente representado a través de las artes. Actualmente, su nombre y sus circunstancias biográficas encuentran un amplio referente en la cultura popular contemporánea.

Dicho lo anterior, este trabajo tiene como personaje central a Juana, mal llamada la loca. El tema que se aborda es la mitificación del personaje observada a través de la representación biográfica y literaria ocurrida entre los siglos XVIII a XXI. El análisis implica dos aristas fundamentales en la formación del mito: mujer-poder y locura. En otras palabras, desglosar el mito que hoy conocemos como “Juana la loca” es el objetivo principal de esta investigación.

Aunque diferentes autores se han referido al fenómeno ocurrido con la representación de la reina Juana como leyenda o mito y lo confrontan con la información basada en evidencia histórica, no se conoce una investigación que desglose los elementos que dieron origen a ese mito y analice las variables que intervinieron en su formación a través del tiempo. En ese vacío de información es en donde este trabajo busca aportar una explicación del caso. Para conseguir tal propósito fue necesario hacer una contextualización histórica y literaria que lleva a fijar tres objetivos secundarios: el primero de ellos es conocer qué es el poder cuando se habla de monarquía medieval, específicamente, cuando la Corona la posee una reina propietaria como fue el caso de Juana I de Castilla. El segundo, a partir del concepto de representación, analizar la personificación de la reina Juana en algunos casos de estudio: textos del género biográfico y otros del dramático. Tercero, comparar la representación biográfica con la literaria para identificar el momento en el que surge el mito de “Juana la loca”, sus componentes y así determinar los elementos que han influido en su representación a través del tiempo hasta llegar a los referentes contemporáneos en los que su nombre, más que su imagen, son ampliamente conocidos.

Para llegar a tales términos la presente investigación tiene un acercamiento multidisciplinario en donde la historia y la crítica literaria tienen lugar. Este trabajo se enmarca dentro del nuevo medievalismo hispano porque es el campo de estudio que observa la recepción, recreación e interpretación de la Edad Media en la actualidad. Los márgenes que hoy generalmente se aceptan para fijar la temporalidad del Medioevo son a partir del siglo V y hasta finales del siglo XV, periodo en el cual se comprende el ciclo vital del personaje estudiado (1479-1555). Más allá de esto, la pervivencia del Medioevo en las estructuras sociales, culturales así como las mentalidades se siguió observando una vez terminado el siglo XV. El contexto histórico y

cultural en el que se desarrolló la vida de esta reina y su relación con el poder permiten afirmar que Juana I de Castilla es la última reina medieval de la península ibérica y por lo tanto, es el nuevo medievalismo el vínculo conceptual que permite relacionar un siglo tan lejano con periodos distantes de él.

La estructura de esta disertación sigue el orden necesario para lograr desarrollar los objetivos ya expuestos. Por lo tanto, el primer capítulo hace una revisión histórica del estudio de la Edad Media europea y cómo éste tuvo sus variantes de acuerdo con la región geográfica donde se desarrolló. A partir de esta examinación se entiende el surgimiento de lo que en la academia de lengua española se entiende por nuevo medievalismo. Esta rama de los estudios medievales busca analizar la interpretación y configuración que se hace de la Edad Media en nuestros días. Tiene sus variantes a partir de la perspectiva postcolonial, la representación de minorías, así como el enfoque de género, entre otros.

La flexibilización o amplificación de los estudios medievales dio origen a una serie de disciplinas paralelas que encontraron su oportunidad de desarrollarse a partir del llamado giro de la historia y las ideas provenientes del pensamiento feminista, una muestra de ello son los estudios de *queenship* o reginalidad. En el segundo capítulo se revela cuáles eran los cauces de poder de las reinas, especialmente a fines de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna, un periodo marcado por la construcción del incipiente Estado Moderno. En este sentido, los estudios de *queenship* han tratado de romper y desmentir el rol pasivo atribuido de forma tradicional a la mujer del estamento privilegiado en el periodo, invisibilizando su poder real. Dicho de otra forma, a partir de los modelos teóricos que han propuesto los estudios sobre reginalidad, se puede entender en el segundo capítulo el poder que ejercieron las reinas, cuáles

fueron sus peculiaridades, limitaciones y prioridades. Al mismo tiempo, otro elemento importante de estudio del *queenship*: la construcción de un modelo de reina en la práctica política, pues lo mismo fue modelo de mujer de Estado que paradigma de lo femenino. Por ello sus representaciones son un punto nodal en el modelo regio.

En el caso de la reina Juana I de Castilla, la conceptualización que nace de los estudios de la reginalidad son fundamentales para entender su vida dentro del contexto histórico en el que ocurrió. También justifican la asimilación de la reina como un sujeto político de su tiempo que sustentó el poder y ejerció su autoridad determinada por las circunstancias personales y políticas que la rodeaban. Estos temas son los asuntos que se observan en el tercer capítulo, en donde se resumen las circunstancias personales que fueron determinantes para su actuación regia. Entre los momentos expuestos están la educación, matrimonio, sucesión de su madre, actuación política y confinamiento final. De tal forma que los capítulos segundo y tercero se complementan para poder dar respuesta al primer objetivo de esta investigación ¿Qué fue el poder en el reinado de Juana I Castilla?

Así pues, definida como una figura femenina relevante en el marco del gobierno y la política del siglo XVI, en el capítulo cuarto se analizan, a través de la teoría de la biografía, las principales tendencias biográficas, es decir, la representación biográfica de Juana I de Castilla. El *corpus* incluye doce textos que comprenden desde el primer trabajo conocido del género, en el siglo XVIII, hasta el siglo XXI. Durante estos cuatro siglos el género biográfico tuvo importantes cambios que comenzaron con el repunte de biografías a partir de mediados del siglo XIX. En este grupo se subraya la influencia de las ideas románticas y la estrecha relación que existió entre pintura y biografía. En este periodo es donde el rasgo de la locura por amor

se pone en el primer plano sobre la discusión de su vida y persona. Posteriormente, el siglo XX traerá la fuerte presencia de la psiquiatría para explicar la locura de la reina. En otras palabras, la locura permanece como un rasgo característico, aunque su origen encuentra otras causas. Más tarde, en el mismo siglo, el género biográfico se desplazará hacia la ficción. Produciéndose, en muchos casos, un empate entre biografía y novela histórica o biográfica. Finalmente, en el siglo XXI la tendencia ha sido recuperar a la figura de la reina por su interés como sujeto político. Es en estos años donde se observa con mayor intensidad la influencia del *queenship* y la historia de las mujeres. A través de nuevos métodos y fuentes, las últimas investigaciones han logrado ponderar la actuación política de Juana como el factor de peso en su biografía más allá de sus caracterización psicológica o psiquiátrica.

Finalmente, la representación histórica o biográfica mantiene intertextualidad con la representación estrictamente literaria, tema del capítulo quinto. En esta sección se eligieron cuatro textos dramáticos de los siglos XIX y XX que poseen huellas intertextuales con otras formas de representación ya sea biográfica, pictórica o literaria. Además, cada uno de ellos muestra una manera distinta de interpretar la Edad Media, la figura de Juana y su relación con el poder y la locura. De esta forma se pudo rastrear la influencia que la ficción tuvo en la formación del mito de “Juana la loca”. El primer caso de estudio es la obra *La locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus (1855). Pieza fundamental en el surgimiento de la figura con tintes románticos, pues como su título lo indica, destaca el amor como una causa de la locura y ésta una justificación que impide ejercer el poder. Posteriormente, Benito Pérez Galdós presenta en *Santa Juana de Castilla* (1918) la primer revisión histórica del personaje. En ella configura a una reina cuya locura se niega; no obstante la cordura y visión política que muestra, su santidad es la causa por la cual no puede ejercer el poder. Más tarde, una propuesta trasatlántica

del siglo XX la trae Miguel Sabido con *Falsa Crónica de Juana la loca* (1985). El cambio temporal, geográfico y la perspectiva postcolonial permiten una revaloración de la Historia oficial para entender el presente mexicano y apreciar a la reina en sus dos facetas: regia y como mujer. Para concluir, la obra de Concha Romero Pineda *Razón de estado o juego de reinas* (1989) desarrolla una de las características de la escritura femenina: la literatura a partir de la mirada personal y sobre temas que por su naturaleza involucran a las mujeres como lo es la maternidad y la relación madre-hija. Esta obra destaca el desequilibrio que ocurre en la psicología del personaje de Juana, pues participar en la esfera pública y ejercer el poder le impone renuncias personales y afectivas que no está dispuesta a realizar.

Finalmente, en las conclusiones se reúnen los hallazgos de los cinco capítulos precedentes, se puntualiza y argumenta con ellos el proceso de mitificación de la reina, en términos de Barthes. En el proceso se observa cómo el personaje histórico adquiere un nuevo significado al pasar al campo literario, de éste al pictórico y finalmente al biográfico. Existe un desprendimiento del personaje histórico primigenio en el siglo XIX y de este modo pasa a la cultura popular a través de los medios masivos como el teatro, la pintura y la biografía comercial. Cuando esto ocurre, Juana se vuelve la loca, o el contraejemplo de conducta femenina, la mujer oprimida por el patriarcado o la hija en constante conflicto con su madre, por mencionar algunos ejemplos. Por otro lado, en su caso se observa mayormente una mitificación del nombre, más que de la imagen física. En consecuencia, el nombre puede tomar la forma de un restaurante, un grupo musical, ser el título de una canción o una marca de ropa, la constante entre todos ellos es un referente histórico lejano que se ha desprendido de su contexto para resignificarse con cada expresión contemporánea.

Capítulo 1

1 Estudios medievales, medievalismos y Posmodernidad

“Medieval Times Goes Modern, Replacing Its Kings with Queens”. Con este título *The New York Times* publicó el 29 de enero del 2018 que el famoso espectáculo medieval, *Medieval Times*, realizado en diferentes estados de la unión americana desde hace más de 34 años y que ha reunido a más de 2.5 millones de visitantes, por primera vez será encabezado por Doña María Isabella, la única gobernante de aquel reino de fantasía recreado para cada función. Curiosamente, este giro en la representación del medioevo coincidió con el auge del movimiento *#MeToo* ampliamente conocido por visibilizar la desigualdad de género, especialmente, en los medios de comunicación. Sin embargo, sus organizadores explicaron que el cambio se debió a la inquietud de sus clientes quienes constantemente se preguntaban por qué en las funciones anteriores las mujeres solo tenían los roles secundarios como princesas (Severson). La respuesta de los productores a estas nuevas inquietudes del público fue explorar los temas medievales usando los lentes de la actualidad. El auge en estas representaciones contemporáneas de la Edad Media se ha dado especialmente en expresiones culturales que son presentadas a través de los medios de comunicación masiva, a los que tiene acceso un gran público; es decir, las propias de la ‘cultura popular.’¹

¹Strinati anota que entre 1920 y 1930 es un momento significativo para el estudio y evaluación de la cultura popular con la llegada de medios masivos como el cine y la radio. Surgen entonces tres

El artículo del *New York Times* ilustra uno de los temas que se desarrollan en esta investigación: la representación medieval contemporánea. El campo de estudio que se encarga de analizar la cultura medieval después de la Edad Media es el medievalismo. En este capítulo se conocerá el estado actual de algunos términos clave en esta área. En las siguientes líneas se hace una revisión general del surgimiento de los estudios medievales. Posteriormente, se examina el proceso de formación del campo de estudios conocido como medievalismo, seguido del análisis de las peculiaridades del hispano-medievalismo y el nuevo medievalismo que es el marco donde se inserta esta investigación. Finalmente, se estudiará también el concepto fundamental para el desarrollo de esta tesis: el entendimiento de la Edad Media y la relación que guarda con el posmodernismo.²

conceptos: cultura de élite o arte, cultura popular y cultura en masa (*mass culture*). Posteriormente, la escuela de Frankfurt propone que *mass culture* se refiere a la cultura popular que es realizada con técnicas industriales de producción en masa, dirigidas a un gran público y pensadas para obtener ganancias (5-9). En esta investigación se toman en cuenta estos conceptos y se entiende la cultura popular como una expresión de la cultura, dirigida a un gran público y que se da a conocer a través de medios de comunicación masivos tales como: teatro, cine, televisión, medios impresos y, ahora, redes sociales.

² La palabra posmodernismo remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que el término Posmodernidad alude a un período histórico específico. El posmodernismo es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas se considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendran un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades. (Eagleton 11)

Medievalismos: algunos conceptos

Habría que empezar distinguiendo las diferentes aplicaciones que la palabra medievalismo engloba en lengua castellana. Para el diccionario de la Real Academia Española es “cualidad o carácter de medieval”. Otro uso de la palabra, aunque no documentado en el diccionario, es el que tiene como campo de estudio. Sobre esta acepción es necesario conocer el nacimiento del término con el fin de entender su configuración como un campo de estudio contemporáneo. Debido a que el medievalismo inglés es fundamental para entender su posterior aparición en otros lugares de Europa y más tarde en Hispanoamérica y Norteamérica, a continuación, se señalan algunas ideas generales sobre sus características. Posteriormente, se resumirá la historia del término en otras geografías que aunque poseen rasgos propios, tienen como antecedente el medievalismo angloparlante.

El medievalismo inglés es heredero de los estudios medievales que han existido casi desde el final del periodo medieval. Los primeros estudios sobre el Medioevo los adjudica David Matthews a la destrucción que sufrió la cultura medieval y sus vestigios. El momento en que estos comenzaron a surgir varió de región a región en Europa.³ Por ejemplo, en Gran

³ Esta variación temporal tiene relación con la serie de cambios que comenzaron a surgir en Europa y que hoy conocemos como Renacimiento. Peter Burke analiza que este periodo histórico tuvo diferentes etapas, según se iba recibiendo y reelaborando la influencia de la Antigüedad, a través del arte principalmente. La mayoría de los historiadores coinciden en marcar su inicio alrededor de 1330 en Italia, posteriormente, circularían por el resto de Europa las tendencias de este corriente hasta 1630 año en que se han registrado las últimas reinterpretaciones. Por lo tanto, las nuevas ideas comenzaron a instalarse a través del arte, posteriormente, permearían hasta el ámbito de la vida cotidiana en un proceso que duró años y que tuvo sus especificidades, según el territorio y el contexto ya existente. (20-22)

Bretaña con el surgimiento de la Reforma protestante, se comenzaron a recolectar manuscritos medievales hacia finales del siglo XVI. Por el contrario, en países católicos como Francia, España o Italia, el rescate de la Edad Media comenzó tardíamente, hacia el siglo XVII. Así mismo, el autor señala que: “Medieval studies thus began as a series of retrievals and was born out of the death of Middle Ages ... The moment of retrieval, and the moment of recognition of a Middle Ages, amount to almost the same thing: it is when ... people set out to preserve elements of a culture that can be said to belong definitively to the past” (2). Si bien el periodo que precede a la Edad Media es el Renacimiento, no se puede afirmar que haya habido una ruptura y un cambio radical entre ambos. Huizinga habla de un otoño de la Edad Media, como una metáfora del proceso paulatino y largo mediante el cual se transformaron en Europa algunas de las actitudes y valores fundamentales de las élites europeas. El cambio dejó un impacto en la cultura material así como en las mentalidades a lo largo de los años. Así pues, después de la Reforma y las Guerras de religión en Europa, ocurridas entre 1524 y 1697, aproximadamente, los estudios medievales persistieron en una forma u otra. No obstante, en la mayor parte de Europa se consolidó como una disciplina académica a partir del siglo XIX.

Rebeca San Martín apunta que el siguiente siglo, el de la Ilustración, prefirió en su primera mitad la filosofía clásica y la razón; por lo tanto, la cultura medieval fue poco compatible con aquel momento y no se privilegió su estudio. Posteriormente con el espíritu del Romanticismo toda Europa volvió su mirada a lo antiguo. Con ello, la Edad Media y el estudio del medievalismo también volvieron. Por lo tanto, surgió con fuerza el llamado *medieval revival* que se presentó primero en Inglaterra, no solo en la literatura, sino

también en la arquitectura, la historiografía y el pensamiento político. Tuvo sus bases en las últimas décadas del siglo XVIII y no se podría entender sin las ideas románticas. Llegado el siglo XIX, se multiplicó el interés por la Historia y la pasión por la Edad Media se refuerza a través del nacionalismo. Por ejemplo, en Alemania, el resurgimiento de la unidad cultural medieval fue un instrumento de unificación política; en Francia, en cambio, sirvió para compensar las desventuras nacionales ocurridas después de 1815, el año en que se firmó El Tratado de París, tras la derrota de Napoleón en la batalla de Waterloo y su posterior exilio a la Isla Santa Elena. Por otro lado, España se apropió de una idea castellana de lo medieval e Inglaterra atribuyó su prosperidad a las instituciones de la Edad Media (230).

Se puede afirmar que el *revival* de la Edad Media da origen a dos áreas de estudio en la academia anglosajona: Por un lado, *medievalism*, (medievalismo) totalmente constituido como un campo académico en las últimas tres décadas del siglo XX. Por otro, los *medieval studies* (estudios medievales) con una tradición de estudio que se remonta al menos a un siglo anterior. El medievalismo se distingue de los estudios medievales porque estos últimos involucran el estudio de la literatura del periodo, las lenguas, la historia, la arquitectura, guerras, religiones y personas. En tanto que el primero es, como lo afirmó Leslie Workman, reconocido como el fundador del medievalismo: “the process of creating the Middle Ages ,“the study not of the Middle Ages themselves but of the scholars, artists, and writers who ... constructed the idea of the Middle Ages that we inherited” (2). En otras palabras, lo que distingue al medievalismo es que aborda la representación de la cultura medieval a través de diferentes periodos, que lógicamente, son posteriores a la Edad Media.

Matthews recuerda a Tom Shippey para afirmar que el medievalismo es: “the study of responses to the Middle Ages at all periods since a sense of the medieval began to develop” (citado por Matthews 7). En tanto que Louise D’Arcens introduce nuevas ideas a la definición de medievalismo como: “the reception, interpretation or recreation of the European Middle Ages in post-medieval cultures” (1). Finalmente, Richard Utz considera al medievalismo como el “ongoing and broad cultural phenomenon of reinventing, remembering, recreating, and reenacting the Middle Ages” (83). Asimismo, esta disciplina reconoce el vínculo que guarda con los estudios medievales, como lo describe Matthews:

Practitioners of medievalism studies generally began (and in many cases, continue) their careers as medievalists. They have often proposed the newer kind of work could return the larger medieval studies to a sense of relevance in the modern world, just as its stock seemed to be failing. The parent discipline, however, was slow to accept the child as its own. (8)

Desde la perspectiva del ya mencionado Matthews, los estudios medievales hacia finales de los años setenta del siglo XX se habían encerrado a sí mismos en un espacio alejado de “any self-reflexive, subjective, emphatic or playfully non-scientific discussion of medieval culture. For many traditional medievalists, in short, medievalism studies was a secondary or meta-discipline which came with too strong a whiff of postmodernism about it” (8) . Esto es, para algunos medievalistas, la “Edad Media real” debía de mantenerse apartada de aquella que no lo era y solo las auténticas expresiones medievales debían ser sujeto de estudio. La posición en sí ya es contradictoria, pues cualquier análisis académico sobre la Edad Media ya se está haciendo fuera del Medioevo, por lo tanto, ya pertenece al campo del medievalismo. Tal y como se ha postulado en *Manifesto* “If medievalism ... denotes the whole range of postmediaeval engagement with the Middle Ages, then medieval studies

themselves must be considered a facet of medievalism rather than the other way around” (Utz 81).

Hay que mencionar que esta nueva perspectiva en los estudios medievales no fue instantánea, sino que se fueron sumando las inquietudes académicas a través de un largo proceso. En la conformación oficial del medievalismo influyeron dos tendencias que surgieron en la década de los noventa en Norteamérica: la primera de ellas es *The New Philology*. La nueva mirada a la filología se materializa a partir del número de 1990 de la revista *Speculum*. El editor invitado, Stephen Nichols, dedicó la publicación a esta nueva corriente. Nichols postulaba que, al ser la filología la semilla de la cual nacen los estudios medievales era necesario explorar e interrogar las suposiciones sobre las que se fundamentaba. Por lo tanto, la novedad de la propuesta era la renovación: volver a las raíces de la cultura medieval del manuscrito y reconocer la variación como una característica del texto medieval. Además, repensar la filología buscaría: “[to] minimize the isolation between medieval studies and other contemporary movements in cognitive methodologies, such as linguistics, anthropology, modern history, cultural studies, and so on, by reminding us that philology was once among the most theoretically avant-garde disciplines . . .” (1).

La renovación de la filología trajo consigo mayor apertura para interpretar los textos. Especialmente los medievales, pues se encuentran en constante transformación de acuerdo al contexto en que se lean. Matthew Driscoll detalla que los textos nacen a través de una serie de procesos en los cuales un número de personas están involucradas en un momento determinado, en un lugar específico y para propósitos particulares, todos los cuales son

social, económica e intelectualmente determinados; estos factores influyen la forma que el texto toma y son, por lo tanto, parte de su significado. Esos textos se convierten, por lo tanto, en objetos físicos que continúan existiendo a través del tiempo, son diseminados y consumidos en formas también determinadas y de las cuales llevan huellas. Este proceso con el tiempo y, se puede agregar, en diversos espacios convierte los textos en artefactos literarios capaces de ser estudiados desde una multiplicidad de perspectivas (90-91).

Otra tendencia relevante en el medievalismo fue la que surgió en el campo de la historiografía medieval a partir de tuvo *The New Philology*. Gabrielle Spiegel publicó en 1997 *The Past as a Text*, una recopilación de ensayos que le llevó más de dos décadas reunir. En este libro expresa la necesidad de confrontar la pérdida de certeza que existía en las antiguas maneras de conocer, conceptualizar y experimentar el pasado. El cambio fue influido por las nuevas formas y filosofías que acarreó el posmodernismo, pues al no haber ya una narrativa maestra, la historia se empezó a ver como un conjunto de discursos. Más de diez años después, Spiegel reflexionó que el impacto de la nueva filología en el medievalismo fue que dejó ver “the growing irrelevance of traditional approaches to medieval literary studies and called for wholesale revisions to our understanding of medieval literary culture” (42).

Es decir, estos movimientos que involucran la filología y la historiografía medieval resultaron en un parteaguas que estableció la nueva agenda en los estudios medievales. En su proceso de consolidación, el medievalismo ha producido conocimiento, ha hallado nuevas líneas de investigación dentro del área y ha propiciado la auto-reflexión para

fundamentarse teóricamente como una disciplina en vías de establecerse. A pesar de las aportaciones metodológicas, algunas de las principales críticas son: la falta de límites en cuanto a su alcance y la claridad en su misión, sus fundamentos metodológicos, así como su periodización. Por otro lado, también se le ha señalado como anglo-centrista y de no marcar la diferencia clara entre representaciones académicas y creativas de la Edad Media. Richard Marsden nota que, sobre todo, dos de los principales conflictos que ha tenido el medievalismo son la temporalidad y la geografía. Sobre el primer punto, al ser la Edad Media uno de los tres grandes periodos en los que se divide la Historia europea, se convierte en una construcción subjetiva que solo tiene significado a través de la comparación con lo que ocurrió antes y después. En cuanto a la geografía, el autor reconoce que la Edad Media se origina como una forma de pensamiento específicamente europea que ha gravitado únicamente alrededor de Occidente (4-7).

Sin embargo, en los últimos años han surgido estudios recientes que buscan tender puentes entre el Occidente y diferentes geografías. Por ejemplo, la relación entre medievalismo y orientalismo (Ganim 2008), la correlación entre motivos medievales y post colonialismo (Davis y Altschul, 2009). Otro punto que frecuentemente se discute es el que aborda D'Arcens, la definición de las características de la Edad Media, pues los rasgos que definen el periodo comprenden una variedad extensa que puede abarcar desde el rey Arturo, Carlomagno, las cruzadas, Chaucer, la inquisición española, monasterios o carnavales, por mencionar solo a algunos (7-9). El resultado de este amplio rango de peculiaridades es que los académicos medievalistas son capaces de identificar las representaciones de la Edad

Media en los lugares menos probables y tales acercamientos, aunque fructíferos, ponen en el campo acusaciones de oportunismo.

Los problemas hasta aquí descritos han hecho difícil para el medievalismo obtener total credibilidad en el ámbito académico. De hecho, aunque sus orígenes recaen dentro de la disciplina literaria, al expandirse este campo para abarcar representaciones populares y de élite, se le ha asociado cada vez más con otra disciplina híbrida: los estudios culturales. (Berns y Johnston 97-100). Ambos campos han sido fundados desde un número variado de disciplinas académicas a partir de la década de los setentas del siglo anterior. Inicialmente fueron alimentados por las contraculturas posmodernas de esa época para cuestionar las verdades aceptadas e irrumpir en las jerarquías del conocimiento (Matthews 177-180).

A pesar de las objeciones que algunos observan en el área, el medievalismo ha pervivido, y sigue produciendo conocimiento sobre las diversas respuestas que existen al Medioevo. Como ejemplo se puede mencionar las nuevas definiciones que reflejan la mayor especialización que ha conseguido el área al escindirse el concepto medievalismo en diversas rutas: *modernist medievalism*, *post-modern medievalism* y *neomedievalism*⁴. Por lo tanto, en este contexto ahora se puede hablar de medievalismos que se encargan de estudiar aspectos específicos de las respuestas a la Edad Media en todos los periodos, a partir de que la noción de lo medieval comenzó a desarrollarse. Los medievalismos surgen

⁴Las definiciones se encuentran constantemente en debate. Una actualización de ellas y los trabajos que las comprenden puede encontrarse en la página *Medieval Electronic Multimedia Organization*.

como una forma de analizar la recepción y representación contemporánea de las ideas, temas, personajes, textos o cualquier otro aspecto de la cultura medieval⁵. Este campo de estudio se entiende como resultado de las narrativas fragmentadas que propone la Posmodernidad y la implicación que éstas han tenido en el entendimiento del pasado histórico. En los medievalismos también ha influido la preocupación por renovar el campo académico de los estudios medievales.

Recapitulando, hasta ahora se han presentado los conceptos de estudios medievales, medievalismo y sus ramificaciones, principalmente, en la academia anglosajona porque en el ámbito hispano, como se vio al comienzo del capítulo, medievalismo señala una cualidad de medieval y un ámbito de estudios que, según se detalla en las siguientes líneas, tiene su equivalente en los *medieval studies*. Es decir, los estudios medievales anglosajones tendrían el mismo objeto de estudio que el medievalismo. En tanto que el medievalismo anglosajón tendría su equivalente con el nuevo medievalismo hispano.

En definitiva, se puede afirmar que la principal diferencia entre medievalismos y estudios medievales proviene de su diferencia en el acercamiento a la idea de recepción. En el campo de los estudios medievales tradicionalmente se asocia con la explicación sobre la acogida que un objeto cultural medieval tuvo entre sus contemporáneos. Tal como lo aclara Lillian von der Walde, muchas de las posibilidades de análisis de un texto medieval derivan del concepto de recepción:

⁵El término recepción se usa aquí en el sentido que proponen Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser: un texto es la respuesta a las preguntas propuestas por un horizonte de expectativas que posee un lector.

No en el sentido que las teorías del siglo XX han dado a esta palabra, pues la mayoría de estos postulados no proceden del estudio concreto de la literatura medieval, hecho que no pocas veces provoca, en palabras de Dagenais, una confusión de prioridades y 'an odd and distorting an[a]chronism'. (492)

Precisamente, el estudio, la recepción e interpretación de la Edad Media ha diferenciado a no solo sendos campos de estudio (estudios medievales y medievalismos) sino que también ha marcado la diferencia entre el medievalismo, el hispano-medievalismo⁶ y el nuevo medievalismo. Cada uno de estos campos de estudio están también enmarcados en un contexto histórico y geográfico que les otorga particularidades sobre los métodos para abordar la Edad Media y sus artefactos culturales. Para entender mejor las similitudes y diferencias entre ellos, es necesario conocer el desarrollo de la tradición académica en la que se inscriben: la hispana y la norteamericana.

Medievalismo ibérico

El medievalismo en la Península Ibérica comenzó por la historiografía, desde la perspectiva de Valdeón Baroque. Los pasos decisivos para una reconstrucción objetiva de lo que fue la Edad Media se dieron a partir del siglo XIX, época en la que la disciplina de la historia adquirió su carácter académico, siendo admitida plenamente en el mundo universitario.

⁶Sobre el término hispano-medievalismo, Ángel Gómez Moreno expone “Se dice, no sé si con razón, que ambos términos [hispanomedievalismo e hispanomedievalista] han sido acuñados por este conspicuo medievalista [Alan Deyermond]” Durante cierto tiempo, solo a los extranjeros estudiosos de la Edad Media Ibérica se les llamó hispano medievalistas e hispanomedievalismo a su área de estudio. No obstante, el término actualmente se usa para señalar a los investigadores de la Edad Media Hispana, sin importar su origen. ("El hispanismo medievalista del siglo XXI" 19-20)

Poco a poco fueron surgiendo en Europa diversas escuelas históricas nacionales y España también se sumó a esa corriente. Como resultado, comenzaron a surgir las primeras ediciones de fuentes relativas al medievo, por ejemplo, la publicación de las actas de las *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* (1861-1884) que corrió a cargo de la Real Academia de la Historia, las *Crónicas de los reyes de Castilla, desde don Alfonso el Sabio hasta los Reyes Católicos* (1875-1878), dirigidas por Cayetano Rosell, o la conservación y análisis de la colección de documentos del Archivo de la Corona de Aragón coordinada por Próspero Bofarull entre 1814 y 1822 (33).

No obstante, para Ángel Gómez Moreno, antes de constituirse como una escuela nacional, en lo que respecta al ámbito cultural y literario de España, la ruta del medievalismo comenzó desde el propio siglo XVI con nombres como Álvaro Gómez de Castro, Diego Hurtado de Mendoza, Gonzalo Argote de Molina y Fernando de Herrera. Todos estos hombres renacentistas mostraron el Medievo y su literatura participando como editores o comentaristas de textos; sin embargo, con la llegada del siglo XVI se creó una distancia enorme con la precedente Edad Media. La definición de los valores y la estética renacentista creados a partir de la oposición con el Medievo provocaron un rechazo a todas las expresiones culturales de aquel momento. El resultado fue la ignorancia generalizada de la Edad Media, con excepción de aquellas obras que ya se encontraban en circulación. Posteriormente, durante el siglo XVIII hubo proyectos para editar *Historias de la literatura* en las que ciertos textos de la literatura medieval ya figuraban. Para el siglo XIX llegan las Reales Academias que promueven la difusión de textos históricos o jurídicos como los que mencionaba Valdeón. Posteriormente, ya en el siglo XX

tras la Primera Guerra Mundial, cuando varios grandes romanistas centro europeos desembocaron abiertamente en la hispanofilia y de ahí, en el estudio sistemático y concienzudo de las literaturas peninsulares. (46)

Al siglo XIX literario le pertenecen nombres de medievalistas como: Amador de los Ríos o Menéndez Pelayo que establecieron las bases de la escuela filológica que mayor peso ha tenido en el estudio de la literatura medieval. Michael Gerli no duda en aseverar que fue Ramón Menéndez Pidal, discípulo de Menéndez Pelayo, quien a comienzos del siglo XX se sirvió de la tradición literaria y lingüística para unir el pasado y el presente español. Promovió la unión de los españoles a través de un pasado medieval que superara el oscuro panorama del país en los comienzos del siglo:

He validated for an international as well as a national audience an historical vision which satisfied the fundamental needs of a tragically fragmented nation. Menéndez Pidal's philology, though seemingly scientific, is centered squarely on the idealization of the folk and reveals his concern with providing Spain, and more explicitly Castile, a proud and yet significantly different cultural history from its European neighbors. Through the synthesis of positivism and Romantic notions about the nature of popular culture, he invented a Spanish Middle Ages and performed a noble service for Spaniards by giving them a vast, but lamentably lost, medieval literary and linguistic heritage. He was, to put it simply, not only a man of his times but a man needed by his times. (125)

Al pasar los años, los estudios sobre la Edad Media peninsular se transformaron debido a diferentes circunstancias históricas y sociales del país. Antes de la Guerra Civil, los interesados en la literatura medieval ya tenían al alcance una buena cantidad de recursos para explorarla: académicos conocedores del periodo, catálogos de impresos en bibliotecas, inventarios de librerías y compilaciones sobre bibliografía del periodo. En aquel momento, bibliotecas y museos extranjeros como la *Hispanic Society*, la *Bibliothèque Nationale* en Francia o el *British Museum*, entre otros, compraron una gran cantidad de bibliotecas y manuscritos provenientes o referentes al Medioevo. Posteriormente, con la Guerra Civil,

muchos medievalistas partieron al exilio hacia América ocasionando una ruptura con la Escuela Española de Filología. Los discípulos de Menéndez Pidal se dividían entre los del interior de España y los del exterior, sobre estos últimos volveremos más adelante.

En otras palabras, el estudio de la Edad Media en España se fue profesionalizando a lo largo de los siglos XIX y XX. La lista de temas estudiados desde entonces ha sido extensa, de acuerdo con Biglieri, incluye: el nacionalismo y las historias e identidades nacionales, la institucionalización de estos estudios en las universidades y la profesionalización de la investigación filológica, la influencia del Romanticismo (con su idealización de los siglos medios) y de la ciencia positivista, las teorías sobre los orígenes de las lenguas romances y de las literaturas nacionales (ante todo, de la poesía épica), la oposición entre Francia y Alemania en el terreno internacional y en el campo de la filología románica, el desarrollo de estos estudios en España y sus repercusiones en Hispanoamérica así como la influencia de Ramon Menéndez Pidal en los medievalismos panhispánicos⁷, entre otros (170).

Medievalismo hispanoamericano

El estudio del Medioevo ibérico se consolidó en América Latina durante el siglo XX. Dos puntos geográficos en los que se fundaron las escuelas que se han desarrollado fuertemente son Argentina y México. En el primer sitio, hay tres principales bastiones de los estudios medievales hispanos. El origen se remonta a 1923, de acuerdo con Ángel

⁷ Medievalismo panhispánico hace referencia al campo de estudios que analiza la recepción de la Edad Media hispánica más allá del territorio ibérico e hispanoamericano.

González Moreno en *Breve historia del medievalismo panhispánico*, pues allí nació el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires por iniciativa de Menéndez Pidal. Más tarde, entre 1927 y 1946, Amado Alonso condujo este organismo. Posteriormente, los estudios sobre la Edad Media se vieron revigorizados con la llegada de Claudio Sánchez-Albornoz a la Argentina en 1940 quien fue historiador medieval y destacado miembro de la Academia Española de Historia. Funda el Centro para los Estudios Medievales Ibéricos y la revista *Cuadernos de historia de España*. En 1942, Sánchez Albornoz publica sus tres tomos de *En torno a los orígenes del feudalismo* (González de Fauve). Hoy en día, hay más de ocho instituciones académicas que han heredado la larga tradición de investigación medievalista argentina⁸.

El caso de los estudios medievales en México surgió en un primer momento en la Universidad Autónoma de México (UNAM) donde, tras varios intentos fallidos, se establece la Facultad de Filosofía y Letras en 1931. Entre las áreas de estudio se encontraban la filología, la literatura y la historia española (Ruíz Gaytán de San Vicente 72). Apenas cinco años después, con la llegada de intelectuales españoles exiliados en México por la dictadura Franquista, se establece la Casa de España en México, bajo la dirección de Alfonso Reyes quien era heredero de la escuela decimonónica de Menéndez Pidal. Según Clara Lida este centro de estudios “fue un núcleo emisor, creador y receptor de la alta cultura” (16). Algunos de los recién llegados ya eran académicos en España y de

⁸González de Fauve menciona además una serie de publicaciones académicas que se han consolidado a través de los años y que son una muestra importante del trabajo que los medievalistas argentinos llevan a cabo.

inmediato dictaron conferencias, dieron cursos o publicaron libros. Este creciente panorama intelectual dará lugar a la creación del Colegio de México (Colmex) en donde años más tarde otro exiliado, pero ahora de la primera dictadura de Perón, Raimundo Lida, funda el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios en 1947.

En síntesis, son las décadas de los años 30 y 40 las que sientan las bases del medievalismo como disciplina académica en México. De acuerdo con Gómez Moreno en *Breve historia del medievalismo panhispánico*, otro factor que ayudó a la difusión de la Edad Media fue la industria editorial. Con el surgimiento del Fondo de Cultura Económica en 1934 se editaron por primera vez en castellano algunos títulos indispensables para la especialidad, por ejemplo: *Mímesis* de Auerbach (1950), *Literatura europea y Edad Media latina* (1955) escrita por Curtius, entre otros.

Fueron principalmente dos instituciones de educación superior: la UNAM y Colmex los que, a través de académicos formados en la escuela filológica de Menéndez Pidal, comenzaron a difundir la tradición de los estudios medievales en México. Adicionalmente, los estudios medievales han tenido un desarrollo importante en este país porque, como explica Ríos Saloma:

La cultura mexicana está conformada por una matriz de tradición hispana y occidental que se manifiesta cotidianamente en el uso de la lengua, la concepción del tiempo, las festividades religiosas, la onomástica, la toponimia y la existencia de corporaciones de origen medieval como la propia Universidad Nacional Autónoma de México. (3)⁹

⁹ Ríos Saloma se refiere específicamente al libro de Luis Weckmann quien llamó en 1984 a descubrir las raíces medievales de la cultura mexicana ya que aún formaba parte de la vida cotidiana de los mexicanos.

Además, agrega que durante el primer gobierno de derecha en México (2000-2006) se promovieron diversas actividades culturales sobre la Edad Media ibérica, como puede constatarse en el catálogo de la exposición *España medieval y el legado de occidente*. La exhibición fue financiada por España y México para dar a conocer información sobre este periodo. El entonces rey de España, Juan Carlos I, afirmó en la introducción del ya mencionado catálogo: “en las raíces históricas y europeas de España se encuentra uno de los elementos esenciales de México, de su cultura y de su concepción de la vida”. Mientras que el presidente de México en aquel momento, Vicente Fox, apuntaba también en la introducción al catálogo que agradecía “el gesto generoso de España al permitir que con la exposición *España medieval y el legado de occidente*, los mexicanos tengamos acceso a una de las vetas menos conocidas y más ricas de nuestra propia historia”. Además añade:

Los textos de especialistas españoles y mexicanos, así como un profesional trabajo de curaduría, desvelarán a quienes consulten este libro cómo se configuraron costumbres, patrimonio artístico e instituciones públicas, así como la singular forma en que el pueblo muestra su devoción religiosa, elementos todos ellos vigentes en nuestro presente (*España medieval y el legado de Occidente*).

Lo que más llama la atención de los discursos anteriores es la fusión que se hace de la Edad Media como un antecedente inmediato de la propia historia mexicana. Nadia Altschul y Kathleen Davis han estudiado el medievalismo desde la óptica de los estudios postcoloniales. En la introducción de *Medievalism in the Postcolonial World* las autoras afirman que la Edad Media llegó a espacios fuera de Europa como una función de la colonización europea y que su concepto se entiende, sobre todo, como una idea más que como una entidad internamente unificada. De tal suerte que, como idea, la Edad Media ha sido asociada a otras narrativas. Específicamente, se relaciona al nacionalismo y a las historias que apoyan las reivindicaciones étnicas y territoriales de los estados nación.

Además, señalan que esas funciones del medievalismo pertenecen no solo a los relatos sobre el nacionalismo sino a los del colonialismo ya que están profundamente relacionados (2). En otras palabras, es significativo que, como lo han mostrado los dos ejemplos de esta sección, la recepción y reinterpretación de la Edad Media dice mucho más de quienes la reelaboran que del propio periodo.

En síntesis, puede decirse que en los últimos años se ha hecho mucho en favor del estudio y difusión de la Edad Media ibérica desde Hispanoamérica. El medievalismo tanto en Argentina como en México tuvo su etapa fundacional cuando algunos académicos exiliados por razones políticas llegaron a América y transmitieron sus conocimientos e intereses a las nuevas generaciones. Otros han encontrado en ese período los antecedentes de la cultura actual o bien entienden la Edad Media como una época y una civilización valiosas y ricas en sí mismas. En cuanto al método en el que se apoyan estas escuelas, es en su mayoría el filológico: descubrir textos (se entiende que este paso involucra además de la investigación, la transcripción, la traducción, la edición y la publicación), interpretarlos en su contexto y comentar el diálogo que resulta entre el texto y contexto. Los resultados, después de más de sesenta años de estudios, han sido publicaciones críticas dentro de disciplinas un tanto aisladas unas de otras que tienen como objetivo entender, explicar y difundir los textos medievales en función de la presunta recepción medieval. Para acercar el texto a su contexto, el medievalista debe acercarse a otras áreas como la historia, filosofía, lingüística, retórica o el arte medieval, entre otras. En este nivel es donde, según este método, se pueden hallar la objetividad del crítico o de lo contrario, la posible anacronía en sus argumentos.

Dos inconvenientes que aquí se observan del método filológico es la llamada objetividad y por otro, la falta de auto reflexión de la que ha carecido la disciplina. Sobre el primer punto, se puede afirmar que un investigador contemporáneo se acerca a un texto medieval, desde un horizonte de expectativas totalmente diferente al que tendría un lector o un escucha medieval, pues este investigador ya trae consigo observaciones que otros que le precedieron ya han hecho. Por lo tanto, si bien el acercamiento filológico es importante para acercarse a los diferentes aspectos que pueden involucrar la recepción coetánea de un texto, es imposible la objetividad. Entendida ésta como la carencia de ideas previas, ya sea propias o de otros. En este caso, la interpretación que otros han hecho sobre la Edad Media, sus circunstancias y personajes, cobra mucha relevancia. Es decir, el medievalismo como se entiende en la rama angloparlante. Sobre el segundo tema, en el medievalismo hispanoparlante hasta aquí descrito, hay escasa reflexión sobre el campo de estudio lo que conduce a replicar los métodos de investigación propuestos desde el siglo XIX, sin considerar otras variantes como la pertinencia actual, por ejemplo.

Dos casos sobre la incipiente reflexión de los estudios medievales sobre sus métodos son: en el 2005, el proyecto Medievalia publicó *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, editado por Lillian Von der Walde; por otro lado, Leonardo Funes, con apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas publicó en 2009 *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Ambos libros discuten las diversas aproximaciones que pueden hacerse a los textos

medievales. Aunque las posturas de los autores no coincidan, es importante el hecho de que se reflexione sobre el quehacer de la disciplina que en su caso se limita a la literatura.

Finalmente, en cuanto al tema central de esta investigación, se puede concluir que no hay en el ámbito del medievalismo hispanoamericano e ibérico metodologías o teorías para analizar la recepción de la Edad Media fuera de este periodo. En otras palabras, los estudios medievales peninsulares e hispanoamericanos limitan la cultura medieval al periodo conocido como Edad Media, lo cual deja fuera de su campo de estudio fenómenos culturales importantes que han surgido a través del tiempo y donde el Medioevo, sea como una concreción espacial y temporal definida o como un conjunto de ideas, está presente. Por eso resulta importante aquella escuela de medievalistas dividida por el exilio, pues sienta las bases para un medievalismo renovado que, dicho sea de paso, ha traído la polarización entre los académicos como se explica en las siguientes líneas.

El medievalismo y la Posmodernidad

Es importante mencionar en este apartado a la academia norteamericana (USA y Canadá) que también ha hecho importantes aportaciones a los estudios medievales en el marco de la Posmodernidad.

Desde los primeros años del siglo XX, el medievalismo creció rápidamente y fue tal el desarrollo de este campo de estudios en Norteamérica que, como Julio Ortega menciona, hacia 1917 ya existía el manual de Miguel Romera Navarro *El hispanismo en Norteamérica: exposición y crítica de su aspecto literario*. El libro estaba dedicado a catalogar

lo que en ese momento era el medievalismo: la presencia de España entre escritores y letrados norteamericanos (15). La temprana aparición de aquel manual hace pensar a González Moreno que para entonces el hispanismo norteamericano ya debía compartir primacía con el francés (106).

La gradual importancia que fueron cobrando los estudios medievales, sobre todo en los Estados Unidos de América, es un punto importante de referencia dentro del campo del medievalismo, pues se estudiaba por primera vez la Edad Media fuera del ámbito europeo, en un lugar que estaba alejado lingüística, temporal y espacialmente del fenómeno medieval. Autores como Teófilo Ruíz en “La historia medieval de España en el mundo norteamericano” (2002), Richard Kagan en *The Origins of Hispanism in the United States* (2002) o Ángel Gómez Moreno en *Breve historia del medievalismo panhispánico* (2011), proponen que a la larga lista de medievalistas provenientes de otros países para trabajar en universidades norteamericanas, se sumó la creación de asociaciones como la *Hispanic Society of America* que colecciona un inmenso repertorio de arte y un gran fondo bibliográfico sobre el mundo hispano o el establecimiento de la *Modern Language Association* que se ha instituido como el parteaguas en materia de hispanismo. Al mismo tiempo se fundaron revistas que han marcado las principales tendencias en el mundo del hispano-medievalismo. Actualmente, es difícil ignorar la trascendencia de medios como *Hispania. A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, *Hispanic Review* editada desde la Universidad de Pennsylvania, *Romance Philology* nacida en la University of California-Berkeley, *Speculum* publicada por la Medieval Academy of

America o *La Corónica*, órgano oficial de los hispano-medievalistas de la *Modern Language Association*, entre otros muchos títulos que se pueden agregar a la lista.¹⁰

Aunque el ya mencionado González Moreno no ahonda demasiado en los posibles orígenes de todos los cambios anteriores en el hispano-medievalismo norteamericano, una posible razón puede ser la que Gabrielle Spiegel explica en *The Past as Text: The Theory and Practice of Medieval Historiography*. La autora analiza los cambios al nivel social que afectaron la forma de entender y escribir la historiografía medieval en Norteamérica. Para ella, además de la alteridad inherente a la conceptualización de la Edad Media en un país en el que no existió tal, la recepción de las ideas del posmodernismo (y no éste *per se*) fueron clave para el cambio en las prácticas de una disciplina que estableció sus paradigmas desde el siglo XIX. De tal suerte, el origen social del cambio se dio porque:

In addition to the entrance of women and blacks into the American academy for the first time, there was also a new wave of participation among classes and, what, for lack of a better word, can be called ethnic groups, among them Jews, all of whom entered the university in newly massive numbers in the early 1960s, thus constituting a clientele whose interests needed to be addressed and a pool from among which future professionals could and would, be recruited. (78)

En *The Past as Text: The Theory and Practice of Medieval Historiography*, Spiegel se apoya en Van Engen para explicar cuáles podrían haber sido los motivos que llevaron a este grupo a estudiar cualquier área del Medioevo: “[Van Engen] has pointed to the ambivalence with which new groups of Americans have approached the study of Europe.

¹⁰ Para obtener una lista detallada de nombres y fechas véase *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States* editado por Richard Kagan, también Ángel González Moreno: *Breve historia del medievalismo panhispánico (primera tentativa)*.

Van Engen believes, most came from among peasants, the unfree, or the dispossessed, retaining, therefore, ‘ little personal stake in the old European order ’”(78).

El fenómeno migratorio pondría en la universidad norteamericana no solo a los hijos de migrantes europeos desfavorecidos por diferentes regímenes políticos del viejo continente sino a otros actores quienes tradicionalmente habían tenido poca participación en la vida académica. Este grupo que traería consigo el deseo de conocer aquel mundo al que ya no pertenecían, aunque al mismo tiempo, lo rechazaba. Por lo tanto, su acercamiento al Medioevo lo hicieron con un horizonte de expectativas diferente al de sus antecesores. La apertura intelectual de los miembros de esa generación coincidiría además con la llegada de las ideas del posmodernismo. Tales factores inducirían al cambio de paradigmas dentro de la filología y la historiografía medieval. Así pues, en este nuevo espacio, el de las minorías, es desde donde se reorientan los estudios medievales norteamericanos hacia el medievalismo. Con la inclusión de varios intereses académicos traerá diversidad al área lo cual se observará algunos años después en el estudio de temas dentro del medievalismo como los estudios *queer*, poscoloniales y con enfoque de género como *queenship*, entre otros.

A las reflexiones de Spiegel sobre el cambio ocurrido en el área del medievalismo en Norteamérica, se les puede agregar el ejemplo ocurrido en el campo de estudio de la cultura medieval hispánica. Algunos de los medievalistas exiliados que llegaron a América a partir de la Guerra Civil española podrían haber estado en una situación similar al grupo que describe Spiegel. Esos migrantes, formados en la tradición filológica española,

posiblemente tuvieron sentimientos ambivalentes hacia Europa y todo lo que ésta representaba, así pues, su lugar en la nueva sociedad norteamericana pudo favorecer que permeara en su metodología las nuevas tendencias posmodernas sobre la Edad Media. Su discurso representó la hibridez: el espacio en donde las nuevas teorías se unieron con la tradicional escuela filológica decimonónica. Por consiguiente, es en el discurso hispano-medievalista de América del norte donde convergen las dos tradiciones y donde nace el carácter antagónico que ha pervivido en el nuevo medievalismo tal y como lo documenta Purificación Martínez quien resume que el nuevo hispanomedievalismo en Norteamérica nació a partir de dos presupuestos: la necesidad de reflexionar sobre la propia disciplina y la idea de que la interpretación monolítica de la Edad Media debía sustituirse por un reconocimiento de su pluralidad de voces. Al mismo tiempo ella reconoce tres núcleos temáticos sobre los que se desarrolla esta propuesta: la reflexión teórica sobre el poscolonialismo, las cuestiones sobre el valor de la filología tradicional y los juicios sobre género literario y canon (366).

En definitiva, es el hispano-medievalismo norteamericano, fuertemente influido por la pluralidad de teorías críticas, el que aparece como un elemento que rompe con la larga tradición filológica que mantenía el estado de las cosas en las academias españolas e hispanoamericanas.¹¹ Esta corriente se permite explorar nuevas perspectivas para entender

¹¹ Purificación Martínez también relaciona el auge de las teorías posmodernas con el fenómeno de la globalización. Cuando la educación superior en Norteamérica se vuelve un objeto comercial más en el mercado. En la competencia por obtener estudiantes (fondos) los programas de las universidades tienen que aplicar estrategias de marketing como retiquetar sus productos y adaptarlos a las necesidades del mercado laboral. Por lo tanto, la adaptación de nuevos conceptos críticos favorece este dinamismo educativo-mercantil.

la construcción de la Edad Media abordada desde diferentes aristas como el feminismo, estudios de género, poscoloniales, culturales, entre otras. La reacción de algunos medievalistas, más allá de las fronteras norteamericanas, aún se encuentra fuertemente polarizada,¹² pues no terminan de aceptar al hispano-medievalismo norteamericano por la dificultad de su lenguaje y por su intento de negar el supuesto cientifismo de la filología.

No se pueden subestimar, sin embargo, las importantísimas aportaciones críticas de los medievalistas posmodernos.¹³ Especialmente, a partir de 1994 cuando el hispano-medievalismo norteamericano se enfrentó al reto de su ambivalente condición, a la idea de que la Península Ibérica no tenía una Edad Media propiamente dicha y al prejuicio de que el hispano-medievalismo estaba anticuado e insistía en permanecer aislado de cualquier teoría literaria. Así pues, a través de la revista *La Corónica*, principalmente, se constituye un punto de referencia obligatorio en los estudios hispano-medievalistas en Norteamérica. En este nuevo espacio, una generación de medievalistas buscó crear debate utilizando nuevas perspectivas críticas que redefinían y ampliaban el canon reflejando los aportes de otros medievalismos, pero sin abandonar la tradición.

¹²Aníbal Biglieri hace una exposición detallada del medievalismo hispánico de ambos lados del Atlántico. En sus artículos “Nueva Mirada al Medievalismo Hispánico” (parte 1 y 2) ilustra las controversias que han existido en torno a las diferentes perspectivas de abordar el medievalismo hispánico.

¹³Ángel Gómez Moreno en *Historia del medievalismo panhispánico* (2011). Da un detallado panorama de las aportaciones del hispanomedievalismo norteamericano. Por su parte Rebeca San Martín y Jaume Aurell reconocen la importancia que trajeron las renovadas ideas norteamericanas al medievalismo español. Mientras que Leonardo Funes hace lo propio en el caso del medievalismo en Argentina.

En suma, a finales del siglo veinte surgieron nuevas corrientes relacionadas con el estudio de la Edad Media: el nuevo historicismo, la nueva filología y el nuevo medievalismo observan otras preocupaciones en el estudio de la cultura e historia medieval, por ejemplo, el interés por los textos escritos por mujeres, la literatura conversa, las culturas judía y árabe en la historia de la literatura medieval o el papel del lector frente a diversas obras medievales. Todos estos movimientos son el resultado de una sensibilidad posmoderna que, con base en sus propios principios, revolucionó la manera en que el crítico se enfrentaba a sus textos. Lee Patterson, uno de los máximos representantes de la nueva filología, en “On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies” lo expresa en los siguientes términos:

[Postmodernism] claims to privilege the marginal . . . The dispersion of the humanist consensus has seen the proliferation of academic courses and programs designed to include the previously neglected . . . The human is no longer defined as white, male, Western, and middle class, just as culture is no longer construed solely in terms of artistic masterworks. Postmodernism would thus seem to offer an unusual opportunity to medieval studies, another excluded academic formation. (87-88)

Es decir, la etapa posmoderna presentó una serie de condiciones para que los grupos tradicionalmente considerados marginales se convirtieran no solo en sujetos investigadores, sino que también pudieron proyectarse como objetos de investigación. Esto aunado a la fragmentación de la narrativa histórica, la diversidad en las teorías críticas y la apertura hacia el perspectivismo como instrumento de análisis crítico, originó cambios en el medievalismo que solo basaba su estudio de la Edad Media en un concepto de recepción limitado al Medioevo.

Hacia una nueva visión

En síntesis, a partir de esta corriente se vislumbran dos tendencias generales para analizar la Edad Media y cualquier aspecto de su cultura: el nuevo medievalismo¹⁴ que considera a las expresiones culturales medievales como representaciones diacrónicas susceptibles de ser analizadas en diferentes niveles, a partir de numerosas disciplinas y con interpretaciones plurales. En contraste, un viejo medievalismo apegado a la tradición positivista que origina interpretaciones en las que solo una voz está en lo correcto (Aurell 812).¹⁵

Actualmente, el nuevo medievalismo hispánico empieza a considerar las representaciones medievales contemporáneas como un campo de estudio fructífero y en crecimiento.¹⁶ No obstante, el antiguo medievalismo todavía no acepta del todo la mirada posmoderna que en los últimos años se viene presentando. La divergencia en posturas críticas despertó una contienda que en opinión de Leonardo Funes, “aunque los términos concretos vayan mutando (estudios culturales, teoría posmoderna, historia intelectual, giro lingüístico,

¹⁴ Para referirse a la recepción o representación de la Edad Media más allá del medioevo, se utiliza el término nuevo medievalismo en la academia ibérica. En tanto que en el ámbito norteamericano, se usa el concepto nuevo hispano-medievalismo o solo hispano-medievalismo.

¹⁵ Para conocer el estado de la cuestión actualizado y crítico sobre los antagonismos literarios véase la segunda parte del artículo de Biegliri “Nueva mirada al medievalismo hispánico”. También Leonardo Funes en “*Opus, textus, scriptum*: últimos debates sobre el objeto y la práctica del hispano medievalismo” hace un análisis de las controversias críticas dentro de la disciplina.

¹⁶ Un ejemplo de esta inquietud en la academia ibérica responde el monográfico La Edad Media contemporánea publicado por el Proyecto de Investigación Parnaseo del Universidad de Valencia. http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/

etcétera)” sigue existiendo (13). Por lo tanto, su llamado así como el Jaume Aurell es el de convocar a la reflexión teórica y metodológica en la investigación literaria medieval, en beneficio del crecimiento y consolidación del área de estudios. Dicho lo anterior, esta investigación se propone utilizar no solo una aproximación tradicional, la filológica. También busca el acercamiento interdisciplinar al auxiliarse de la historia y los estudios de género. Al mismo tiempo se propone indagar, desde la perspectiva del medievalismo, las huellas de la construcción de los roles de género femenino a través de la literatura contemporánea, pues solo a través de una mirada dialéctica, e interdisciplinaria se podrá entender el Medioevo *per se* y las raíces que sientan las bases de la cultura occidental.

Se debe agregar que el cambio en la perspectiva no solo se refiere a la reflexión teórica, también incluye los objetos de estudio susceptibles de ser analizados. Por ejemplo, proyectos como la conservación de los artefactos medievales (literarios, pictóricos, arquitectónicos, musicales, suntuarios, etc.), mediante soportes y espacios actuales especialmente concebidos para ese fin (la edición paleográfica y crítica con ayuda de *software*, la grabación musical con instrumentos "originales" o la digitalización de archivos, bibliotecas y museos), las recreaciones ficcionales de la novela histórica, el teatro, el cine o los vídeo-juegos, el resurgimiento medieval de los estilos arquitectónicos o, incluso, proyectos de marcado objetivo político en donde cohabitan Edad Media y Posmodernidad.

Esta explosión medieval que hoy conocemos, Umberto Eco la observó desde la década de los ochenta del siglo anterior. El autor menciona que hay una fascinación en la cultura

popular hacia la Edad Media: “we are at present witnessing, both in Europe and America, a period of renewed interest in the Middle Ages, with a curious oscillation between fantastic neomedievalism and responsible philological examination” (3). Quizá porque, como Eco afirmaba, americanos y europeos son herederos del legado occidental y las bases del mundo occidental surgen en la Edad Media: las lenguas modernas, la economía capitalista, el ejército moderno, el concepto de estado-nación, el concepto de herejía o desviación ideológica e incluso, nuestro concepto del amor. Sin embargo, él mismo se pregunta:

Is dreaming of the Middle Ages really a typical contemporary or postmodern temptation? If it is true - and it is - that the Middle Ages turned us into Western animals, it is equally true that people started dreaming of the Middle Ages from the very beginning of the modern era. (65)

De manera que si las bases de la cultura occidental se encuentran en aquella Edad Media remota, se puede preguntar si los roles y construcciones de género también provienen de aquel momento. Específicamente, es adecuado preguntarse si la limitación que hoy enfrentan las mujeres para acceder a los espacios públicos es una herencia que se conserva desde entonces. Si el imaginario posmoderno que hoy conocemos sobre la Edad Media se ha construido a partir de rigurosas investigaciones filológicas y ensoñaciones o ficciones que presentan símbolos o clichés populares sobre el Medioevo, se hace necesario averiguar en qué medida estas representaciones culturales han conducido al entendimiento actual sobre el tema mujer-poder. Estas inquietudes han sido recopiladas en una de las ramas del medievalismo dedicada al estudio de las mujeres, su relación con el poder y el gobierno en

la Edad Media. Usando el enfoque de género y herramientas de análisis del pensamiento feminista, resultó una subárea de estudio denominada *Queenship*.¹⁷

Queenship. Reginalidad

Lois Huneycutt en “Queenship Studies Comes of Age” expone que este campo de estudios se conformó lentamente hacia el fin del siglo XX con pioneras como Marion F. Facinger (1968) con *A Study of Medieval Queenship: Capetian France, 987–1237* o Pauline Stafford (1981) en “The King's Wife in Wessex 800-1066” quienes publicaron artículos sobre el reinado femenino en contextos más amplios que permitían poner en perspectiva las peculiaridades del poder medieval femenino en diferentes lugares de Europa. Como muestra del incipiente crecimiento del campo de estudio, *The International Medieval Bibliography* (IMB) comenzó a incluir en 1987 el término “*queenship*” como un tema de búsqueda que tenía entonces solo dos entradas. Para 1991, el número aumentó a dos dígitos y los siguientes años se incluyeron entradas en diferentes idiomas como español, alemán, húngaro, francés, italiano y polaco (9-11). Actualmente, esta base de datos arroja un total de 829 resultados que provienen solo de publicaciones periódicas al ser éstas las únicas que IMB indexa.¹⁸ Huneycutt afirma que, a partir de la década de los noventa, la lista de libros sobre esta materia ha crecido de forma impresionante al estudiar a distintas reinas de

¹⁷ Para referirse a este término en español Huneycutt afirma que “In her early Spanish language work, Nuria Silleras-Fernández used the term “reginalidad” to describe Spanish queenship, a term that was not then recognized by the Spanish language academy. Thanks to the work of Silleras-Fernández and others, that term is now generally accepted in Spanish language scholarship” (11).

¹⁸ Última consulta realizada el 10 de Junio del 2020 en <http://cpps.brepolis.net/>

forma específica, así como aspectos de los reinados a través de la literatura, la historia, el arte y la enseñanza de cursos universitarios con este tema.¹⁹

En este punto resulta interesante preguntarse cuál es la importancia que esta rama de estudios tiene y el porqué de su crecimiento. Theresa Earenfight defiende que:

They [queens] are visible signs of women and power. They matter more now than ever when women are still, frustratingly, struggling to be taken seriously. Queens are living proof that reveals the lie that women cannot govern, cannot rule even their own bodies. This makes them such a valuable lesson to people today, people of all races and ethnicities and of all regions of the world: Once considered ancillary to the world of men, queens have taken their rightful place in the political, social, cultural, economic, and religious histories of medieval and early modern Europe. As we ponder the implications and ramifications of #MeToo and whether leaning in is enough to counteract the sexism of the workplace, we can learn a lot from queens. (Medieval Queenship)

Es decir que los estudios sobre los gobiernos de reinas no solo son representativos de un reducido grupo de mujeres de élite que se encontraban en la nobleza europea, sino que a través de la perspectiva contemporánea se puede observar su permeabilidad en otras áreas de la sociedad medieval. Más aún, es posible conociendo el campo de estudio del nuevo medievalismo hispánico proyectar su entendimiento y representación en expresiones culturales actuales.

En tanto que Huneycutt afirma que las dudas que surgieron al principio han sido despejadas, pues “early on, some doubted that 'queenship' had a history outside of the lives of individual queens. Few today would dispute that understanding reginal activity is

¹⁹ La página web de Theresa Earenfight <http://theresaearenfight.com/> es una muestra de la enorme cantidad de estudios, congresos, tesis y trabajos que sobre las reinas medievales se está llevando a cabo. Aunque con muy poca bibliografía escrita en español, no así sobre reinas y reinados ibéricos.

essential in reconstructing the dynamics of family structure, kingship, and statecraft during the medieval era” (11-12). Además, afirma que el interés por los reinados femeninos se ha desplazado más allá de los individuos, pues no solo ha ampliado los conocimientos sobre política medieval sino que leer a los autores medievales escribir sobre las reinas y sus reinados es escucharlos discutir sobre las mujeres y sus roles en un contexto más amplio (14). Por su parte, Stacy S. Klein aclara que “queenship studies is no longer just about queens, but also about the creation of ideologies of gender, family, spirituality, and politics which were instantiated in and extended far beyond the rarified realm of the royal palace” (4).

En otras palabras, a mediados del siglo XX académicas, principalmente, interesadas en la historia de las mujeres, rechazaron la visión centrada solo en lo masculino y establecieron los fundamentos empíricos de la investigación sobre el aspecto femenino en los reinos medievales. Al abordar nuevas fuentes y otros enfoques fueron encontrando nombres, fechas y datos clave sobre la vida de reinas medievales que revelaron importantes diferencias no solo en la historia política, sino que hace eco en la forma cómo se entiende el Medioevo actualmente. Esa nueva corriente quería conocer el poder, la autoridad y la influencia que estas mujeres tuvieron. Por ello, uno de sus objetivos fue poner fin a la imagen pasiva que se tiene de las mujeres, centrando el estudio en su significado social y político. La historiografía anglosajona recoge estas inquietudes y surge el concepto de *queenship*, haciendo referencia a todo aquello que implica ser reina. Como ya se dijo, su equivalente en castellano ha sido propuesto por Núria Silleras Fernández como

“reginalidad”,²⁰ cuyo significado engloba todo aquello que pertenece o hace referencia a la condición de ser reina.

Los estudios sobre *queenship* o reginalidad se encuentran al alza dado el interés actual que se tiene en la historia de las mujeres, del feminismo y de los grupos considerados como marginales en la sociedad. Estos estudios buscan reformular el rol que la mujer tuvo en la esfera del poder, ya no sólo como reina, sino como consorte, regente o concubina. Esta renovada forma de estudiar a la reina pasa de considerarla una mera herramienta en manos del poder masculino para cobrar importancia por ella misma, por sus logros y decisiones.

Algunas de las características que les han dado dirección a estos estudios surgen con monografías como la de Amy Kelly, *Eleanor of Aquitaine and the Four Kings* (1950), una de las primeras biografías que abandonó el aspecto sentimental y puso a esta reina en la narrativa política. Por su parte, el ya mencionado análisis de Marion Fanger *A Study of Medieval Queenship: Capetian France, 987–1237* (1968) estableció los términos fundamentales de la discusión: reinas consortes, regentes, viudas, y regentas. Posteriormente, Jo Ann McNamara y Suzanne Fonay en trabajos coescritos como “The Power of Women through the Family in Medieval Europe, 500–1100”, “Marriage and Divorce in the Frankish Kingdom” y “Sanctity and Power: The Dual Pursuit of Medieval Women” indagaron en los archivos con un ojo en los marcos y paradigmas feministas acerca del poder.

²⁰ Véase a Núria Silleras Fernández “Queenship en la corona de Aragón.”

Pronto los historiadores analizaron la literatura y crónicas mirando a las reinas comparativamente a través del tiempo. Joan Wallach Scott publicó “Gender: A Useful Category of Historical Analysis” (1986) un ensayo sobre género y poder que desafiaba las nociones de historia política. Todos estos estudios reavivaron a la comunidad académica y definieron el campo de estudio sobre las reinas. Hacia 1989 Lois Huneycutt escribe “Medieval Queenship” e introduce a las reinas medievales europeas como pacificadoras, intercesoras y benefactoras. Mary Erler y Maryanne Kowaleski con su trabajo *Women and Power in the Middle Ages* (1988) así como Louise Olga Fradenburg con *Women and Sovereignty* (1991) establecieron los parámetros teóricos para el estudio de las mujeres y el poder en las instituciones monárquicas. Las perspectivas de estudio se han diversificado observando a las reinas como compañeras de los reyes, madres, actrices políticas, intercesoras y mecenas. Sobre la Península Ibérica, Elena Woodacre comenta que “Iberian queenship has been a highly productive strand of queenship studies in recent years. Isabel of Castile and her daughter Juana ‘la Loca’ continue to fascinate but terrific contributions on wider topics have been made by Theresa Earenfight, Cristina Segura Graíño, Miriam Shadis, Therese Martin and Nuria Silleras-Fernández.”²¹

En conclusión, este capítulo ha sentado las bases del campo de estudio en donde esta investigación se inserta: el marco del nuevo medievalismo hispánico que no se puede

²¹ Un listado bibliográfico sobre la península ibérica se puede observar en “Medieval/Early Modern Queenship: An Annotated Bibliography” de Elena Woodacre, la página web de Theresa Earenfight <https://theresaearenfight.com/> también posee un listado bibliográfico extenso.

entender sino interdisciplinariamente a partir de los estudios medievales. Enfocado desde una perspectiva de género, conduce a los estudios sobre reginalidad que permiten entender las peculiaridades de un personaje histórico complejo como Juana I de Castilla así como sus múltiples representaciones en la cultura popular contemporánea. En este sentido, esta investigación considera a la reina Juana como un personaje medieval. No solo porque nace dentro del periodo comúnmente entendido como Edad Media sino por su singularidad histórica, es decir, ser reina propietaria de los reinos ibéricos y americanos. Este rol se ciñe a la regulación jurídica y social que proviene de la Edad Media, según se verá en el siguiente capítulo. A pesar de ser un personaje que vive entre dos siglos y estos coinciden con el surgimiento de las tendencias renacentistas, las condiciones en las cuales Juana I de Castilla vivió se encuadran en las características que en la Edad Media se dispusieron para las mujeres de su estamento. Todos estos detalles sobre su educación, matrimonio, herencia de la Corona y gobierno se observarán en el capítulo tercero con mayor detalle. Basta por ahora argumentar por qué es válido estudiar este personaje que nace en el Medioevo y muere en el Renacimiento a partir de las herramientas del nuevo medievalismo hispano y de los estudios sobre reginalidad. Ambos marcos teóricos permiten conocer y comparar las nociones de poder asociada a las mujeres en dos momentos históricos: la Edad Media y la época contemporánea en la que culturalmente se observan las características posmodernas.

Dicho lo anterior, el siguiente capítulo ahondará en los estudios sobre reginalidad y los instrumentos que ofrece para poder comprender una de las ideas centrales de este trabajo:

qué es el poder. El cual posee características propias en el Medioevo, así como en el contexto de las reinas medievales ibéricas, las representaciones que tenía y su finalidad.

Capítulo 2

2 Poder regio y mujeres en el Medioevo

En este capítulo se conocerá a partir del estado actual de los estudios sobre reinados femeninos, el concepto y características de poder asociado a las mujeres en el Medioevo, sus forma de ejercerlo y finalmente se abordarán las especificidades sobre el ejercicio de poder en el caso de las reinas ibéricas.

El diario *El País* publicó en marzo del 2019 la nota de un concurso que organizó el Museo del Prado en torno al cuadro “Doña Juana la Loca” de Francisco Pradilla (1877). El ejercicio propuesto a los visitantes consistía en reescribir las cartelas de esta obra para hacerse eco de las nuevas interpretaciones que la sociedad contemporánea expresa y así revitalizar su presencia. Ana Moreno, responsable del área educativa del Museo del Prado, recalcó que "el público necesita otras narrativas. Hay relatos que deben aflorar e incorporarse a la voz del público, como los relatos de género y biográficos, de aspectos que en estos momentos no se hablan. Con esta medida, el museo puede cambiar". En ese sentido, entre las diferentes opiniones enviadas por los participantes algunos lo vieron, por ejemplo, como “la perfecta metáfora del techo de cristal de las mujeres”. Otros, aseguraron que la leyenda de la locura no fue más que “un pretexto” para estereotipar y juzgar a una reina por su condición de mujer inteligente, adelantada a su tiempo (Riaño).

La iniciativa anterior ilustra cómo las mentalidades de los siglos veinte y veintiuno buscan respuesta a sucesos del pasado usando paradigmas contemporáneos como la metáfora del techo de cristal. Este término acuñado por el feminismo actual es comúnmente utilizado para referirse a las barreras invisibles que las mujeres tienen para alcanzar ciertas posiciones jerárquicas o de poder, especialmente, en el mundo corporativo. De las opiniones anteriores surge la pregunta si en el pasado las mujeres aspiraban al poder político, qué se entendía por esto y cómo se ejercía. Además, conocer si, como suponemos actualmente, las reinas medievales se encontraban en el punto más alto de la escala jerárquica por ser una de las personas más poderosas de su tiempo.

Poder: fundamentos teóricos

Existen distintos ambientes desde donde se ejerce el poder, tales como la fe, la religión, la fuerza física, el poder psicológico o mental, el poder del dinero o cualquier otro mecanismo que pueda tener influencia en la conducta de un tercero. Esta diversidad de poderes es relevante para los fines de este trabajo, pues el ejercicio del gobierno involucra diversas facetas del poder. Actualmente, el poder político y militar son las dos caras más visibles de las fuerzas para gobernar, no obstante, al ser la sociedad medieval ibérica fundamentalmente católica existía una correlación elemental entre el poder político y los poderes religioso y moral. Además, al ser la monarquía su forma de gobierno y ésta se basó en un grupo familiar (quienes heredaban la autoridad para gobernar un territorio), los poderes social y familiar jugaron un papel primordial entre las energías que estructuraban el gobierno.

Existen diferentes formas de poder que se clasifican de acuerdo con distintos criterios, según la intención. Por ejemplo, en función de su naturaleza o el rol que cumplen sus poseedores en la sociedad. En términos generales el poder se ha dividido en:

- 1) Poder económico. Pertenece a quienes poseen los medios de producción, disponen de la riqueza y negocian con ella. Influye en las personas al determinar las leyes del mercado.
- 2) Poder ideológico. Lo poseen quienes detentan los medios de comunicación o de propaganda política, religiosa, etcétera. A partir de la difusión de sus ideas, generan respuestas psicológicas y conductas.
- 3) Poder militar. Son las fuerzas armadas de un país pueden dominar la voluntad de los ciudadanos mediante el temor a la represión.
- 4) Poder político. Se basa en la posibilidad de ejercer coacción y de usar la fuerza legal, lo cual equivale a la aplicación de la ley (Huerta Ochoa 16).

Otros autores han agregado a esta clasificación:

- 5) Poder religioso. Modifica la conducta con base en sanciones y recompensas que se impondrán en la siguiente vida.
- 6) Poder familiar. En la Antigüedad el control lo ejercía el poder quien podía influir en el comportamiento de su mujer e hijos. Actualmente tiende hacia la igualdad entre ambas partes del matrimonio.
- 7) Poder social. Se ubica en el seno de la sociedad civil al imponer comportamientos cuya infracción reprueba con censura.

- 8) Poder moral. Su influencia está en la intimidad de la conciencia de los individuos para que tiendan a diferenciar entre el bien y el mal para actuar con tendencia hacia el primero.
- 9) Poder cultural. Dispone o condiciona la variedad de conocimiento que un individuo tendrá oportunidad de asimilar. También impone el estilo de vida a un pueblo, en una época dada.
- 10) Poder tecnológico. Modifica conductas, crea y satisface necesidades, impone técnicas que constantemente se modifican con base en nuevos descubrimientos (Fernández Ruiz 669-674).

Actualmente, el concepto de poder es uno de los más complejos de definir, pues se encuentra en lo más profundo de la naturaleza humana así como en el comportamiento social de los hombres y mujeres. Tanto, que en palabras de Amelia Valcárcel, “las filosofías del poder enfatizan que es un hecho, es decir, que pertenece a la secuencia del ser y no del deber ser”. Dicho de otra forma, el poder es naturaleza frente a la cual se instala la cultura, lo ético (*Sexo y filosofía: Sobre "mujer y poder"* 70-71). En consecuencia, debido a lo proteico de sus rasgos se hace difícil de conceptualizar en su totalidad. No obstante, el tipo de poder que se ha convertido en el término clave de las ciencias sociales es el primero que el mundo moderno ha concebido: el del Estado. Éste ha sido abordado desde diversas perspectivas como la jurídica, filosófica, sociológica o psicológica. Así lo confirma el diccionario de sociología de John Scott y Gordon Marshall quienes manifiestan que la definición de poder ha sido ampliamente discutida. Sin embargo, el autor cuyas ideas se

han extendido más es Foucault, especialmente, a partir de *Society Must Be Defended*. (1975).

Francisco Ávila expone que Foucault distingue dos nociones de poder diferentes: una concepción jurídica que considera el poder como derecho originario que se cede, el cual es constitutivo de la soberanía, teniendo la figura del contrato como elemento básico del poder político. El segundo, que trata el poder bajo el enfoque guerra-represión o dominación-represión, en el que la represión es la búsqueda de una relación de dominación. En este último, los elementos que se enfrentan serían lucha y sumisión, no ya lo legítimo y lo ilegítimo como en el sistema jurídico ("El concepto de poder en Michel Foucault" 224). Una vez hecha esta distinción, se entiende porque en *Defender la sociedad*, por ejemplo, Foucault formula que: "el poder es esencialmente lo que reprime" (28).

En otro orden de ideas, de acuerdo con García de Cortázar, el enfoque tradicional en el estudio del poder entre los medievalistas se había hecho desde la perspectiva de la economía en el sentido de la ordenación de personas y bienes, en un doble sentido material y espiritual. Por lo tanto, la definición que se ha tomado como fundamento para estudiar el poder medieval es la de Max Weber en el ensayo "The Distribution of Power within the Political Community: Class, Status, Party" en donde delimita al poder como: "The chance

of ... men to realise their own will in a communal action even against the resistance of others who are participating in the action” (Scott y Marshall "power").²²

Posteriormente, ocurre un giro en el enfoque del estudio del poder. A través de la visión antropológica se comenzaron a “revisar los propios contenidos del concepto poder o más exactamente, la difusión e intensidad con que en el mundo medieval, se ejercieron sus competencias y, en definitiva, se crearon diversos escenarios, diversos espacios de poder” (García de Cortázar 20). En consecuencia, se valoraron otras estructuras como los sistemas de parentesco o los vínculos clientelares de otros titulares del ejercicio de autoridad, como los señores, consejeros urbanos o las comunidades locales rurales.

El nuevo enfoque epistemológico condujo a un análisis y conceptualización más amplio de las relaciones de poder. De ahí que las investigaciones sobre reginalidad incorporaran estas nuevas direcciones en el estudio de los reinados femeninos. Por ejemplo, Cecilia Lagunas y Damián Cipolla en “Espacios de poder femenino en el Reino de Castilla en la Baja Edad Media” exponen que es posible estudiar el poder de las mujeres porque hay una reformulación del concepto de poder que incluye otros elementos de análisis como “las relaciones de parentesco y linajes, solidaridades, alianzas y nuevas fuentes iconográficas

²² García de Cortázar subraya que en Weber hay tres conceptos importantes a distinguir en el estudio del poder: poder, dominación, disciplina. Poder significa la probabilidad de imponer la voluntad dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea al fundamento de esa probabilidad. Dominación es la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato determinado contenido entre personas dadas. Disciplina es la probabilidad de encontrar obediencia a un mandato por parte de un conjunto de personas que, en virtud de actitudes arraigadas, sea pronta, simple y automática (14).

que permitirían ampliar el espacio donde las relaciones de la clase dominante, la nobleza y la realeza, establecieron para organizar y afianzar el poder feudal” (74).

El poder regio medieval: un concepto posmoderno

Con los estudios sobre Reginalidad o *Queenship* que abordan el poder desde una perspectiva de género, el cambio más radical en la conceptualización de poder es que se ha estudiado en campos específicos de la sociedad y la historia. Por lo tanto, desde la perspectiva contemporánea de la teoría feminista se ha observado que feminismo y poder son dos conceptos inseparables, pese a que sus lazos de unión son muy variados. A pesar de los diferentes enfoques, se apunta a estudiar el poder en las sociedades patriarcales como la medieval.²³ Para Rosa Cobo, el contexto de estudio del poder en este tipo de sociedades remite a dos nociones primarias, la primera se refiere al poder “de un individuo sobre otro o de un colectivo sobre otro —en este caso de un género sobre otro—; en segundo lugar como facultad, potencia o competencia de un individuo. Por tanto, los conceptos clave serán los de dominio e influencia por una parte y los de grupo e individuo por otra” (Cobo Bedía 165).

²³ La aparición del concepto de patriarcado, con sus connotaciones actuales, puede situarse en el año de 1970 cuando aparece el libro de Kate Millett, *Política sexual*. La autora esbozó su teoría del patriarcado a partir de éste como una institución social estrechamente relacionada con la política la cual ejerce su poder sobre otro grupo, el de las mujeres (70). Dada la relevancia y el grado de popularización del concepto, se ha producido una amplia discusión teórica acerca de su significado que ha llevado a algunas feministas a plantearse incluso su inutilidad y la pertinencia de abandonarlo (Fernández Domingo 12). No obstante, se puede entender como el núcleo de la teorización feminista, pues pretende retratar de una manera global la sujeción de las mujeres como grupo.

El concepto de poder político para las mujeres medievales no puede ser el mismo que se aplica para su contraparte masculina. Por lo tanto, en el ámbito hispano, María Jesús Fuente se pregunta cómo se puede verificar el poder de una reina medieval si no hay un marco legal para definir su actuación. Expone que para conocer lo que era poder se debe estudiar la vida y actuación de las reinas lo que lleva a una difícil conclusión sobre el mismo (53-71).

En relación con las ocupaciones oficiales, es decir la actuación de las reinas, Margarita García Barranco en su tesis de doctorado plantea la dificultad de definir jurídicamente a la reina o sus funciones en el conjunto de leyes promulgadas a partir del siglo XIII y hasta el siglo XIX. La autora plantea que desde *Las Siete Partidas* (aproximadamente 1251-1265), así como sus posteriores actualizaciones, por norma general para las mujeres solo eran consideradas las funciones inherentes a la existencia femenina: ser hijas, esposas y madres, excluyéndolas del poder político (66).²⁴ En otras palabras, la ley regulaba la sucesión, funciones y cualidades del rey, pero sobre la reina no indicaba nada, salvo lo previsto en los roles de género. Para Margarita Ortega, la lectura de los textos jurídicos medievales demuestra que “las mujeres fueron consideradas como seres dependientes y tutelados de por vida por los miembros masculinos de su familia, estamento o comunidad” (153).

²⁴ *Las Siete Partidas*, tuvieron actualizaciones posteriores. La primera de ellas ocurrió cuando se impuso la unificación legal peninsular que dio lugar a las Leyes del Toro (1505), promulgadas por la reina Juana I. Seguida de la *Nueva Recopilación de Leyes de España* (1567), hasta 1805 que se produjo la *Novísima Recopilación de Leyes de España* en el reinado de Carlos IV.

Por lo tanto, los *Queenship Studies* retoman estas limitantes para modificar a través de los años la idea de poder con nuevas formas de entenderlo, no solo a través de la mirada política y de la autoridad pública tal como lo afirma el trabajo de Marie A. Kelleher, “What Do We Mean by 'Women and Power'?” En 1988, Mary Carpenter Erler y Maryanne Kowaleski en su colección *Women and Power in the Middle Ages* definieron el poder como: “the ability to act effectively, to influence people or decisions, and to achieve goals” (2). Posteriormente, Jennifer Carpenter and Sally-Beth MacLean propusieron una definición más amplia “the strategies individual women used to negotiate the accepted concepts and practices of society at large” (xi). Con este último acercamiento, el poder se podía observar a través de la ejecución de habilidades o estrategias. Es decir, el ejercicio del poder se identificó con el de agencia y éste con la actuación dentro de estructuras sociales que son los marcos culturales, políticos, y económicos comúnmente aceptados por la sociedad. Ese nuevo punto de vista teórico trajo como consecuencia la publicación de ensayos interesados en los patrones sobre el ejercicio del poder en ámbitos como: ingresos propios, religión y mecenazgo artístico, estatus como madres y la forma en que las reinas fueron conmemoradas en la literatura, el arte y la historia oficial (Kelleher 105-108).

En otros términos, actualmente el foco de estudio no está solo en las mujeres excepcionales que ejercieron autoridad pública, sino en las dinámicas del poder ejercido por mujeres en diferentes esferas. Esta apertura en la noción de poder conduce a nuevos caminos en la investigación fuera del poder político formal. Por lo tanto, Kelleher propone una construcción paralela de la definición de poder:

As the ability to take action that has the potential to affect the destiny of others — with “action” necessarily including the accessing or wielding of narratives that tap

into more diffuse power-bearing structures as well as more concrete acts in the social, economic, and political realms. The essence of this *ad hoc* definition is the lack of focus on formally constituted institutions as the only area in which we look for women's power. (110)

En 2015 Lois Huneycutt retoma esas ideas para afirmar que el poder, entendido como la capacidad para controlar el destino propio y el de otro, se puede ejercer mediante tres formas: la autonomía, comprendida como la habilidad de controlar el destino propio y decidir sobre el propio cuerpo; la influencia que es la capacidad de persuadir a otros para conseguir un objetivo propio y finalmente, la autoridad que estaba reducida a un grupo de mujeres, pues implica tener un título legal como el de reina, condesa o abadesa, entre otros. Así pues, mientras que la autonomía y la influencia podían ser reconocidas y sancionadas oficialmente, lo mismo se practicaban en áreas ajenas a la esfera política o a la aprobación social. En oposición, la autoridad siempre se ejerce de forma pública, pues depende de un cargo otorgado por una institución medieval. Es muy claro el trabajo de Huneycutt al subrayar que ni la influencia ni la autonomía pueden ser comprendidas en el sentido que hoy tenemos de ellas, pues los individuos medievales, especialmente las mujeres, estaban constreñidos por los constructos de su tiempo en los cuales la individualidad no era un aspecto inherente al ser humano ("Power: Medieval Women's Power Through Authority, Autonomy and Influence" 153-178).

En resumen, la conceptualización posmoderna del poder medieval surge a partir del estudio de la relación de éste con el estado y política del Medioevo contemplado desde la perspectiva económica. Posteriormente, al incluirse nuevos espacios de poder más allá de las instituciones oficiales permite el acercamiento desde la perspectiva de género. Con este

último enfoque ya se habla de habilidades y estrategias adoptadas por mujeres para influir a personas o decisiones, observándose en actos concretos de las prácticas sociales.

En la mentalidad medieval el poder estaba restringido, para el caso de las mujeres, por las limitaciones legales y médicas a las que la posición social y su cuerpo femenino las sometían.²⁵ No obstante, a través de los acercamientos recientes se ha descubierto la autonomía y la influencia así como autoridad de las mujeres en distintos ámbitos, incluyendo el terreno político, trayendo como consecuencia una visión activa y fresca sobre las mujeres y el poder político en la Edad Media.

²⁵ José Luis Canet expone que los textos más representativos de la filosofía natural de la Antigüedad fueron: la *Historia de los animales* y *De la generación de los animales* de Aristóteles y la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, los cuales fueron reeditados y comentados hasta el siglo XVIII. Estas obras fueron tomadas como las bases científicas de las corrientes médicas. En ellos, Galeno, uno de los médicos que más influyeron en el mundo medieval, sigue la tradición aristotélica de considerar a la mujer como un ser imperfecto. Siendo ésta una cualidad intrínseca de su naturaleza femenina, aplicando para ello la teoría de los cuatro humores y los cuatro elementos. Aristóteles en *De generatione animalium* y *Metafísica* afirma la idea de la mujer como un varón deformado o mutilado. La idea se reprodujo en gran parte de las enciclopedias medievales y los tratados de medicina, hasta llegar a Santo Tomás, *Summa Theologica*, quien le dará la impronta cristiana, con lo que sus ideas se repetirán en la mayoría de los textos religiosos y será asumido por la propia Inquisición, como se puede comprobar en el *Malleus Maleficarum* de los inquisidores Heinrich Kramer y Jaume Sprenger de fines de la Edad Media, en el cual se define a la mujer como el ser más apto para pactar con el diablo y realizar maleficios y conjuros. Cuando este concepto de imperfección entra en contacto con la nueva filosofía cristiana que se impone en occidente y con ciertas tradiciones populares, se relacionará inmediatamente la imperfección de la mujer con la tradición bíblica de la impureza, dando lugar a nuevas posibilidades interpretativas de las diferencias biológicas entre los dos sexos ("La mujer venenosa en la época medieval").

Contexto del poder político medieval

Entonces, si el poder es susceptible de ser observado en diversos escenarios y a partir de múltiples relaciones sociales, se vuelve un punto nodal en esta investigación y, por lo tanto, se requiere escudriñar el marco en el cual fue ejercido por algunas mujeres en el Medioevo.

El primer ámbito que registra el fundamento del poder regio es el legal. Para el caso del Medioevo y comienzo de la era Moderna, las leyes de las *Partidas*²⁶ fijan las condiciones, las obligaciones y características de la figura que ostentaba el poder: el rey. La condición que hace especial al soberano es el mandato divino, pues el rey era elegido por Dios para gobernar sus reinos en la tierra. Por lo tanto, de este precepto cristiano se desprendía su

²⁶ Su nombre original era *Libro de las Leyes* y, hacia el siglo XIV recibió su actual denominación, por las secciones en que se encuentra dividida. *Las Partidas* abarcan todo el saber jurídico de la época dentro de una visión unitaria, por ello se le ha considerado una *summa* de derecho. Trata, entre otras materias, de derecho constitucional, civil, mercantil, penal y procesal, tanto civil como penal. Están redactadas en castellano e inspiradas en una visión teológica del mundo. Posee un prólogo, que señala el objeto de la obra, y siete partes o libros llamados partidas, las cuales comienzan con una letra del nombre del rey sabio, componiendo un acróstico (A-L-F-O-N-S-O). Cada partida se divide en títulos (182 en total), y éstos en leyes (2.802 en total). (Patrimonio Bibliográfico de la Universidad de Navarra)

Por otro lado, en cuanto a su redacción, Antonio Pérez Martín, explica que *Las Siete Partidas* es la obra jurídica más importante elaborada en España, y también en Europa, durante toda la Edad Media. Se conserva en 81 manuscritos y tres ediciones (1491, 1555 y 1807, respectivamente). *Las Partidas* fue una obra en continua elaboración, Cuando Alfonso muere estaba todavía trabajando en la última redacción de *las Partidas*. Por ello no llegó a promulgarlas, sino que serán promulgadas como texto legal hasta 1348 por su biznieto Alfonso XI, el Justiciero. No hay constancia de cuál fue el texto concreto que Alfonso X promulgó. El único texto de las *Siete Partidas*, que consta fue promulgado por un rey (y emperador), Carlos V, es el contenido en la edición de Gregorio López de 1555. *Las Partidas*, tal como están contenidas en los códices existentes y en las diferentes ediciones impresas, son básicamente obra de Alfonso X (24-37).

doble condición, la espiritual y terrenal.²⁷ De acuerdo con las leyes de las *Partidas*, los deberes del rey se establecen principalmente en la obligación de proteger a su pueblo, proveer la justicia entre ellos y el orden moral. Por el contrario, a los súbditos les correspondía guardar y honrar al rey para que éste pudiera conservar su estado y poder (2, I,5-8).²⁸ De las estipulaciones que hacen las *Partidas* se pueden deducir varias características que apuntarían a la concepción medieval del poder. La primera de ellas es que el poder es necesario para gobernar. Aquí se genera la segunda peculiaridad: el poder es una facultad que Dios otorga a ciertos individuos, masculinos, para llevar a cabo la gobernanza del reino. A su vez, esta doble función del rey, celestial y terrenal, da origen al tercer rasgo: la autoridad que enviste a la figura regia para cumplir con sus tareas de gobierno que básicamente se resumen en protección, justicia y guía (2, I-V)

Por otra parte, Alejandro Nieto analiza que las limitaciones al poder regio estaban definidas por tres ámbitos: la naturaleza física de las personas, las luchas entre las fuerzas políticas y los derechos de los vasallos establecidos en las leyes (32-33). Es decir, el poder del rey

²⁷ Este aspecto ha sido estudiado por Ernst H. Kantorowicz en *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. A partir de su publicación, en 1957, esta obra exploró la historia sobre cómo el cuerpo político fue empleando recursos simbólicos y cristianos para establecer su soberanía y fundar las primeras formas del Estado-nación. El texto propone que el monarca posee dos cuerpos: el cuerpo natural del rey que goza de atributos físicos; también sufre y muere, como todos los seres humanos. Pero el otro cuerpo del rey, el cuerpo espiritual, trasciende lo meramente terrenal para simbolizar la majestad y el derecho divino a gobernar. La idea de los dos cuerpos dio continuidad a la monarquía, incluso tras la muerte del monarca.

²⁸ En las siguientes citas las partidas se citarán por el número de Partida, seguido del título y ley.

medieval no era absoluto sino limitado por su propia naturaleza humana, el contexto social y legal.

La doctrina y conceptualización medieval sobre el poder implícita en la obra jurídica de las *Partidas* tiene eco posteriormente en el *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija publicado en 1495. En éste se lee “Poder. Nombre, *potestas, facultas, potentia*” (fol. LXXXIIv) .Posteriormente, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias de 1611 anota que poder es “la facultad que uno da al otro, para que en el lugar de su persona haga alguna cosa; poder es lo mismo que poderío” (145). En tanto que para 1737, el diccionario de autoridades ya expone que “significa tambien tener dominio, autoridad o manejo.”²⁹ Esto es, al inicio de la Edad Moderna³⁰ el poder seguía asociándose con una facultad susceptible de cederse a otro para conseguir un objetivo. En el siglo ya se relacionaba con dimensiones necesarias para ejercer esa capacidad en diferentes ámbitos que van desde el religioso hasta el militar. De manera que durante estos siglos poder fue sinónimo de *potestad*: lograr que ocurran cosas a través de uno mismo o de otros.

Conviene recordar que en el caso ibérico, la segunda partida específica que el poder, que ahora entendemos como político, fue entregado por Dios a un rey para gobernar sus reinos

²⁹ Las citas se hacen respetando la ortografía original de los textos consultados.

³⁰ Edad Moderna es el tercer período histórico en que comúnmente se divide la Historia Universal, comprendido entre los siglos XV y XVIII, luego de la Edad Media, y antes de la llamada Época

en la tierra. Es decir, se concebía primariamente como masculino. No obstante, había dos formas en las que las mujeres accedían al poder político: por sucesión hereditaria o matrimonio. Para el caso del poder adquirido por herencia real, el acceso al trono de las infantas quedaba especificado en el derecho sucesorio, que regulaba las condiciones necesarias para que estas mujeres recibieran su herencia dinástica (Segura Graño “las mujeres y la sucesión a la Corona en Castilla en la Baja Edad Media” 205-206).

Derecho sucesorio

En la península ibérica hay un parteaguas histórico que diferencia a estos reinos del resto de Europa. Al componerse las *Partidas* se formaliza en la historia del derecho la inclusión de algunas mujeres como sujetos con limitados derechos políticos, pues al menos eran capaces de heredar y transmitir el poder regio por sí mismas lo que las convertía en reinas propietarias o titulares. El poder, al igual que la riqueza y la legitimidad, correspondía en el discurso oficial casi exclusivamente a los miembros masculinos de las familias nobiliarias. Acerca de estas ideas, Ana Rodríguez afirma que las madres, esposas e hijas de esos nobles, depositarias del mismo legado material e inmaterial, en términos de poder, como de riqueza; no eran consideradas de una forma independiente sino subsidiarias de sus parientes masculinos (321).

En ese contexto cobra relevancia que desde mediados del siglo X se haya presentado la sucesión hereditaria en el reino de Castilla. De acuerdo con Patricia Pardo Díaz, no fue hasta el siglo XIII con la aparición de la obra jurídica de mayor relevancia, las *Partidas*,

cuando se construyó un verdadero sistema jurídico castellano. El texto alfonsí recogía por escrito la posibilidad de que las mujeres recibieran la Corona siempre que no hubiera ningún pariente varón, sin embargo, con la unión de los reinos de Castilla y León (1230) se comenzó a instaurar en España un sistema de sucesión basado en la primogenitura, en el que los varones mantenían preferencia a la hora de heredar el trono sobre las mujeres (11-12). Aunque el derecho sucesorio señalaba como primera opción a los hombres para suceder en el trono castellano, permitía que una mujer, a falta de éste, lo heredara: “si fijo varon hi non hobiese, la fija mayor heredase el regno” (2, XV, 2).

Cristina Segura Graño expone que antes de las *Partidas* las mujeres de la Corona de Castilla y León ya se relacionaban con el poder regio, como fue el caso de Urraca (1109-1126) y Teresa (1112-1128), hijas de Alfonso VI. En otros reinos ibéricos también hubo ejemplos de reinas que heredaron el poder entre los siglos XII y XIII. Es el caso de la Corona de Aragón con Petronila (1157-1164) quien, aunque cogobernó con su esposo, dejó su nombre como primera reina de esta Corona a comienzos del siglo XII. No llegó a establecerse posteriormente el derecho sucesorio femenino en la Corona de Aragón; no obstante, quedaron estos precedentes. En el reino de Navarra también se pueden ver ejemplos sobre el derecho sucesorio de las mujeres durante los siglos XIII al XIV. Juana II (1328-1349) heredó el trono de Navarra en donde intentaron aplicar la Ley Sállica para quitarla, no obstante, en los reinos peninsulares no fue aprobada dicha ley por lo que terminaron devolviéndole el trono. Posteriormente las reinas Blanca I (1425-1441), Leonor I (1479) y Catalina I (1484-1516) accedieron a la Corona pero no llegaron a tener el poder práctico ("Las mujeres y la sucesión a la corona en Castilla de la Baja Edad Media").

Por el contrario, hubo reinas quienes efectivamente subieron al trono y ejercieron su autoridad. De tal forma que la primera de ellas fue Berenguela quien actuó como regente de su hermano Enrique I. Cuando éste muere, ella accede al trono y cuando su marido, Alfonso IX de León, murió, ella actuó como regente de su hijo menor de edad. Posteriormente, al formalizarse con Alfonso X el derecho sucesorio femenino en *Las Partidas*, la primera demanda del trono conforme a este derecho fue la de Constanza, segunda hija de Pedro I y María de Padilla. Un siglo más tarde, Isabel la Católica llegaría al trono tras una guerra civil que enfrentó a dos mujeres, Isabel y Juana, por la Corona. El triunfo de Isabel se consolidó con un pleno ejercicio del poder durante su gobierno. Finalmente, Isabel la Católica tampoco dejó un heredero varón. Su hija Juana I fue la encargada de asumir el trono en calidad de reina titular quien no aceptó que su marido gobernara en su lugar. Más adelante, aunque acepta que su hijo gobierne efectivamente, ella sigue apareciendo en los documentos del reino y firmándolos hasta su muerte, pues nunca dejó de considerarse reina legítima de Castilla (Ohara 119).

En resumen, el marco legal en el que el poder político se desarrolló en Castilla facilitó el acceso al trono de más mujeres en comparación con lo que sucedió en los demás reinos europeos. La sucesión de reinas por derecho propio surgió en momentos de crisis hereditarias por lo que el ascenso al trono de mujeres era ya tomado en consideración desde épocas como la de Urraca aunque no llegó a aplicarse de forma indiscutible posteriormente. Con *Las Partidas* se legaliza el derecho a heredar el trono de la hija mayor y todas las hijas después de los hijos varones legítimos, aunque siempre como última opción. En tal sentido,

puede concluirse que el derecho sucesorio fue un instrumento legal para regular la necesidad de preservar la institución monárquica en manos de un mismo grupo familiar.

Matrimonio real

Además de la sucesión, la otra forma social y jurídicamente reconocida para acceder al poder político fue el matrimonio. De este acto surgen las reinas consortes, las reinas viudas o las regentes; todas ellas dependían de su cercanía con el rey para mantener su estatus. Al ser un acto oficial, el matrimonio también estuvo regulado por las *Partidas* del rey Alfonso. En la segunda partida título VI, se afirmaba desde el siglo XIII que la mujer del rey debe llamarse reina en virtud del casamiento, el vínculo primario entre los consortes. Además, para llevarlo a cabo, el rey debía idealmente buscar en su futura esposa cuatro características fundamentales: buen linaje, hermosura, buenas costumbres y riqueza, aunque subraya como esenciales el linaje y las buenas costumbres.³¹ El texto también indica la razón por la que el rey debe amar, honrar y guardar a su mujer, pues en virtud del matrimonio ambos “segund nuestra ley son como una cosa” (2,VI,2). En las siguientes líneas amplía la justificación del comportamiento ya que al honrar y guardar a su mujer, el rey no solo beneficiaba a su persona y dignidad real sino también a sus descendientes que

³¹ De acuerdo con varios autores como Umberto Eco, Margaret Wade Labarge y Jaques Le Goff, la belleza en la Edad Media fue un concepto multidimensional. Debido al modelo religioso prevalente, el cristianismo, la belleza era un medio para alcanzar lo trascendente. Por lo tanto, la belleza posee perfección moral, altas cualidades espirituales y armonía corporal en donde el sentimiento colectivo es que lo bueno se asimila a lo bello, pues sólo a través de la correspondencia entre cuerpo y alma se alcanza la salvación (Rojas Zavala 73-74).

habrían de sustituirlo en el futuro, es decir, con ello preservaba la base de la institución monárquica.

Las normas de las *Partidas* se insertan en el marco del derecho medieval y por tanto esta unidad entre los soberanos, basada en el matrimonio, tuvo efectos jurídicos en diferentes ámbitos. Diana Pelaz Flores en “Reynante(s) en vno” explica que en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media, el matrimonio configura la identidad reginal a nivel personal e institucional. Es decir, se crea la reginalidad que supone la representación de la dignidad de la reina al abrigo de la soberanía de su esposo y cuyo objetivo es la responsabilidad de la gobernanza del reino como una empresa común (846).

A raíz de su matrimonio, la gracia divina los convierte en los representantes de Dios en la tierra, compañeros y defensores de una causa común. Así, aunque solo uno de ellos será propietario del reino y, en consecuencia, responsable último de la acción del gobierno, la conjunción que el vínculo sacramental formula los sitúa como representantes de la institución monárquica. De ahí que la existencia de la reina se oriente como consejera del soberano, su compañera y principal apoyo, por cuanto ha sido investida de la misma autoridad divina de la que emana el poder de su marido. (850)

En suma, más allá del compromiso matrimonial, los reyes no solo “vivían en uno” sino que “reinaban en uno”, tal como lo demostró Pelaz Flores, al analizar la documentación de la cancillería ante las instituciones de la Corona castellana. Así, se puede afirmar que las reinas medievales consortes poseían cierto poder en el gobierno del reino, basado en el matrimonio y con la condición de que al acabar éste la autoridad de la reina también cesaba. Del contrato matrimonial también surgía la posibilidad, en caso de muerte del rey, de ejercer como regente del reino hasta que el heredero a la Corona cumpliera la mayoría de edad.

Definitivamente, se observa que en Castilla hubo dos caminos que le permitieron a muy pocas mujeres ejercer la facultad para gobernar: la herencia y el matrimonio. Ahora bien, fueron excepcionales los casos en los que una mujer alcanzó el trono por sucesión hereditaria, siendo mayor número las que se coronaron como esposas del rey. Por ello el grueso de las investigaciones sobre *Queenship* o reginalidad se han dirigido principalmente hacia la figura de la reina consorte como lo muestra el grueso de las investigaciones en esta área.

Mujeres con poder

En el Medioevo y la transición hacia la modernidad, el poder, visto en cualquiera de sus esferas, dependió del estatus familiar de las mujeres, pues como ya se ha estudiado, la mayoría que destacó fue porque pertenecieron a la clase real o la alta nobleza. De una u otra forma este pequeño grupo intervino en la política de estado. Palmira Peláez Fernández opina que aunque no puede atribuírsele a este término la acepción actual de política, “los matrimonios, las amantes, las intrigas palaciegas, pueden analizarse en términos de funcionamiento político de la sociedad porque estas mujeres sustentaban títulos para realizar funciones en el ámbito religioso, ideológico o político” (171).

Aunque pocas de ellas participaron activamente en la política, existe registro de su contribución en la economía, el derecho y la sociedad en general. No obstante, aunque las estructuras social y jurídica limitaban su actuación, algunas mujeres nobles o aristócratas

alcanzaron a superar las restricciones impuestas a la condición femenina y traspasaron los límites de lo doméstico para ejercer el poder dentro de la sociedad medieval dentro de cuatro roles principalmente. Palmira Peláez Fernández explica que estos papeles podían ser:

Reinas. Existió un reducido número de monarcas que enfrentaron la adversidad, gobernaron sus reinos, encabezaron el ejército o defendieron los derechos reales para proteger la sucesión de su linaje. Algunas mujeres que ejercieron este rol en Europa son Leonor de Aquitania (1122-1204), Blanca de Castilla (1188-1252), María de Molina (1260-1321), Isabel la Católica (1451-1504). Otro rol que ejecutaron las mujeres fue como fundadoras de órdenes religiosas, unas de ellas influyeron enormemente en la espiritualidad medieval ya fuera por revelaciones místicas o fundación de conventos, también participaron activamente en la cultura. Entre éstas se encuentra Santa Brígida de Suecia (1302-1373), Santa Beatriz de Silva (1426-1491), Santa Juana de Valois (1461-1505), Santa Teresa de Jesús (1515-1582). Un ejemplo más es el de aquellas mujeres que tuvieron una vida social influyente aunque no poseyeron un cargo y pudieron persuadir ya sea a través del consejo, la mediación política o denunciaron casos de exclusión social a través de la escritura. Sancha Raimundez (1126-1159), María de Padilla (¿1332/1337?-1361), Teresa de Cartagena (1425-1480). Finalmente, una forma más de ejercer el poder se observa en aquéllas que se desempeñaron como abadesas en monasterios de diversas órdenes religiosas, por ejemplo, Flora (¿960?-¿1025?), Inés Laynez (principios del siglo XIII-¿1254/1257), María Fernández (siglo XIII), Isabel de Villena (1430-1490) ("Mujeres con poder en la Edad Media: las órdenes militares" 171-182).

En resumen, el poder político medieval se concebía en su origen como masculino; por lo tanto, estuvo dominado por hombres, en su mayoría, quienes basados en argumentos médicos, legales y religiosos limitaron el acceso y ejercicio del poder a otras mujeres pertenecientes al estamento de la nobleza. No obstante, a través de los estudios con perspectiva de género, se ha encontrado que las mujeres con alta jerarquía social también accedieron al poder. Si se enfoca solo el poder político, este se presentó únicamente a través de la herencia o el matrimonio. Es decir, las mujeres provenientes de la nobleza o estamentos dominantes gozaron de influencia sobre otros grupos con menor autoridad o sin ella para conseguir objetivos que con frecuencia favorecían la preservación del poder del grupo o tomaron decisiones que incidían en el gobierno del reino. También se ha podido ver que estas mujeres implementaron estrategias dentro de las estructuras sociales para negociar conductas en diversos campos de la vida medieval como la política, religión o cultura.

Reginalidad o el oficio de ser reina

Del limitado número de mujeres que ocuparon espacios de poder en cualquiera de sus esferas, las menos de ellas actuaron como reinas ya sea por derecho propio o como consortes en la península ibérica durante la Edad Moderna. María de los Ángeles Pérez señala que entre los siglos XVI a XVIII, hubo diecisiete reinas en la historia de la monarquía española. Solo dos de ellas fueron titulares en el paso del siglo XV al XVI: Isabel I (1451-504) y su hija Juana I (1479-1555). Aunque las reinas propietarias eran las reinas por excelencia “la figura de la reina siempre fue vista en la época moderna como un

mal menor. Los valores de la sociedad patriarcal alcanzaban también al trono” (“Las reinas en la Monarquía española de la Edad Moderna”).

De acuerdo con la ya mencionada Pérez Samper, la reina propietaria era una figura compleja y podía ser hasta contradictoria. Incluso, aunque las reinas lograran ocupar el trono y tomar el poder que les correspondía legalmente, podían ejercerlo o no. En la España moderna se dieron los dos ejemplos extremos, Isabel y Juana. Isabel lo ejerció en plenitud y de manera ejemplar, con decisión, con energía; será el modelo de reina en la historia de España. Juana apenas lo ejerció y su caso constituirá un modelo negativo en la historia de la monarquía española (“Las reinas en la Monarquía española de la Edad Moderna”).

El conjunto de mujeres poderosas desempeñó funciones específicas diseñadas para su género y posición en la sociedad medieval. Aunque, como constata Anne Duggan, el reinado de las mujeres fue construido como un estatus complementario al del soberano que, si bien, no estaba desprovisto de poder, no era una fuente de poder en sí mismo (XX). De acuerdo con Theresa Earenfight, el ejercicio del poder estuvo determinado, primeramente, por las funciones según la calidad en la que hubieran ascendido al trono: como esposa, madre o por herencia. Una reina que gobernaba por derecho propio podía ser llamada reina propietaria, era reina consorte cuando se casaba con un rey, reina madre al dar a luz a su hijo, reina regente cuando gobernaba para o con su esposo y poseía soberanía; en tanto que

cuando el rey moría, se convertía en reina viuda.³² Para complicar las cosas, una reina podía tener alguno o varios de estos roles, en secuencia o de forma simultánea (*Queenship in Medieval Europe* 6).

El ideal de reina siempre estuvo relacionado con el ideal de mujer, pues las reinas, ante todo, fueron esposas o madres del rey; con ello se convertían en modelos para el resto de las mujeres. Estas operaciones eran parte de la dinámica del poder además de una declaración pública sobre masculinidad y feminidad en el que las reinas representaban un patrón de comportamiento que se esperaba fuera replicado por otras mujeres, como afirma Georges Duby:

Reinas, princesas y damas tienen, a ojos de los predicadores y los moralistas, la posibilidad de convertirse en ejemplo concreto y en modelo vivo para todas las mujeres, porque la posición de superioridad social que Dios les ha concedido las obliga, como dice Humberto de Romans, a un respeto más riguroso de las normas morales. (93)

Las reinas se convertían en el ideal de mujer para el resto de las mujeres, por lo que en ellas se sumaban todos los modelos y estereotipos que los hombres proyectaban en su particular visión del otro sexo. Por lo tanto, dichos modelos nos muestran la mentalidad de cada época y los conceptos de lo que suponía ser mujer. Así mismo, en estos discursos hay poca distinción entre los roles institucionales y los roles de género.

³² Al ser los estudios sobre la realeza femenina un sujeto que desborda las fronteras de la lengua española, hay algunos términos que en inglés se utilizan para referirse a las reinas propietarias “female King, sole Queen, female Monarch”. Además debido a que el derecho a gobernar no fue regla para ejercer el poder, cuando así ocurrió, se han creado conceptos para nombrar esta situación “kingly power, regal power, autonomous monarch” (Earenfight, *Queenship in Medieval Europe* 6). Ahora bien, en el estudio de las reinas ibéricas se conserva la nomenclatura reina propietaria haya o no ejercido el poder político.

En lo correspondiente al ejercicio del poder, se sabe que se asignaron pocos roles formales a las monarcas y que sus funciones variaron a través del tiempo y lugar. Huneycutt subraya que el papel que desempeñaron dependió de las peculiaridades del reino, los intereses de cada reina, sus habilidades, sus relaciones con el rey, los recursos económicos que tenían disponibles, así como su capacidad de producir un heredero adecuado para el trono ("Power: Medieval Women's Power Through Authority, Autonomy and Influence" 13).

No obstante la diversidad, dentro del robusto *corpus* de estudios sobre las monarquías europeas se han definido algunos papeles que pertenecieron exclusivamente al género femenino, sin importar su ubicación geográfica o temporal. En "Not Partial, Prejudiced or Ignorant", Theresa Earenfight sintetiza las principales líneas de acción que caracterizaron a las mujeres en los reinos europeos en el Medioevo. La primera y más importante fue el rol sexual de la reina debido a que como ella misma sugiere en otra publicación, *Queenship in Medieval Europe*, en una sociedad patriarcal como el Medioevo, el engendrar un hijo fue entendido como un imperativo cultural en el cual el objetivo principal era la continuidad del linaje (6-7). Un segundo rasgo característico del rol de reinas es la permanencia y proximidad al rey ya que es una condición natural de su cargo; por lo tanto, definía su actuación y movilidad. Solo una reina con calidad de regente o emperatriz se encontraba sola, el resto de ellas permanecían al lado de un rey (8-9). La tercera tarea es la simbólica. Esta se explica como el nexo entre el rey y sus súbditos, así como las alianzas entre reinos, pues podían personificar la cohesión y armonía que creaba una dinastía real,

por otro lado, podían llegar a convertirse en un elemento de discordia que rompía la aparente unidad (9-10).

En resumen, el número de mujeres en ámbitos del poder fue reducido en comparación con sus pares masculinos. De este selecto grupo proveniente de la nobleza, en su mayoría, unas cuantas mujeres ejercieron funciones como reinas, ya sea por derecho propio o por matrimonio; aunque algunas de ellas no gobernaron plenamente. A partir de los estudios sobre reginalidad se ha enfatizado que, aunque cambiantes, existieron funciones primarias determinadas por su género sexual y cuya finalidad básica era la preservación de la dinastía reinante. Otra tarea estaba relacionada con el modelo de comportamiento, pues con su ejemplo se convertía en el ideal para el resto de las mujeres, especialmente en el papel de esposa y madre. De forma adicional cumplían con otras tareas en un ámbito que no diferenciaba claramente la vida pública de la privada. Esos roles, como lo apuntó Joseph O'Callagan, podían llegar a ser: transmisora de la herencia, mecenas de la cultura, regente, mediadora, negociadora, e incluso insurgente frente a su propio marido (21). Además del contexto legal que se presentó en líneas anteriores, otras formas de conocer el ejercicio del poder de las reinas medievales, el cual está estrechamente asociado a su biografía, es a través de las representaciones históricas, biográficas y en imágenes que sus contemporáneos hicieron de ellas.

Una reina, muchas presencias: representaciones regias

La representación de las reinas a través del tiempo tiene dos vertientes intrínsecas. Una de ellas expone los estereotipos de género según el contexto histórico desde el cual se las

representa, la segunda, toca al poder y la institución monárquica. La figura de la reina es un elemento esencial de la monarquía española de la Edad Moderna, pues representa el caso más sobresaliente de la presencia de las mujeres en el ámbito del poder, fundamentalmente masculino. Representan un símbolo de poder muy importante en el papel ejemplar de la monarquía. Por lo tanto, la imagen de la reina es una imagen icónica, no de una persona concreta, sino que se ciñe al modelo regio.

Pérez Samper nota que la reina, como símbolo del poder real, encarnaba el canon de virtudes, condiciones y deberes femeninos hasta un punto casi de perfección (297). Por otra parte, en cuanto al género, las reinas eran el símbolo femenino por excelencia: mujer, esposa y madre, sin embargo, estaban trascendidas por su condición regia. La reina respondía básicamente a dos modelos de mujer: por una parte, la mujer femenina, dulce y bella. Por otra, la reina representaba a la mujer masculina, el modelo de la mujer fuerte de la Biblia, de las heroínas de la Antigüedad. Era la reina salvadora del trono, del reino y del pueblo (291).

Además, la reina también representaba valores morales que la institución monárquica le asignó. El principal era ser buena cristiana, personificaba virtudes como la fe, esperanza, caridad, prudencia, justicia, fortaleza y templanza. También había otras virtudes que debía representar de acuerdo con las convenciones morales que existían para las mujeres, por ejemplo: bondad, recato, piedad, generosidad, humildad. Por otro lado, la reina era también presentada como encarnación de la belleza simbólica que era necesaria para suscitar

admiración, atraer y seducir a todos los que la contemplaban (Earenfight, *Queenship and Political Power in Medieval and Early Spain* 153).

El poder, lo femenino y los valores morales se representaban a través de la ceremonia, con sus rituales variados, en donde la reina utilizaba símbolos como el vestido lujoso y joyas que servían para materializar el rol de perfección, excelencia y belleza. Otro tipo de representación de la figura institucional fue el retrato que estaba destinado para la posteridad, en contraste con lo fugaz de las ceremonias. Las crónicas reales también tuvieron un papel importante en el Medioevo para estampar la figura de las monarcas. El género cronístico fue en muchas ocasiones un medio de propaganda política ya fuera positiva o negativa, como lo muestran la gran cantidad de estudios que se han hecho sobre el tema. Los cronistas medievales podían representar a una reina de manera virtuosa o con rasgos negativos que incluían hablar de pasiones, locura, manías, libertinaje y todo aquello que se opusiera a los valores profundamente marcados por la religión. Aquellos rasgos negativos que se retrataban influían en sus contemporáneos sobre la valoración que como gobernante podía tener una reina. Cuando el modelo de conducta no representaba los ideales del símbolo, la reina transgresora era duramente criticada y podía causar enorme daño a la institución monárquica (Earenfight, *Queenship in Medieval Europe* 1-13).

En la transición al Renacimiento, específicamente el periodo que concierne a esta investigación, fines del siglo XV, tanto en Castilla como en Aragón el mecenazgo permitió que se desarrollara y consolidara la actividad literaria, la pintura y las crónicas históricas. Por esta razón en la literatura las reinas fueron un motivo principal o de referencia

tangencial, al mismo tiempo que constituyeron un buen exponente de la actividad literaria. De acuerdo con Ruth Martínez Alcorn, a fines del siglo XV los patrones culturales estaban en continua evolución y para el estudio del mecenazgo literario femenino las fuentes principales son, por supuesto, los propios textos aunque los paratextos son indicadores de esta influencia. En prólogos, epístolas, dedicatorias o epílogos excusatorios se bosquejan las líneas argumentales por las cuales se puede hablar de relaciones de interdependencia entre protectores y protegidos. Entonces, se puede clasificar la repercusión y utilización de su imagen literaria en dos apartados. Por una parte, como motivo literario central, donde su figura es protagonista de la composición, eje principal de la misma y, por otra, como motivo literario secundario (197-208).

Ana Zúñiga Lacruz analiza la caracterización de la figura de la reina como mujer poderosa en el teatro áureo. La autora observa que aunque se pueden clasificar a las reinas en diferentes tipos tales como: mitológicas, pertenecientes a la historia Antigua, de la historia de Europa o España, respectivamente, también hay las reinas santas, legendarias, bíblicas o inventadas. El rasgo común entre ellas es que existen primordialmente dos tipos de representación que se ajustan al desdoblamiento o doble cuerpo característico del monarca; por una parte, la representación de la reina en tanto encarnación del poder. En este caso, la monarca se erigirá como buena o mala gobernante. Por otro lado, en su faceta de mujer en donde encarnará las virtudes o defectos asignados a su sexo durante los siglos XVI y XVII. Es importante mencionar que la combinación de los dos planos de representación, regia y mujer, no siempre están alineados y dan lugar a diferentes prototipos de gobernante y mujer. Es decir, que puede haber casos de buenas gobernantes, pero malas mujeres o una

mujer virtuosa incapaz de gobernar. ("La figura de la reina: mujer poderosa en el teatro áureo")

En resumen, la autora distingue, al menos, cuatro tipos de figuras de reinas en el teatro áureo:

1. Modelo de gobernante y prototipo de mujer, como Isabel la Católica, Cenobia, María de Molina. Figuras que también ejercen como buenas esposas y madres.
2. Ejemplos de tiranas, esto es, malas gobernantes y modelo negativo de mujer. Por ejemplo la emperatriz Teodora o la reina Jezabel, entre otras, que poseen los vicios considerados ineludibles a la naturaleza femenina.
3. Un tercer tipo de reina es el de la presentada como prototipo de mujer que, por naturaleza, está incapacitada para gobernar y es una mera acompañante del hombre.
4. Un cuarto tipo de reina como Semíramis, Cleopatra, o incluso también las amazonas, que se caracteriza por sus rasgos varoniles (bravura, inclinación a la guerra), lo que convierte a estos personajes en buenas gobernantes, aunque en ellas termina imponiéndose la naturaleza femenina con los vicios que ello acarrea (454).

Por su parte, Jesusa Camaño afirma que la presencia de las monarcas en las obras literarias es importante porque:

su proyección y trascendencia histórica, es decir, su aparición en dichas obras confiere a las mismas un carácter esencial que sirve de marco para contextualizar la trama . . . al escritor no le interesa, en general, ofrecer un retrato fidedigno de las reinas o infantas, sino más bien, proyectar una imagen idealizada de éstas en tanto que mujeres protagonistas de una obra literaria. (59)

Con este apartado se puede concluir que reinar, entendido como mantener la paz, ejercer la justicia, proteger el territorio o guardar a las personas y los bienes de la comunidad, potestades otorgadas al rey, siguieron caminos diferentes para reyes y reinas. En el caso de las mujeres el ejercicio del poder estaba determinado por el marco legal mediante el cual ascendían al trono y su intervención en actividades paralelas a las obligaciones señaladas en las leyes. En otros casos, las funciones de las reinas eran necesarias para poder llevar a cabo estas últimas, como el caso de procrear a un heredero.

Es decir, la continuidad de la institución monárquica y su estabilidad dependían de las acciones de ellas. No obstante, hay otros factores que comprenden el estilo de reinado y uno de ellos es la representación regia. A través de ella, la monarca adquiere un simbolismo dual: como gobernante y mujer, respectivamente. Cabe recordar que la imagen era proyectada al exterior con fines políticos, principalmente, y por esto la representación se convierte en un referente del gobierno, del poder, de su ejercicio y de la recepción que los hombres medievales hicieron de sus reinas. En consecuencia, cada reina y sus circunstancias marcaron un estilo de gobierno que varió de acuerdo con el lugar y el tiempo. En la siguiente sección se observarán algunas formas de ejercer específicas de los gobiernos femeninos en la península ibérica.

Los reinos ibéricos y el ejercicio del poder

Las estrategias y las dinámicas del linaje, así como el tejido de sus relaciones personales, estuvieron diseñados con el objetivo de mantener y ampliar el poder, el prestigio familiar

y de conservar sus propiedades. Las mujeres participaron de estas prácticas en condiciones muchas veces similares a las de los varones. No obstante, como lo revela Ana Rodríguez:

El ejercicio del poder por parte de las mujeres de la familia regia fue siempre una anomalía que precisaba una legitimación constante; carecieron éstas de *auctoritas*, por mucha *potestas* que pudieran exhibir, y su poder no se heredaba, se poseía de manera transitoria y podía -como de hechos solía pasar- debilitarse fácilmente. (322)

Para el marco en el que se desarrollan los reinos en la península ibérica, Theresa Earenfight sugiere que las reinas fueron más activas en el gobierno del reino y ejercieron legítima autoridad más frecuente, más públicamente y más directamente que el resto de las reinas en Europa (*Queenship and Political Power in Medieval and Early Spain* xiii). Algunas razones para ello las nota Rodríguez: “en el caso de la península ibérica, de Castilla y León en particular, se ha considerado que las formas cognaticias de herencia y transmisión patrimonial ... reforzaron la capacidad de las mujeres para obtener y gestionar riquezas y patrimonios territoriales” (324). Es decir, que al permitir las leyes medievales la transmisión de derechos a las mujeres tanto de la línea paterna como materna, la capacidad de gestión o agencia de ellas fue mayor que en otras regiones del occidente medieval. Este rasgo por tanto es uno de los puntos que caracteriza el ejercicio de poder en los reinos ibéricos.

Otra peculiaridad, de acuerdo con Echeverría y Jaspert, fue resultado de la expansión territorial constante que comprendió una diversidad de formas de gobierno, tanto cristianas como islámicas, que configuraron la Península Ibérica. Este gran espectro de reinos permite observar las múltiples formas en que las mujeres llegaron a ejercer poder, aunque sin reinar por derecho propio en la mayoría de las ocasiones (1-5). Entonces, habría que

mencionar como un distintivo más de los reinos peninsulares la variedad de formas de gobierno encabezadas por mujeres.

Una característica más fue la monarquía conjunta. Earenfight la refiere como “*corporate monarchy*”. Se entiende la monarquía como una tarea colectiva donde hay una cabeza de gobierno que ostenta la Corona, pero con un pequeño grupo atrás ejecutando las dinámicas de poder. Esta asociación comprendía a la reina como un elemento indispensable y complementario en la organización del reino. ("The King's Other Body: María of Castile and the Crown of Aragon") Para Elena Woodacre esta idea de la monarquía corporativa singulariza a los reinos ibéricos, pues los que gobernaban frecuentemente eran miembros de la dinastía extendida: hijos, padres, hermanos, tíos. Incluye de hecho a personas cercanas a la familia con poder e influencia sobre el rey o reina, por ejemplo, los privados o amantes del rey ("Ruling & Relationships: The Fundamental Basis of the Exercise of Power? The Impact of Marital & Family Relationships on the Reigns of the Queens Regnant of Navarre (1274-1517)").

Las líneas de investigación que se han explorado para la región ibérica se agrupan, siguiendo a Echeverría y Jasper, principalmente en cuatro temas: el primero son los modelos de conducta que sigue el poder femenino. Este aspecto abarca desde la forma más conocida que es la ejemplaridad o normatividad, así como otros modelos basados en ejemplos bíblicos, hagiográficos, literarios o el comportamiento de unas soberanas que sirvió de guía para otras reinas contemporáneas o posteriores. Los casos más estudiados han sido las reinas propietarias: Urraca I (Siglo XII), Berenguela (siglo XIII), Isabel la

Católica (siglos XV-XVI). Dentro de esta línea se encuentran los estudios sobre modelos de maternidad y autoridad o maternidad y sucesión, así como las pautas seguidas por las reinas en el caso de viudez.

Un segundo tema recurrente es la base económica del poder femenino, pues el margen de maniobra que tuvieron estas mujeres dependía de sus medios materiales para actuar autónomamente y desarrollar actividades culturales así como ejercer el mecenazgo artístico. Por ejemplo, una investigación que revela esto es la de Ana Rodríguez quien afirma que una forma de mantener la memoria familiar por parte de las mujeres poderosas fue el patrocinio en la elaboración de objetos preciosos así como en la construcción de edificios laicos y eclesiásticos (328).

El tercer foco señala la actividad religiosa como una esfera especialmente vinculada al poder reginal ya que las mujeres poderosas lo supieron manejar a su favor a través del patronazgo de instituciones religiosas. Este fue un marcado rasgo de la reginalidad de la Corona de Castilla, pues las reinas fueron benefactoras o fundadoras de diversas instituciones regulares tanto masculinas como femeninas. Según García Herrero y Muñoz Hernández, sus acciones correspondieron con el modelo de protección y favorecimiento de los reyes cristianos aunque también respondían a estrategias de afirmación de estatus personal y político (39).

Las redes de comunicación es el cuarto núcleo temático. Los vínculos se presentaron sincrónicamente entre las mecenas y las casas beneficiadas o entre diferentes benefactores;

de la misma forma, surgieron conexiones diacrónicas entre generaciones de mecenas (masculinos y sobre todo femeninos). Los soportes materiales de estas formas de ejercer el poder son por sí mismos material en el que han ahondado las investigaciones. Es el caso de las redes epistolares que sirvieron para mediar, cumplir con la tarea de la diplomacia, incluso, fueron utilizadas para la consecución de acuerdos políticos.³³ Otros ejemplos son los sellos reales que poseen una dimensión cultural y política. Los testamentos han sido motivo de estudio recientemente, pues muestran las circunstancias públicas y privadas así como las posesiones de estas poderosas mujeres al final de sus días.

En resumen, se puede decir que las reinas medievales ibéricas tuvieron la autoridad (siguiendo la distinción de Huneycutt) para imponer su voluntad, como parte del grupo dominante, a otros estamentos que ocupaban un rango más bajo en la jerarquía social. Aunque solo algunas gobernaron en el sentido de mantener la paz, ejercer la justicia, defender a la iglesia, proteger el territorio o guardar las personas y los bienes de la comunidad, potestades otorgadas al rey por la segunda partida principalmente.

Se observan entonces los matices en la idea de poder y su ejercicio asociado a las mujeres y las diferencias que éste guarda con su contraparte masculina. La individualización del poder, visto en el contexto femenino, tiende a conceptualizarse como una idea flexible que

³³ *Epistolae: Medieval Women's Letters*. Es el sitio web de la Dra. Joan Ferrante, profesora emérita de Columbia University quien junto a un grupo de colegas se han dedicado a coleccionar y traducir al inglés cartas conservadas en fuentes impresas. Muchas de ellas tienen un corto resumen biográfico de su autora y una breve explicación del tema que tratan y su contexto histórico. No obstante, existe muy poco material sobre los reinos hispanos medievales. Se puede consultar en <https://epistolae.ctl.columbia.edu/about>

va más allá del poder físico e institucional que comprende variantes medievales como el poder social, el poder infraestructural, el poder simbólico o el poder integrativo.³⁴

Como consecuencia de la elasticidad del término, Diana Pelaz Flores y María Isabel del Val Valdivieso reconocen que el poder, como categoría de análisis multifocal, se encuentra y se ejerce en todas las esferas de la vida en la Edad Media por lo que descubrir los motivos socioeconómicos, culturales y espirituales que motivaron la actuación femenina a lo largo del periodo medieval es explorar las diversas conexiones de las mujeres con el poder y su forma de ejercerlo (“La Historia de las Mujeres en el siglo XV a través del estudio de la Reginalidad” 103).

En conclusión, de aquí nace la importancia de los estudios de la reginalidad para revelar que el poder y su ejercicio en el caso de las mujeres en el Medioevo e inicio de la modernidad constituye un acto complejo que equivale a tener influencia sobre diferentes actos de gobierno. Además, es relevante examinar todos los contextos en los que se ejerce el poder: la familia, las redes del clientelismo, la corte, la cultura y la religión. De la misma forma, la actuación de la reina no debe de valorarse solo dentro de las estructuras formales. Este enfoque permite entender la actuación de las mujeres de la realeza y centra su atención en el contexto que las rodea lo que pone de manifiesto su trascendencia y significación en la monarquía. Visto desde esta perspectiva, el poder femenino medieval puede observarse

³⁴ El poder integrativo es uno de los tres tipos sugeridos por el economista J.K. Boulding (1993). Este tipo de poder tiende hacia el amor, permite constituir familias, comunidades y otras relaciones sociales gracias a que distintos grupos pueden mostrar profundas convergencias en materia de valores, visiones del mundo, ideologías o preferencias (Cante Maldonado 88).

en sus dos caras: el formal o tradicional (matrimonios, alianzas, linaje) así como la perspectiva más novedosa, la informal que analiza las redes clientelares, influencias y asociaciones. Por último, quizás una de las mayores aportaciones de la reginalidad, es el análisis de la construcción de un modelo de reina, su importancia, significado, simbolismo y función que adquiere la misma en el juego político bajomedieval, en la proyección de una construcción de la realeza sobre la que se apoya en gran medida la génesis del Estado Moderno (Guerrero Navarrete 94).

En lo que respecta a los reinos ibéricos hay dos aspectos sobre los que se han acentuado las investigaciones sobre el poder informal: uno de ellos es las conexiones o redes sociales, especialmente las relaciones familiares y los vínculos de mecenazgo. Sobre las redes familiares, la aportación de Woodacre en “Ruling & Relationships: the Fundamental Basis of the Exercise of Power?” esclarece que éstas podían proporcionar una base de apoyo muy grande, especialmente, en el gobierno de las reinas propietarias. De modo contrario, la familia también podía convertirse en una de las peores amenazas que una reina podía enfrentar. Las redes familiares fomentaron tanto la cooperación como la competencia disminuyendo en ese caso la oportunidad de las reinas de ejercer efectivamente el poder (167-201).

En el marco de esta investigación, como se verá en el siguiente capítulo, las biografías contemporáneas de Juana de Castilla ejemplifican claramente lo que puede aportar o no la red familiar para una monarca. Por lo tanto, es vital entender las relaciones alrededor de las reinas y cómo ellas compartían el poder con miembros de su familia en los que

confiaban. Por ejemplo, Rivera Garretas sostiene la idea de que el reinado de Juana de Castilla fue una monarquía en relación. Para esta investigadora la actuación de Juana I después de la muerte de su marido corresponde con la expresión de su propio pensamiento político. Es decir que la reina Juana creía en la monarquía en relación: gobernar junto con su hijo movida por la libertad y el amor. Para Rivera Garretas este tipo de monarquía tuvo precedentes con doña Urraca de Zamora y Sancha Raimundez y Berenguela I la Grande que pudieron servir como modelos de actuación para la joven Juana (*La reina Juana I de España mal llamada la loca* 73-81).

En resumen, en este capítulo se ha expuesto el estudio de la figura de la reina en la Edad Media y sus posibilidades de ser abordado desde múltiples perspectivas dentro del área de *Queenship Studies* que tienen su variante hispánica en el estudio de la reginalidad. Esta área de estudio no se puede entender sin el giro que los estudios medievales tuvieron hacia finales del siglo veinte. Como se expuso en el capítulo anterior, la nueva filología y las nuevas perspectivas en la historia abrieron paso para nuevos acercamientos a la Edad Media. Como un ejemplo están los estudios que abordan los aspectos del poder femenino medieval que han ido creciendo cada vez más, apoyados en gran medida por las propuestas teóricas del feminismo. Es decir, no se entenderían los hallazgos y la particularidad de los estudios de reginalidad sin conocer el pasado de los estudios medievales y sus transformaciones enmarcadas en el contexto cultural y socioeconómico del posmodernismo.

Los estudios de la monarquía y el poder ejercido por las mujeres han visibilizado otras formas menos canónicas de la actuación femenina. Estas otras miradas, propias de la Posmodernidad, nos permiten reinterpretar la Edad Media desde nuestro siglo en donde entendemos que las monarquías ibéricas eran más un concepto dual o grupal en el que las reinas no solo tenían funciones reproductivas sino que ejercían el poder a través de la autoridad y su desempeño se basaba comúnmente en la educación recibida o los modelos imitados. También se incluye como parte del poder las redes sociales en ámbitos familiares, de mecenazgo o religiosos, pues a través de este tejido fluía la comunicación y se establecían los canales para ejercer la influencia, otra forma de ejercer el poder medieval, que inclusive tenía bases bíblicas.

Se sabe que estas reinas gozaban de autonomía, en el marco de las mentalidades medievales, pues se ha comprobado que tomaron decisiones respecto a sus bienes materiales o sobre sus descendientes y el futuro de sus reinos, por mencionar solo algunos casos. Otro caso en el que se observa la agencia de las reinas es en el simbolismo que representaban, eran en muchos casos, la unión entre el rey y los gobernados o la unión de dos reinos; por lo tanto, la importancia que ellas tenían para sus contemporáneos puede ser identificado a través de las representaciones iconográficas, históricas o de las ceremonias regias: como el coronamiento, la entrada a las ciudades, los bautizos del heredero, etcétera.

Debido al conocimiento que hoy en día tenemos de las reinas medievales y ese halo mítico que envuelve a muchas de ellas, al no permitirnos ser concluyentes con sus actos, la fluctuación entre el campo del mito y la realidad de estas mujeres ha atraído la atención de

escritores, pintores, cineastas y sociedad en general que ha buscado en ellas íconos propios del tiempo que las representa. Nuestra época actual no es ajena a esta fascinación por las reinas; sin embargo, lo hacemos desde nuestra perspectiva, tal y como lo declararon en el concurso de reinterpretación del museo del Prado, “el público necesita nuevas narrativas”.

Una muestra es el tema central de esta investigación: la representación de la reina Juana de Castilla, la última reina medieval o la primera reina de la modernidad. En el siguiente capítulo se examinarán los datos biográficos más recientes que se conocen sobre ella así como el contexto en el cual le correspondió gobernar.

Capítulo 3

3 Juana I de Castilla: la reina que comenzó un Imperio



Imagen 1. Pantoja de la Cruz Juan (seguidor de). *Juana la loca*. Primer cuarto del siglo XVII, ©Museo Nacional del Prado, Madrid.

El mundo de las ideas en el ocaso de la Edad Media peninsular

El periodo de vida y gobierno de la reina Juana I de Castilla (1479-1555) tiene como contexto histórico los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo XVI. Esa etapa es considerada un momento de transición entre la Edad Media y la Moderna. La península hispánica pasó de ser un conjunto de reinos dispersos a conformar un territorio reunido políticamente con ayuda de la religión y la conquista armada. Además, estaba a las puertas de dar un vuelco el mundo, tal y como se concebía entonces, al encontrarse al continente americano. El reinado de los reyes católicos fue el escenario donde sucedieron todos estos cambios históricos, geográficos, políticos y culturales. En relación con estos últimos, el ocaso del mundo medieval estaba dando paso al Renacimiento que trajo nuevas tendencias estéticas, pero también nuevas concepciones sobre el ser humano. La educación jugó un papel fundamental en el cambio de mentalidades, especialmente entre las clases nobles y aristócratas.

Un claro ejemplo de esto es el particular interés que tuvo la reina Isabel la Católica en la educación de los más jóvenes de la corte, empezando por sus hijos. El fomento que tuvieron la educación y la cultura está relacionado con el concepto de ésta, pues tenía un valor determinante dentro de la sociedad. De acuerdo con María Isabel del Val, la percepción de cultura se entendía “en el sentido de patrimonio colectivo de carácter espiritual, que se enriquece progresivamente a medida que se va transmitiendo, y que es asimilado por una persona que adquiere con ello la categoría de culta” (8). Es decir, la cultura era un bien

común; por lo tanto, toda la colectividad se beneficiaría de la transmisión de conocimientos.

Ruth Martínez Alcorlo afirma que durante este periodo la mujer tuvo un papel relevante en la cultura. Por una parte, nació una incipiente creación literaria, (es el caso de Florencia Pinar), y por otra, a través del mecenazgo y patrocinio femenino, donde destaca, por encima de cualquier modelo de mujer, el de Isabel la Católica quien fue una importante mecenas de las artes. Impulsora de la imprenta, de los *studia humanitatis*, así como de la introducción de humanistas en la corte. Las acciones de patronazgo regio se extienden hasta sus hijos, a los que les facilitó los mejores preceptores para su esmerada educación (200-201).

En cuanto a los ámbitos de actuación femenina, Segura Graíño apuntó que “lo correcto según el patriarcado era que el mundo de la cultura no era un espacio femenino, sólo se aceptaba que las mujeres pudieran llevar a cabo un mecenazgo artístico”. (“La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante” 96) De este modo, el espacio de la reginalidad, así como del entorno femenino de las reinas, bien sean sus hijas o sus damas, era un ambiente especialmente privilegiado para los artistas, susceptible de obras doctrinales o religiosas, que pudieran desarrollar sus méritos. Por parte de la reina, este apoyo a la actividad literaria no se realizaba de forma altruista, debido a que el texto ayudaba a la difusión propagandística de sus intereses a través de la transmisión de principios sobre un tema determinado (Martínez Alcorlo 201). En definitiva, según se

expuso en el capítulo anterior, gran parte de este mecenazgo femenino vendría a corroborar la legitimidad de la mujer en el ejercicio del poder.

Con la formación impulsada por Isabel la Católica, no solo la educación moral y espiritual fueron fundamentales. Durante su reinado, el Humanismo cobró fuerza, especialmente entre las mujeres de las clases noble y aristócrata. De acuerdo con Rivera Garretas, durante los años de gobierno de Isabel I así como la primera mitad del siglo XVI hubo muchas humanistas. La autora menciona que Menéndez Pelayo contó a 38, aunque de pocas se conserva su obra escrita. Ese movimiento literario y político que fue el Humanismo cobra importancia en el contexto de los cambios intelectuales porque “formuló con claridad por primera vez en Europa el proyecto de igualdad entre los sexos; una igualdad que se entiende entonces como igualdad ante el conocimiento (no como valor igual de lo femenino y lo masculino) (“La querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual” 27-30).

Entre los cambios culturales e intelectuales que se vivieron en el tránsito de la Edad Media a la Moderna en Europa, se inserta el movimiento llamado Querella de las mujeres. Se trata de un debate filosófico, político y literario sobre la condición femenina. Roque Sampero sitúa su duración entre el siglo XV y hasta finales del siglo XVIII (37). Rivera Garretas distingue como precedentes de la corriente dos tendencias: una de ellas de carácter social, la otra de tipo académico; una protagonizado por mujeres, la otra protagonizada por hombres. El primero de ellos fue una tendencia de ciertas mujeres a separarse del orden establecido quienes renunciaron al matrimonio y a la vida religiosa reglada para vivir en

grupos informales o en organizaciones heréticas. El segundo, el de carácter académico, tuvo importantes consecuencias sociales y literarias. Fue el triunfo, en las universidades europeas, de una teoría de Aristóteles: la "polaridad entre los sexos". El postulado señala que las mujeres y los hombres son significativamente diferentes, tanto que los hombres son superiores a las mujeres. Con esto se avivó el debate intelectual que desde mediados del siglo XIII existió entre los hombres: unos a favor, otros en contra. La situación cambió en torno al año 1400, cuando intervino en la Querrela Christine de Pizan quien introdujo al movimiento contenidos feministas. ("La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual" 27)

En el *Libro de la ciudad de las damas* (1405) Pizan aportó una relación de actuaciones valerosas y valiosas llevadas a cabo por mujeres, con ello rebatía las descalificaciones misóginas. Su libro se convirtió en la base intelectual del debate llamado Querrela de las Mujeres. Para Yolanda Beteta Marín, el movimiento trascendía fuera del ámbito intelectual, pues cuestionaba la organización social y política, es decir, no aceptaba lo establecido. De acuerdo con esta autora, la Querrela de las Mujeres comprendió:

Un pensamiento social, político y, sin duda, revolucionario... debe relacionarse con todo el nuevo pensamiento que a partir de finales del siglo XIII estaba recorriendo Europa. Los planteamientos de la *Devotio Moderna* y el Humanismo son, también, pensamientos muy coherentes con esta pretensión de cambio del paradigma social dominante. (11)

Sobre el impacto que tuvo esta corriente en el ámbito peninsular se sabe que la obra de Pizan fue conocida por la reina Isabel I de Castilla quien la tuvo en su biblioteca. Además, explica Rivera Garretas, las mujeres del Reino de Castilla intervinieron de manera significativa en la Querrela de las mujeres (28). Para esta autora los grupos de las

beguinas³⁵ y las beatas son una muestra de los movimientos sociales femeninos que surgieron en este marco. Por otro lado, afirma que las *puellae doctae*³⁶ así como las mujeres que escribieron su experiencia personal a través de la escritura forman parte de esta

³⁵ Las beguinas eran mujeres que rechazaban la vida religiosa reglada, es decir, la vida monástica. Existieron en toda Europa, especialmente en el centro-norte (Flandes, por ejemplo). Beatas se les llama específicamente en el Reino de Castilla. Vivían formando pequeños grupos informales y se dedicaban al trabajo en la enseñanza, en la enfermería, en el comercio, en la industria o sobrevivían pidiendo limosna en las ciudades.

Destaca de sus vidas la movilidad espacial y el interés por la espiritualidad. Su origen social es variado: las había nobles, campesinas, habitantes de ciudades. Algunas de ellas se convirtieron en lo que se llama emparedadas o muradas.

Las muradas eran mujeres que, después de un ritual público de muerte se tapiaban en la muralla de una ciudad o en el muro de una iglesia. Dejaban una ventana desde la que se comunicaban con el exterior y eran alimentadas por la piedad de la gente. Desde su celda en la muralla, las emparedadas ejercían una función pública de diálogo, consejo y asistencia espiritual para con quien acudiera a visitarlas; algunas escribieron en esos lugares obras maestras de la mística europea.

A finales de la Edad Media, la Iglesia católica persiguió a las beguinas y beatas; unas ingresaron en la Orden Jerónima. Otras siguieron su vida libre de beatas, y protagonizaron movimientos como el de las alumbradas, ya en el siglo XVI, que sería muy perseguido por la Inquisición de Castilla, que las acusó de luteranismo. (Rivera Garretas, "La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual" 29)

³⁶ En los reinos peninsulares, desde principios del siglo XV, apareció un buen número de jóvenes brillantes que participaron en el proyecto renacentista. La mayoría de ellas, famosas por sus conocimientos y erudición, fueron apodadas por sus contemporáneos como *Puellae doctae*. Esta presencia femenina en las altas esferas intelectuales y su participación activa en el nuevo movimiento cultural, alcanzaron su máximo esplendor durante el reinado de Isabel I de Castilla. La reina, mujer culta y entusiasta de las letras y las artes, llevó a cabo una importante obra de difusión y recuperación de la cultura clásica. Además de la corte de Isabel la Católica, la corte de Lisboa, especialmente durante la época de la infanta María de Portugal alumbró un núcleo de mujeres latinistas de importancia. Algunos de los nombres de estas mujeres que participaron destacadamente en el campo del conocimiento fueron: Beatriz Galindo, (¿1465? -1515) cuyos conocimientos y dominio del latín le valieron el sobrenombre de la Latina. Beatriz de Bobadilla (1440-1511), camarera mayor y consejera de Estado. Las hijas de la reina: Isabel (1470-1498), que llegó a ser reina de Portugal, Juana (1479-1555), reina de Castilla, María (1482-1517) reina de Portugal, y Catalina de Aragón, (1485-1536), soberana renacentista en Inglaterra. Otras llegarían a ser profesoras universitarias, como fue el caso de Lucía de Medrano (1484-1515?) y Juana Contreras, las cuales llegaron a enseñar en la Universidad de Salamanca. Por su parte, Francisca de Nebrija pudo también hacer lo mismo en la Universidad de Alcalá. Algunas destacarían como escritoras, y finalmente, otras, también ligadas a la corte, llegarían a ser fundadoras, como Beatriz de Silva y Meneses (1424-1491), promotora de las religiosas concepcionistas, Teresa de Cartagena (1425- ¿?) religiosa, escritora y mística, (Borreguero Beltrán 77-81)

corriente pues todas ellas buscaban espacios para dar a su vida sentido libre pensamiento por ellas, no para ellas por otros. Indiscutiblemente, este movimiento surge como respuesta al pensamiento antifemenino que tenía una presencia fuerte en la literatura europea del periodo.

Para el ámbito hispano, Robert Archer sitúa el origen del pensamiento contra las mujeres en dos referencias. La primera de ellas es el bíblica, la segunda es médica. En cuanto a la primera se explica en relación con los diferentes libros que conforman la Biblia así como sus principales glosas usadas en la Edad Media, se desprenden conceptos morales que caracterizaban a las mujeres negativamente. Sobre el contexto médico surgen las ideas de personajes como Aristóteles y Avicena, pues a través de sus textos se pudo materializar la “inferioridad” del cuerpo femenino frente al masculino. Es decir, las ideas que promovían la conceptualización misógina de las mujeres provenían de las voces más autorizadas en la Edad Media. La literatura, escrita por hombres, hizo eco de estas ideas en diferentes géneros textuales como proverbios, cuentos, debates o tratados que utilizaron el humor o conceptos como el amor para retratar los peligros que corrían los hombres al estar cerca de las mujeres, enamorarse o cederles el poder en cualquier ámbito.³⁷ Por otro lado, como lo menciona el mismo Archer, existió otra ola de pensadores que se oponían a la misoginia y a la representación negativa de las mujeres. Entre ellos encontramos a Enrique de Villena, Diego de Valera, Álvaro de Luna, Juan Rodríguez del Padrón o Diego de San Pedro. Ellos crearon diálogos intertextuales directos o implícitos con los textos misóginos para

³⁷ Robert Archer en *Misoginia y defensa de las mujeres* ofrece una recopilación de textos misóginos y en defensa de las mujeres provenientes de distintos autores.

desmontar sus argumentos utilizando las mismas fuentes: bíblicas y médicas. Con este procedimiento daban una nueva interpretación sobre la perfección femenina. Como ejemplo de las virtudes morales utilizaron a menudo casos de mujeres provenientes de los mismos textos que otros usaban para fundamentar la inferioridad del sexo femenino así como sus defectos (17-55).

En el tema que concierne a este trabajo, la representación de la reina Juana de Castilla, es primordial en el contexto intelectual porque de ese panorama en el que se debatía la condición de inferioridad de las mujeres surgen los primeros retratos de la monarca. Esas primeras representaciones influyeron en la posterior creación y recepción del mito que se creó alrededor de ella. Por lo tanto en este capítulo se dará el primer paso, conociendo los hechos biográficos sobre Juana I de Castilla.

Resumen biográfico

La vida de la reina Juana I de Castilla ha sido contada numerosas veces a partir del siglo XIX. No obstante, a partir de ciertos episodios de su vida surge la leyenda de la locura y ésta resulta la primera causa que justificará su alejamiento del gobierno y de sus reinos. Por lo tanto, los episodios que se relacionan con este hecho tienen un gran peso en la narración de su vida. No obstante, dado el enfoque que tiene este trabajo: la relación entre mujeres y poder, se abordarán aquellos que resultaron en acciones que tuvieron un fin político que afectó la *res publica*, más que el lado emocional de la vida de esta reina. Específicamente, se presentan los datos de los trabajos más recientes que abordan la biografía desde la perspectiva mujer y poder: Bethany Aram (2001), María Cristina Rivera

Garretas (2017) y Gillian Fleming (2018). Además, cada una de estas biografías aporta información que complementa a su antecesora.

Un nombre, un mito

Juana I de Castilla, de Aragón, de Nápoles, de Sicilia, de Navarra, de las Indias y de las Islas y Tierra Firme del Mar Océano fue la primera reina de España y la más poderosa de su época. No obstante, no se le recuerda por su nombre o por su obra política, sino por un apodo difundido desde el siglo XIX y por una incierta pasión erótica. De acuerdo con Rivera Garretas, estos rasgos que la han caracterizado a través del tiempo, en su origen, el siglo XVI, fueron creados como una propaganda negativa contra la reina y así facilitar la usurpación del poder (*La reina Juana I de España mal llamada la loca* 11).

En las siguientes líneas se analizan algunos hechos de su vida que tuvieron repercusiones en su desempeño como princesa extranjera en Flandes y posteriormente, reina propietaria de Castilla. También se ahondará en la elaboración del mito de “la loca”, pues éste ha sido un rasgo que la ha caracterizado, el que más se ha representado artísticamente y también ha generado más debates entre quienes han interpretado la vida de esta reina desde el campo histórico o biográfico. Sobre todo, la locura sirvió como justificante para evitar que ejerciera el poder y posteriormente, para respaldar la decisión de haberla encerrado por el resto de su vida en Tordesillas coartando así sus libertades más básicas y, desde luego, su derecho a gobernar.

Eduación



Imagen 2. Oselli, Gaspare y Terzio Francisco. *Retratos de Isabel I, Reina de España y Juana I, Reina de Castilla*. Entre 1569-1573, Biblioteca Nacional de España.

La infanta Juana nació el 6 de noviembre de 1479 en Toledo siendo la tercera de los cinco hijos de Isabel primera de Castilla y Fernando segundo de Aragón, los Reyes Católicos. Como es natural, el primer acto que tuvo efectos posteriores en la vida de la reina fue, después de su nacimiento, su educación. Al igual que sus hermanos, fue esmerada en materias como urbanidad y buenas maneras de la corte, danza, música, entrenamiento de amazona, lenguas y, por supuesto, una cuidada educación espiritual y religiosa. Sin embargo hay dos puntos sobre su educación que tendrían eco en su actuación como reina. El primero se refiere a que no recibió la educación que la prepararía para ser reina propietaria, pues había tres herederos antes en la línea de sucesión. Cristina Segura Graíño afirma que no fue educada para gobernar sino en la obediencia, especialmente, la de su madre ("Juana I de princesa a reina de Castilla, 1502-1509" 1109). María Milagros Rivera Garretas y Bethany Aram también coinciden en que recibió poca preparación en rituales, presentaciones y ceremonial público lo cual significó una desventaja porque, explica Rivera Garretas, "no le ayudó a adquirir la astucia y las artes del ejercicio del poder" (*La reina Juana I de España mal llamada la loca* 29).³⁸ Se puede concluir con lo que ya afirmó Bethany Aram que "Juana aprendió que su persona física debería servir a los intereses corporativos de los reinos de sus padres" (*La reina Juana: gobierno piedad y dinastía*. Kindle ed. Cap. 1).³⁹

³⁸ El trabajo biográfico de María Milagros Rivera Garretas que se menciona en este apartado es *La reina Juana I de España mal llamada la loca*. Para facilitar la lectura de este capítulo se menciona únicamente la página citada en lo subsiguiente.

³⁹ Se hace referencia únicamente a la biografía escrita por Bethany Aram *La reina Juana: gobierno piedad y dinastía*. Versión electrónica de Kindle. En este capítulo, solo se citará el capítulo de donde proviene la información citada.

El segundo punto a destacar es lo referente a la religiosidad que estuvo presente toda su vida, pero no siempre se ajustaba a los modelos ortodoxos de la Iglesia católica del siglo XVI. Aram afirma que el retiro en Tordesillas fue una oportunidad para practicar una forma de espiritualidad junto al convento de Santa Clara, pues “los libros anotados en el inventario de Juana también sugieren un conocimiento de su parte de una piedad interior, contemplativa, asociada a la *Devotio Moderna* popular entre las élites de comienzos del siglo XVI” (Cap. 6) . Por su parte, Rivera Garretas propone que al no ser educada para reinar como propietaria, le trajo enorme libertad porque pudo actuar como mujer, sin imitar los modelos masculinos de ejercicio del poder. Por lo tanto, algunos de sus recursos políticos eran también principios espirituales como “la piedad, la fidelidad y la independencia simbólica, el sentido de una dignidad personal no negociable [que junto con otras virtudes laicas como] un don espectacular para la comunicación y la *performance* le permitió ganar sin ejércitos ni violencia batallas políticas decisivas” (31). Sin embargo, Gillian Fleming destaca que el encierro en Tordesillas no fue estrategia de estado o recogimiento sino que Juana I fue una prisionera política que utilizó la carta religiosa para conseguir ciertos objetivos modestos (*Juana I : Legitimacy and Conflict in Sixteenth-Century Castile* 297).⁴⁰ Es decir, la educación y la práctica religiosa fue una parte esencial para la reina Juana que tuvo repercusiones políticas. La religiosidad como una herramienta para hacer política fue muy popular durante la época de su madre, la reina Isabel, quien como lo explica Cristina Segura Graño, promovió en su corte una política religiosa que

⁴⁰ El trabajo de Gillian Fleming también se citará en este capítulo sólo por el número de página en las siguientes menciones.

buscaba defender un espacio de actuación femenina y definir una religiosidad propia de las mujeres. ("Juana I de princesa a reina de Castilla, 1502-1509" 1129)

Matrimonio



Imagen 3. Maestro de la leyenda de Magdalena. Königin "Juana Die Wahnsinnige". 1495-1496, Museo de Viena.

En este retrato,⁴¹ atribuido al maestro de la leyenda de Magdalena, la joven infanta Juana estaría cercana al momento de salir de Laredo en 1495 con rumbo a Flandes lugar donde se encontraría con su futuro esposo, Felipe el Hermoso.⁴² Como fue la costumbre en la época, el matrimonio de Juana fue negociado. Los reyes católicos buscaban garantizar una posición estratégica de los reinos hispanos en el marco geopolítico de Europa a finales del siglo XV. Era una prioridad tener un aliado que les ayudara a neutralizar el poderío de Francia por lo que la alianza matrimonial de Felipe y Juana fue hecha con ese fin. (Aram, *La reina Juana: gobierno piedad y dinastía*. Kindle ed. Cap 1)

⁴¹ El historiador del arte Miguel Ángel Zalama observa que el término retrato se refiere a un cuadro de reducido tamaño que no se exhibía sino que se mantenía oculto. El cuadro representaba la dignidad del retratado más que sus rasgos físicos reales y su función era que se conocieran los futuros esposos. Sobre la reina Juana, le llama la atención la escasa cantidad de retratos que existen sobre ella. A pesar de haber vivido cerca de diez años en los Países Bajos, lugar donde floreció el retrato pictórico y de haber estado casada con Felipe de quien se tienen varios cuadros, la reina llegó a Tordesillas solo con un cuadro entre sus bienes. Para Zalama la sinrazón de la reina y la apreciación que los tapices tenían sobre los retratos en España son las dos causas principales de esta escasez. Las imágenes que se conocen sobre la reina las divide este autor en dos grupos: anteriores y posteriores a 1506 que es el año de la muerte de Felipe. Hasta ese año, se hicieron retratos de la reina o en compañía de su esposo. Posteriormente, a partir de su encierro en Tordesillas, las imágenes aparecen siempre fuera de España y en un segundo plano en relación con el recuerdo de Felipe. El historiador de arte, Zalama, lo explica diciendo que los que gobernaban en su nombre no querían que la reina fuera recordada por miedo a que se formaran grupos que no reconocieran otro poder más que el de la reina como ocurrió con el episodio de las Comunidades en 1520 ("Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina" 11-26).

⁴² Bethany Aram apunta que a pesar de ser reconocido hoy como Felipe el Hermoso, el archiduque recibió en su tiempo el epíteto "*croit conseil*": el que cree en el consejo. Aludiendo a la facilidad con la que permitía que sus consejeros influyeran en sus decisiones. (Cap. 2) Por su parte, Miguel Ángel Zalama explica que el apelativo de el Hermoso no le fue dado en vida y que, de acuerdo con la crónicas de su tiempo, Felipe cojeaba. Por otro lado, el epíteto de hermoso lo tuvieron también otros reyes en Francia: Felipe IV, Carlos IV y Filiberto II de Saboya. La belleza a la que se hacía referencia en estos casos no era tanto física sino que se atribuía a la educación cortesana que presuponía el dominio de habilidades como montar a caballo, justar, danzar, tocar algún instrumento musical, cantar, etcétera, en resumen, una compostura propia de su dignidad real ("Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina" 17-18).

La ceremonia de casamiento se celebró en Flandes el 20 de octubre de 1496. En el mito que existe alrededor de Juana algunos biógrafos cuentan que Juana y Felipe se enamoraron a primera vista y no quisieron esperar más para casarse. Tal como lo afirma Fleming, las novelas, películas y series de televisión han acentuado el deseo sexual abrumador que pudo haber dado origen a la obsesión de Juana hacia Felipe. Lo cierto es que esos comentarios eran comunes sobre las mujeres jóvenes en esa época y se asociaban a la creencia popular del furor uterino. Además, se puede agregar que la falta de detalles conocidos sobre el primer encuentro de Juana y Felipe ha alimentado la leyenda de la pasión instantánea entre aquellos jóvenes (22).

Aunque ciertamente no se puedan conocer los sentimientos reales que invadieron el encuentro, sí se puede afirmar que Juana había sido preparada para llevar a cabo un matrimonio que representara los intereses corporativos del reino. La situación representaba, ante todo, una misión diplomática de alta importancia que ella debía de completar en nombre de los reinos de Castilla y Aragón. (Aram, *La reina Juana: gobierno piedad y dinastía*. Kindle ed. Capítulo 1) En términos políticos la premura de su parte pudo corresponder con la urgencia de asegurar la alianza que sus padres habían planeado, especialmente, con los cambios que intentaban realizar los consejeros de Felipe quien tenía un plan político diferente al de su padre, el emperador Maximiliano. Esta hipótesis tiene congruencia con lo narrado por Aram, quien describe que una vez que Juana llegó a Middelburg en lugar de dirigirse a Brujas a una recepción que Felipe había organizado para ella, primero se dirigió a la ciudad de Bergen op Zoom para reforzar la amistad con una familia de inclinaciones españolistas. Posteriormente, viajó hacia Amberes para establecer

la Alianza con Felipe ricamente vestida y con un gran séquito, pues su presencia era indicadora de su estatus y aludía a la promesa de lazos comerciales más cercanos entre los Países Bajos y los reinos Castellanos (Cap. 2). Es decir, más allá de las creencias de la época sobre la fisiología femenina, y su interpretación, la finalidad de popularizar esa idea de la pasión desmedida se utilizó años después en su detrimento político y para anular el ejercicio de poder. Otro dato que permite hacer una lectura política del apresuramiento de la boda es el que aporta Fleming sobre un manuscrito⁴³ que se encuentra en Alemania. En este documento se ilustra alegóricamente la entrada de Juana sola en Bruselas y las figuras presentadas muestran a una serie de mujeres que ostentaron el poder y defendieron sus tierras y a su gente. Para la autora, el mensaje para la archiduquesa era contundente, Juana como mujer poderosa debía proteger sus nuevos territorios. Por lo tanto, está implícito el reconocimiento de su autoridad y la petición de ejercer su poder (23).

Se puede afirmar entonces que para sus contemporáneos, el supuesto amor a primera vista entre los archiduques cobró poca importancia frente a la dimensión política del acto. Ambos nombres unidos representaban los intereses de una gran parte de Europa, por lo tanto, era natural que en su unión existieran diversos motivos políticos. Las capitulaciones matrimoniales son un ejemplo de las largas negociaciones que se llevaron a cabo, previas al matrimonio, pues fueron otorgadas en enero de 1495, aprobadas en abril del mismo año y finalmente aceptadas un año después, en abril de 1496. (Capitulación y otros documentos sobre el matrimonio del archiduque Felipe y la archiduquesa Margarita)

⁴³ Gillian Fleming describe que se trata del Manuscrito 78 D5 en el *Kupferstichkabinett* del *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, en Berlín.

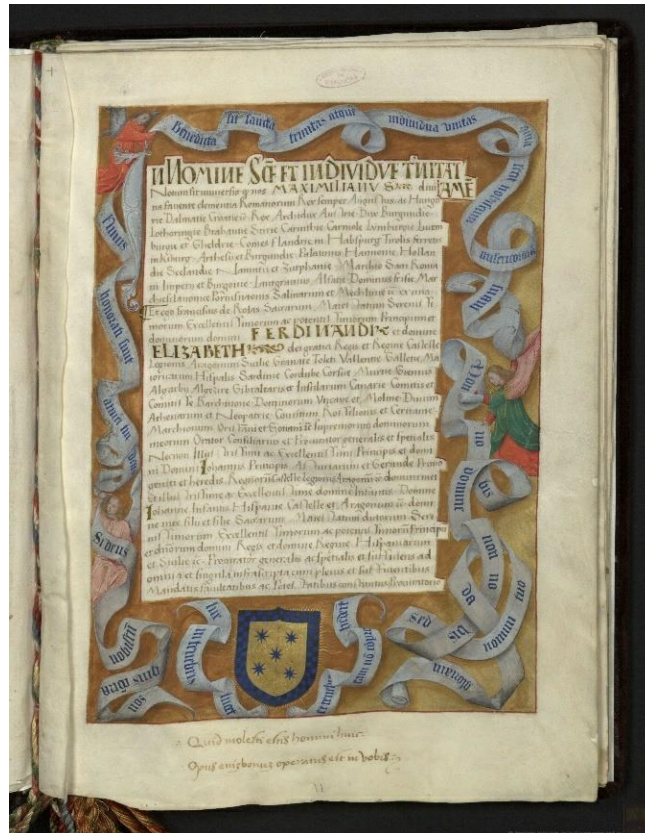


Imagen 4. Capitulaciones matrimoniales entre el emperador Maximiliano I y los Reyes Católicos, ©MECD. Archivos Estatales (España), Archivo general de Simancas, PTR,LEG,56,DOC.2,1

Reducción de la Casa real y del poder



Imagen 5. Anónimo español. *Dibujo a pluma de Felipe I, el Hermoso y Juana I, la Loca*, Siglo XVII, Biblioteca Nacional de España.

Después de su matrimonio con Felipe, Juana pertenecería y representaría a los territorios de su marido, además de los reinos de sus padres. Ambos intereses rivalizaron para regirla mientras permaneció en los Países Bajos, desde 1496 hasta 1501. En la corte flamenca el ambiente con el que se encontró Juana era muy diferente a aquel donde ella había sido criada, entre la sobriedad religiosa y familiar de la corte castellano-aragonesa. Según Bethany Aram, la consecuencia más grave de este encontronazo cultural fue la reducción de la Casa real. Un año después de su llegada a la corte sólo dieciséis de los noventa y ocho españoles se quedaron con ella y setenta nuevos acompañantes habían asumido puestos en la Casa de Juana (Cap. 2).

María Milagros Rivera Garretas es más contundente al afirmar que

Durante la vida de Juana I se dio en Europa una lucha violenta por controlar y destruir el orden simbólico de la madre para sustituirlo por un régimen patriarcal de significado. La Iglesia y el Estado se aliaron para destruir en lo posible el orden simbólico de la madre en su versión medieval. El arma principal en esta guerra fue desposeerla de su Casa real. (31)

De acuerdo con los estudios biográficos, el aumento de la influencia de las Casas de Felipe, Fernando y Carlos, respectivamente, permitió controlar el acceso a la persona de Juana, un paso esencial para gobernarla. Fue tal el impacto de esta medida que, en el caso de los años que pasó en la corte flamenca, la reina Isabel se quejó del agravio hacia su hija: la humillación atentaba contra la dignidad personal y política de Juana. Felipe tomó control del dinero que Juana disponía⁴⁴ y con ello mermó su autoridad y el ejercicio del poder entre

⁴⁴ Al pactar una alianza matrimonial doble entre los hermanos castellanos Juan y Juana con los hermanos austriacos Felipe y Margarita, las capitulaciones matrimoniales estipulaban que las dos novias sacrificarían las dotes normales de sus padres. En su lugar, Juana y Margarita debían recibir anualmente 20 000 escudos cada una, cantidad que se pagaría de las rentas recaudadas en los

su gente. Posteriormente, la Casa de Fernando y la de Carlos V harían lo mismo: anular su poder y atentar contra su dignidad personal y política. (Aram, *La reina Juana: gobierno piedad y dinastía*. Kindle ed. Cap. 2)

Para Gillian Fleming este fue el primer gran error político de Juana, pues al aceptar el dominio flamenco desde el comienzo, daría paso a las futuras vicisitudes políticas que enfrentó. Sin embargo, hubo otros factores que intervinieron en su contra. Por ejemplo, como lo mencionó Cristina Segura en “Juana I de princesa a reina de Castilla 1502-1509” y Bethany Aram en *La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*, fue educada principalmente en la obediencia más que en el arte de gobernar. Por otro lado, Theresa Earenfight en *Queenship in Medieval Europe* expone que las princesas que partían de su territorio y cultura se enfrentaban a lo desconocido, teniendo además una misión política que cumplir. Estas circunstancias podrían suponer que Juana en el momento que se convirtió en archiduquesa de los países bajos, estuvo inmersa en circunstancias adversas que más tarde complicarían el ejercicio del poder.

De las líneas anteriores se puede resumir que en su paso por la corte flamenca el deterioro de autoridad fue gradual y en ésta pérdida intervinieron factores como la falta de autonomía financiera, la obediencia como un principio que rigió su conducta y la falta de experiencia

respectivos territorios de sus maridos. No obstante, Juana nunca recibió sus rentas en contraste con Margarita que sí recibió su pago anual. (La reina Juana: gobierno piedad y dinastía. Kindle ed. Cap. 2)

A tal punto llegó la situación económica que Tomás de Matienzo, el representante de los Reyes Católicos en la corte borgoñona, en una carta a Fernando e Isabel advirtió que la duquesa “no se entremete en la gobernación de su casa” y que vivía “en tanta necesidad que no era capaz de obtener un maravedí para dar limosnas” (Matienzo citado por Aram Cap. 2).

política. Sin embargo, estas condiciones se extendieron a través de los años tal y como lo presentan las autoras Aram, Fleming y Rivera Garretas en sendos trabajos mencionados al inicio de este capítulo. Una prueba de esta afirmación es la sucesiva usurpación de la Casa real de Juana primero por Felipe. Posteriormente, por su padre Fernando entre 1507 y 1516. Finalmente, al asumir el título de rey su hijo, Carlos encomendó a la familia Denia el regimiento de la Casa de la reina. Sus últimos años en Tordesillas han sido muy discutidos, por los episodios de violencia hacia la reina documentados por historiadores desde el siglo XIX. Lo que puede concluirse es que la reina estuvo sometida a una serie de circunstancias adversas que a través de los años la condujeron a la pérdida de autoridad real y poder efectivo.

La sucesión de la Corona: una crisis violenta



Imagen 6. Rosales Gallinas, Eduardo. *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*. 1864, ©Museo Nacional del Prado, Madrid

En 1501 comenzó la etapa más complicada en la vida de Juana: se vio enfrentada a un destino para el que no fue preparada, la Corona de Castilla y Aragón. Bethany Aram destaca que su posición requería una confirmación por medio de ceremonias así como juramentos frente a las Cortes de Toledo. Después de un viaje largo, Juana y Felipe llegaron a Toledo en marzo de 1502, donde las Cortes la nombrarían heredera.⁴⁵ Posteriormente, en octubre, las Cortes de Aragón confirmaron a Juana como soberana propietaria y a Felipe como rey consorte, después de la muerte de Fernando, a menos que el rey engendrara un legítimo hijo varón. El testamento de Isabel la Católica reafirmó los derechos de Juana como su sucesora y heredera propietaria, pero una modificación hecha a última hora aseguraba que Felipe no le robara el poder a Juana. La reina Isabel estipuló que en caso de incapacidad de Juana, Fernando debía gobernar Castilla. (*La reina Juana: gobierno piedad y dinastía*. Kindle ed. Cap. 4)

Una vez que Juana fue reconocida como reina heredera y Felipe como consorte, regresaron a Flandes. Posterior a la muerte de la reina Isabel, Juana y Felipe emprenden el viaje definitivo hacia Castilla en 1506. Bethany Aram ha sustentado que en junio de ese año Fernando y Felipe se reunieron para conspirar contra Juana. Fernando prometió marcharse de Castilla a cambio de tener el mando de las órdenes militares y la mitad de los beneficios de las Indias, en un segundo tratado secreto ambos acordaron incapacitar a Juana.

⁴⁵ Bethany Aram señala que en la convocatoria que Isabel hizo a las Cortes no se menciona nada de Felipe. Además, observa que en la entrada que hicieron los archiduques a la ciudad de Toledo, Fernando se colocó junto a Felipe bajo el palio dorado dejando que su hija entrara detrás de ellos con lo cual lo honraba a él como rey consorte en vez de a Juana como reina propietaria. Por lo tanto, declara Aram, se subvirtieron los principios del reinado femenino que amenazaba su autoridad en Castilla. (Cap.2)

No obstante, Juana reclamó su derecho como legítima heredera al trono y fue reconocida reina propietaria de los reinos de Castilla y León. Por su parte, Felipe recibió el reconocimiento de rey propietario al ser el legítimo esposo. Dos meses después de su nombramiento, la muerte da fin al reinado de Felipe I (Cap. 3).

Reinado. Obra política

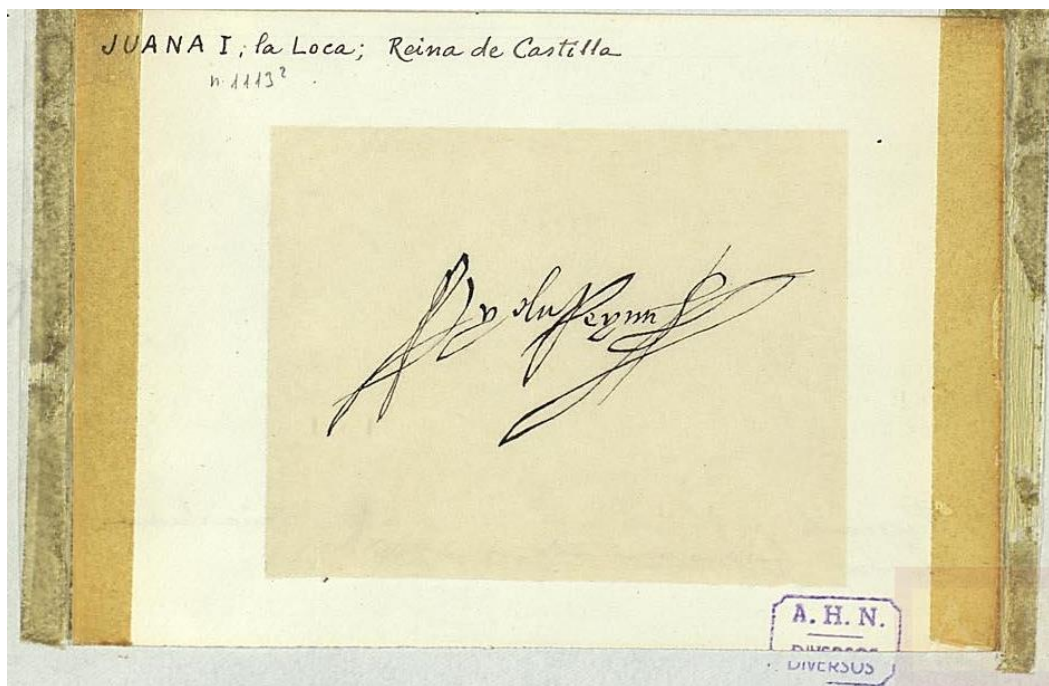


Imagen 7. Autógrafo de Juana I “La Loca”, Reina de Castilla, Diversos-colecciones, Archivo Histórico Nacional, Madrid. 14,N.1113.

El corto periodo en el que la reina Juana I de Castilla pudo ejercer su poder y autoridad real fue a partir de la muerte de Felipe I (1506) y hasta su reclusión en Tordesillas en 1507. Tradicionalmente, la historiografía daba un salto a su reinado y no se reconocían las decisiones que tomó durante este periodo. A partir de la propuesta de los estudios sobre *queenship* o reginalidad, todas las decisiones tomadas por las reinas se comienzan a estudiar y a registrar. Por lo tanto, aún hay poco material, en relación con lo mucho que se ha escrito sobre su vida, que aborde el tema de la obra política de Juana I y sus acciones de gobierno. Con la muerte de Felipe y la ausencia de Fernando, la reina Juana pudo ejercer el poder y gobernar en sus reinos. En este sentido, cada autora observa una obra política diferente, cuya culminación conlleva una serie de estrategias previas.

Para Bethany Aram, el fin que perseguía Juana era asegurar el derecho de sucesión de ella y luego de sus hijos. Por consiguiente, la reina ejecutó varios actos de gobierno. El primero de ellos fue negarse a nombrar un regente provisional durante la minoría de Carlos. Ella intentó gobernar por sí misma, desafiando a todos. Durante este tiempo revocó e invalidó las órdenes que su marido había firmado y trató de restaurar el Consejo Real de la época de su madre, pero la Iglesia y la Corona habían pactado para que Juana no gobernara. Aunque la nobleza insistió en que Fernando regresara a Castilla, Juana no permitió que la propuesta avanzara al impedir que se convocaran las Cortes para así dar legitimidad al nombramiento de Fernando como rey de Castilla. (*La reina Juana: gobierno piedad y dinastía*. Kindle ed. Cap 4)

Otra decisión polémica, relacionada con la sucesión, fue el peregrinaje con el cuerpo de Felipe. Aram argumenta que la intención era llevarlo a Granada para sepultarlo junto a Isabel. No obstante, su padre, Fernando de Aragón, se opuso a esta idea por el simbolismo que tenía en la sucesión real y ésta con la posesión del poder. En esta hipótesis, la estrategia que Juana siguió fue hacer peregrinaciones para mover el cuerpo de Felipe durante las noches porque no podía pagar a los miembros de la Casa real de Felipe. Este intento de movilizarse fue visto con extrañeza por algunos de sus contemporáneos quienes utilizando la propaganda negra que se estaba llevando a cabo en su contra, magnificaron los hechos para soportar la supuesta incapacidad mental de Juana para gobernar. Finalmente, en agosto de 1507 Juana y Fernando por fin se reúnen y él asume el gobierno de Castilla (Caps. 3-4).

Para Rivera Garretas, Juana I de España siempre se mantuvo en la genealogía femenina de su madre por lo tanto, su obra política estaba alineada con los deseos de ésta: la unión pacífica de las Coronas de Castilla y Aragón en uno de sus descendientes a través de la mediación, estrategia propia de los gobiernos de las mujeres. Para lograrlo tuvo que hacer uso de su imaginación política y de invenciones simbólicas. Así pues, para ser garante de los derechos de su hijo no tenía que volver a casarse a pesar de ser una novia muy codiciada por ser muy poderosa. Para conseguirlo hizo valer el derecho feudal que indicaba que una mujer viuda no podía volver a casarse antes de un año de la muerte de su marido; ni tampoco, sin haber enterrado su cadáver. Por ello mantuvo insepulto el cadáver, no por presunta locura de amor, para cumplir su proyecto político. El *performance* fue efectivo y avanzó hacia el sur ante la alarma de su padre que no quería que el cuerpo llegara antes

que él al sepulcro, puesto que eso consumaba la sucesión de Carlos como heredero de las Coronas.

De acuerdo con la misma autora, una razón muy poderosa que tuvo Juana para rendirse frente a su padre fue que durante el tiempo que mantuvo su lucha, Fernando llegó a violentarla para recluirla sin el cuerpo de Felipe, incluso secuestró a Fernando, el hijo de Juana nacido en España. Ante este panorama, la reina se negó a recluirse y protestó por los abusos dejando de comer, omitiendo los cuidados físicos básicos como bañarse o vestirse apropiadamente para su rango, también hizo a un lado el cuidado espiritual, tan relevante en el Medioevo, y dejó de ir a misa. Es decir, al saberse poseedora del poder, era vital que se mantuviera viva, pues su muerte eliminaría el derecho de Fernando de gobernar Castilla. Actuar en contra de este principio vital, le permitió negociar con su padre y obtener una mínima ventaja, trasladarse a Tordesillas junto con el cuerpo que fue depositado en el convento del mismo sitio y luego en Granada en 1525 (54-72).

Para la ya mencionada Rivera Garretas, la estrategia de Juana I de España estaba enmarcada en el pensamiento político que la reina sostenía sobre la monarquía:

Mientras los nobles y burgueses de Europa tomaban violentamente el camino del individualismo y del absolutismo modernos, ella reforzó la noción medieval de libertad femenina, entendida como libertad relacional, no individualista, y, consecuentemente, de una monarquía no absoluta sino en relación. (75)

En otras palabras, la autora concluye que este modo de reinar fue el que ejerció la reina Juana junto con su hijo Carlos quien una vez que murió su madre, abdicó del trono en 1555.

Gillian Fleming coincide que el gobierno efectivo de Juana fue entre 1506 y 1507. Periodo en el cual los historiadores no han reparado que hubo una reina que ni abdicó ni delegó el poder. Aunque comúnmente denominado “la regencia de Cisneros”, la aguda mirada política de Fleming encuentra dos periodos, uno dominado por la coalición formada por Cisneros y un segundo, encabezado por un Consejo real reconstituido que comenzó a ejercer su rol bajo la mirada de una reina más asertiva. Esta segunda sección gobernada por Juana tenía medios limitados: un ejército insuficiente para implementar leyes fundamentales y la creencia generalizada de una reina débil que enfrentó problemas para ejercer la autoridad real entre corregidores, prelados y nobles, especialmente del reino de Aragón. La autora observa que el periodo comúnmente conocido como el colapso de Juana fue en realidad el momento en que ella intervino en el gobierno, aunque enfrentó serios desafíos a su derecho a actuar de manera independiente. Durante este lapso, las tres autoras coinciden en que llevó a cabo varias órdenes ejecutivas, bloqueó la convocatoria ilegal para llamar a las Cortes, que podían haber dañado sus derechos e intereses, reconstituyó el Consejo Real y los departamentos del tesoro. Con esto ayudó a detener la parálisis causada por las agendas políticas en competencia, además, hay otras obras que Fleming ha investigado recientemente. Por ejemplo, en conjunto con el Consejo, tomó acciones para evitar la separación de Castilla, también llevo a cabo la preparación de dos leyes que buscaban restaurar las buenas prácticas y el patrimonio real. Por otro lado, al llevar a cabo estos actos, dismantelaba al partido flamenco y facilitaba el camino para el regreso de Fernando con el que chocaban sus intereses como reina propietaria (155-179).

Lo que más llama la atención sobre los hechos anteriores es que ocurrieron mientras la reina, embarazada, recorría junto con el cuerpo de Felipe el camino para intentar llegar a Granada. Para Fleming, la decisión de Juana de hacer este pequeño recorrido tenía un elemento fugitivo con un alto grado de riesgo. El objetivo a largo plazo era enterrar el cuerpo en la tumba real en Granada, mientras que a corto plazo buscaba mantener su libertad política y personal dado que en tiempos conflictivos era casi una tradición capturar a personajes reales por lo que ella temía que seguidores de Fernando y ex felipistas la aprisionaran a ella y a su bebé. Tal sería la razón de salir de noche y usar el cortejo como una forma de escapatoria (155-179).

Final de una vida regia, nacimiento del nuevo Imperio

Tras casi medio siglo de reinado, si bien al margen del gobierno, Juana I falleció en el palacio de Tordesillas el 12 de abril de 1555 con 76 años.⁴⁶ A su muerte le precedió un progresivo deterioro físico, a pesar de ello, ni un solo miembro de la familia real estuvo presente. Carlos V estaba en Bruselas; Fernando de Habsburgo, el segundo hijo varón de la reina, permanecía en Viena en tanto que rey de Bohemia y Hungría; Leonor de Austria y María de Hungría estaban junto a su hermano Carlos V; Catalina, reina de Portugal, residía en Lisboa. Tampoco estuvo su nieto, el príncipe Felipe, entonces rey de Inglaterra

⁴⁶ La tumba de la reina Juana de Castilla y Felipe se encuentra en Granada en la Capilla Real. El monumento también tuvo una significación política como se analiza en "Charles V, Bartolomé Ordóñez, and the Tomb of Joanna of Castile and Philip of Burgundy in Granada: an Iconographical Perspective of a Major Royal Monument of Renaissance Europe" Erigir el monumento en Granada tomó cerca de cien años en los que cada etapa tuvo una significación política. (Mozzati)

por su matrimonio con María Tudor, ni la hermana de éste, María, esposa de Maximiliano de Austria. La hija menor de Carlos V, la princesa Juana de Portugal, regente en Valladolid, tampoco acudió cuando falleció su abuela, como tampoco lo hizo su biznieto, el príncipe Carlos, que residía en la misma ciudad. Como en el caso de otros monarcas, tuvieron lugar honras fúnebres en diferentes partes del reino. Además del obligado funeral en Valladolid, en tanto que residencia de la corte, también se hicieron funerales en diferentes lugares: Barcelona, Sevilla, Burgos, Teruel y especialmente en Zaragoza. No solo se realizaron en España: Carlos V se ocupó de los que tuvieron lugar en Bruselas y Felipe II de los de Londres. (Zalama, "Exequias por la reina Juana I en Londres" 156-157)

Para concluir con este capítulo que sintetizó las actualizaciones biográficas, destacando la relación mujer-poder, se puede afirmar que Juana I de Castilla fue una de las pocas reinas que por derecho le correspondió ser propietaria no solo de los reinos peninsulares sino también de otros reinos europeos y del llamado Nuevo Mundo. No obstante el gran poder político que nominalmente poseía al momento de la muerte de su madre, Juana se enfrentó con grupos que se opusieron a su derecho de gobernar utilizando propaganda negativa sobre su persona para negar su capacidades como gobernante. Rivera Garretas declara que:

Sucedan a veces en la Historia que se cometen delitos colectivos tan terribles que no se pueden ni recordar ni tampoco olvidar. Resulta tan insoportables que han de quedar en la memoria convertidos en otra cosa, una cosa a un tiempo preciosa y horrenda que los vela y desvela. ... El delito fue típico en el siglo XVI. Consistió en utilizar toda la violencia posible para despojar de hecho, aunque no de derecho, a Juana I, reina propietaria del ejercicio de su poder y gobierno porque era mujer, reemplazándola por tres hombres. (19)

En cuanto a los factores que influyeron en su falta de autoridad, Aram apunta que Juana falló en establecerse a sí misma como reina propietaria, pues su comportamiento se adecuó a las representaciones de las mujeres locas, lo cual la excluyó del gobierno. En aquellos siglos las mujeres locas se caracterizaban por ser débiles e irracionales, las calificaciones opuestas de una gobernante, es decir, falló en controlar su temperamento. Así como les ha pasado a otras mujeres gobernantes, una vez que tuvo la autoridad la declararon loca. Aunque ella se resistió en ser calificada así al rechazar el tratamiento médico o cualquier práctica religiosa para echar la posible influencia de espíritus malignos. Todo ello culminó con el encierro por el resto de su vida. (Aram, "The historical context Queen Juana : legend and history" 40)



Imagen 8. Jerónimo Antonio Gil, Juan de Villanueva. *Sepulcro de los Señores Reyes D.n Felipe I.º y D.ª Juana*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1787.

Capítulo 4

4 Representaciones biográficas ¿De la ficción a la historia?



Imagen 9. Pradilla y Ortiz, Francisco. *La reina doña Juana la Loca, reclusa en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina*. 1906, Museo del Prado, Madrid

La obra de Francisco Pradilla firmada en 1906⁴⁷ pertenece al Museo del Prado desde 1990, de acuerdo con José Luis Díez. En este cuadro de gabinete, el pintor expone una escena sobre el encierro de la reina Juana en Tordesillas y para ello recurrió a las fuentes históricas de su tiempo. Al reverso de la imagen puede encontrarse la referencia: “ver los estudios históricos de Antonio Rodríguez Villa de la Real Academia de Historia.” Tal investigación fue la primera biografía de doña Juana de Castilla, publicada en 1874. De acuerdo con los curadores José Luis Díez y Sara Rivera Dávila, la obra pertenece al género histórico y resume las ideas que caracterizaban a los artistas de ese periodo: oposición a las normas, el amor desmedido, los celos arrebatados, el desencuentro, la locura por desamor, la muerte y el abandono de lo mundano. Este es un claro ejemplo de la intrínseca relación que existió entre la representación artística, en este caso pictórica, y la representación histórica, específicamente, biográfica.

A partir de la muerte de la reina Juana (1555), su imagen y vida estuvieron relegadas por más de tres siglos hasta ser recuperada por los artistas románticos quienes encontraron en ella un símbolo para sus ideales. Desde entonces ha sido constantemente presentada en diferentes expresiones artísticas, amalgamando los valores asignados en cada momento a

⁴⁷Sara Rivera Dávila, conservadora del Museo del Romanticismo, expone que *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas* conoció su primera versión en el año 1906, como boceto, al principio representada con su hija la Infanta Catalina. Perteneció a la familia del Marqués de Valderrey, siendo recogido durante la Guerra Civil por la Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Nacional, después devueltos al Duque de Hernani en 1940. El cuadro definitivo está firmado en 1906 y pertenece al Museo del Prado, hay una segunda versión de 1907 depositada en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, una tercera copia de las mismas fechas, en colección particular. Finalmente, Pradilla realizó el cuadro del Museo del Romanticismo, procedente del legado al Estado español de Manuela Samaniego Soto, en depósito en Zaragoza, que constituye un fragmento de las composiciones anteriores. ("Doña Juana la Loca en el Museo del Romanticismo")

las mujeres, a la monarquía y los rasgos culturales sobresalientes de cada época. En consecuencia, se debe reconocer la influencia que las representaciones biográficas-históricas tuvieron en las artísticas. Miguel Ángel Zalama señala que el mito de doña Juana surgió cuando “los literatos y artistas plásticos románticos recrearon la figura de doña Juana a partir de lo que se consideró un dato fehaciente: la reina había enfermado de amor” (*Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*). María Asunción Gómez hace eco de esas ideas para afirmar que:

La imagen romántica representada en literatura y arte es la que después habría de condicionar a historiadores posteriores, produciéndose así una paradójica inversión del proceso creativo: la ficción en este caso no imita a la realidad, sino que la construye, y el discurso supuestamente objetivo de la historiografía acaba por alimentarse de la ficción. ("Mujer, nación y deseo en 'Locura de amor' de Juan de Orduña y "Juana La loca" de Vicente Aranda")

De las afirmaciones anteriores hay dos ideas que es importante subrayar, la primera de ellas responde a la generación de un mito en torno a la figura de Juana I de Castilla, y su trascendencia de éste a través del tiempo. La segunda es la inversión de las propuestas de la teoría de la representación artística que presupone que la Historia o realidad social nutre a las creaciones artísticas. Si retomamos las citas de Miguel Ángel Zalama y de Asunción Gómez, se reconoce que con sus aseveraciones el mito de doña Juana adquiere una dimensión ficcional, entendida como el atributo subjetivo, no verificable plenamente, contra un hecho histórico documentado. A su vez, este relato condicionaría posteriormente la historia a un punto tal que hoy en día se siguen escribiendo libros, haciendo películas o que presentan un significado diferente para la vida de la reina Juana y sus circunstancias.

Por consiguiente, en este capítulo se presentará un panorama sincrónico de las representaciones de Juana I de Castilla como personaje biografiado⁴⁸ a partir del siglo XVIII y hasta el siglo XXI. Posteriormente, se reflexionará sobre la caracterización del personaje biográfico de esta reina, cuáles de estos rasgos se han mitificado y cuáles han influido en otras representaciones de tipo literario. Finalmente, se podrán exponer algunas conclusiones sobre la intención autoral al narrar la vida de esta reina siglo tras siglo.

En palabras de María Teresa del Olmo Ibáñez, la biografía se considera como uno de los géneros de tradición milenaria que “tienen como núcleo y objeto la representación de la persona como absoluto centro” (11). Es decir, nos encontramos ante una variante de la representación de un personaje histórico: la biográfica, cuya intersección con la historiografía oscila entre las obras de rígido carácter histórico y otras de mayor libertad documental e interpretativa. Por lo tanto, se puede afirmar que la biografía es un género versátil, cercano a la novela, el ensayo o la poesía, en cuyos orígenes confluye con la historia, de ahí que limitarla a una sola disciplina resulta impreciso. Debido a que se narrativiza la vida del otro, de un tercero, puede presentarse desde diversas aristas, tantas como la vida humana. Algunas de las funciones colectivas de la biografía que la crítica ha

⁴⁸ María Teresa del Olmo Ibáñez explica que el personaje histórico se convierte en un personaje biográfico mediante el proceso de narrativización. Es decir, hay un sujeto real con una entidad que proviene de su genealogía, su formación intelectual y personal que determinan su comportamiento. Ese sujeto está provisto de circunstancias específicas: contexto histórico, formas de vida, relaciones, entre otros. Todo ello se proyecta en una actuación social que posee su significación y trascendencia. Con esta entidad se construye el retrato literario, con rasgos etopéyicos y prosopográficos. De esta forma aparece la representación literaria del personaje histórico en el relato biográfico. Además, su entidad motiva la intención de sus acciones que serán narradas y todo ello se vuelve el objeto principal de la biografía: relatar la vida de un tercero (127).

observado en este género son la cohesión social y la transmisión de memoria histórica; de forma individual ha servido como una forma de aprendizaje para el lector y autor. Es decir, sus objetivos han sido primordialmente ejemplarizantes o didácticos (Del Olmo Ibáñez 114-117).

En las siguientes líneas se desarrolla un análisis cronológico de los principales⁴⁹ trabajos biográficos sobre Juana I de Castilla a partir del siglo XVIII. Debido a que hay coincidencias culturales por épocas, los trabajos se han agrupado por siglos para observar el panorama general sobre la representación biográfica a través del tiempo así como sus cambios.

⁴⁹Como se trata de un recorrido histórico a lo largo de cuatro siglos y de un vasto número de obras; este análisis no puede ser exhaustivo por lo que se va a enfocar en ciertos autores cruciales para el desarrollo de la biografía. El criterio de selección para determinar su influencia fue el número de ediciones y traducciones que tuvieron, pues son un indicador del impacto que tuvo su recepción entre el público general y especialistas en el área.

La reina: esposa y madre. Siglo XVIII



Imagen 10. Murguía Joseph. *Retrato de Juana I*, estampa. Alrededor de 1763, Biblioteca Nacional de España

La estampa que ilustra este apartado podría sintetizar la visión de este periodo sobre la biografía de Juana I de Castilla. Los trabajos escritos hacia finales del siglo XVIII destacaron el rol de madre y esposa, es decir, los asignados a la mujer sobre los de reina. Los historiadores coinciden en señalar que uno de los primeros relatos biográficos sobre la reina Juana proviene desde 1761 cuando se publicaron los dos volúmenes de las *Memorias de las Reynas Catholicas* del Padre Enrique Flórez. Con estos retratos biográficos su autor reconoce entre líneas la importancia que tienen las reinas en la cronología de la Casa real. Para el autor, ellas son una pieza clave para identificar apropiadamente el lugar de cada monarca en su genealogía. Es decir, a través de las reinas se pueden clarificar datos como el nacimiento, casamiento y descendencia de los reyes, que en muchas ocasiones llevan el mismo nombre, para dar origen a lo que en el título de la obra se consagra “el nuevo aspecto de la historia de España”. Acorde con su tiempo, esta biografía se caracteriza por su brevedad y por la influencia del subgénero de las genealogías. Sin embargo, al enfocarse en el sexo femenino, los retratos biográficos incorporan los modelos de feminidad propuestos para las reinas en el siglo XVIII.

En el caso de la reina Juana I de Castilla, el padre Flores le dedica un apartado el cual titula “Doña Juana, Reyna Propietaria, Muger del Rey D. Phelipe I. el Hermoso” (835). En éste hace un resumen biográfico desde quiénes fueron sus padres, educación, casamiento, hijos e incluso comenta su apariencia física. Respecto al ejercicio del poder, afirma que fue jurada reina por las Cortes en 1506 y que firmó una concordia en ese mismo año para que los nombres de Fernando, Juana y Felipe fuesen incluidos en los decretos. No obstante, reconoce que la reina después de la muerte de Felipe “se entregó tanto a la pena que la

obscurió mas el uso de la razón, por lo que vulgarmente es llamada Doña Juana *la Loca*. El gobierno estuvo en el Arzobispo de Toledo el Señor Cisneros, y en otros del Consejo, hasta que volvió el Rey D. Fernando de Aragón”⁵⁰ (856-857). Posteriormente, el autor señala que por su propia seguridad el rey Fernando trasladó a Juana a Tordesillas en 1509 donde pasó 47 años “sin mezclarse en cosa de gobierno, pues aborrecía todo lo que sonaba a reinar. Aunque su nombre sonaba en los Decretos y Sellos de su hijo Carlos, cuando empezó a reinar, no se contaba con su acuerdo porque no lo tenía” (858).

El padre Flores no problematiza el contexto histórico en donde la reina Juana pudo o no ejercer el poder. Para el personaje biográfico que construyó el autor, la locura surge a partir de la muerte de Felipe y esta conducta la lleva a no ejercer el poder dentro del gobierno. A través de este trabajo, el más relevante de su tiempo, se puede afirmar que durante el siglo XVIII, se subrayó que la función más importante en la vida de una reina, como en el caso de Juana I de Castilla, fue su rol como esposa y madre debido a que era una piedra angular en la genealogía a la que daba origen así como a las conexiones que se hacían por medio de su persona. Por otro lado, este trabajo coincide con lo que Del Olmo describe como un rasgo de la Biografía en este periodo, se asume como parte de la Historia. No obstante, la autora afirma que en el siglo XVIII ocurrió un cambio importante en el género influido por las Confesiones: se dio cabida a la exposición de la personalidad con lo cual los sentimientos se vuelven parte del relato y con ello la subjetividad del género se evidente.

⁵⁰ En la cita se respetó la ortografía original del texto.

(99) Para el caso estudiado, esa variación se observará en el siguiente siglo como se verá a continuación.

La reina loca: ¿Amor, celos o educación? Siglo XIX

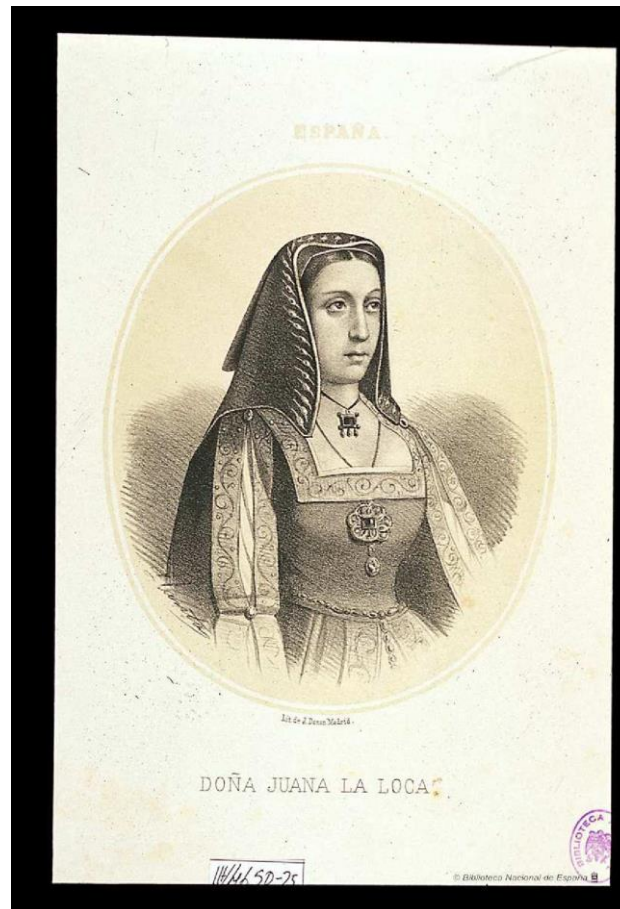


Imagen 11. Llanta y Guerin Santiago. *Retrato de Juana I.* Entre 1800-1900, Biblioteca Nacional de España

El interés por la reina como personaje histórico se intensificó a mediados del siglo XIX,⁵¹ después de la publicación de una serie de documentos (la mayoría de ellos procedentes del Archivo General de Simancas) relativos a las cuatro décadas que Juana pasó en un palacio adyacente al convento de Santa Clara en Tordesillas. A través del tiempo han aparecido una gran cantidad de biografías⁵² cuyos autores o editores han definido como históricas. Sin embargo, la relevancia de los primeros trabajos, publicados en este siglo, se debe a que sentaron las bases documentales para el futuro. A partir de entonces las biografías sobre la reina Juana I de Castilla son de fácil lectura, pues están dirigidas al público en general y se

⁵¹ De acuerdo con Miguel Ángel Zalama en “Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina” el aumento de interés por la figura de la reina se presentó también en las artes. Las imágenes de la reina Juana se pueden separar en dos grupos: el formado por las realizadas en vida y el que incluye las de época posterior. El primer grupo, a su vez, se divide en dos: antes y después de 1506. Hasta ese año, el de la muerte de Felipe el Hermoso, se realizaron retratos de la reina *per se*, o en compañía de su esposo. A partir de ese momento y de su posterior encierro en Tordesillas, las escasas imágenes de doña Juana que se hicieron hasta su fallecimiento, medio siglo más tarde, siempre aparecen fuera de España y en relación con el recuerdo de Felipe el Hermoso. El porqué de esto se explica atendiendo a que en España otros ostentaban el poder por ella, y como hasta su muerte en 1555 continuó siendo la reina, por más que no gobernara, los que ocuparon su puesto en ningún caso querían que sus súbditos recordasen su existencia (no lo querían por miedo a que se formasen grupos que no reconociesen otro poder que el de doña Juana, como así ocurrió durante las Comunidades en 1520). La reina había sido apartada en Tordesillas y no se podía permitir que imágenes suyas refrescaran la memoria del pueblo. En los territorios de los Habsburgo, ese problema no existía, por lo que sí hay representaciones de doña Juana, si bien en relación con la dinastía y normalmente en un segundo plano. Sin duda se realizaron más retratos de la reina de los que se ha perdido su rastro. No demasiados, pues su recuerdo se fue desvaneciendo con el paso del tiempo, y hubo que esperar al siglo XIX para que el Romanticismo hallara en la supuesta locura de amor de la reina uno de sus motivos principales con lo cual el personaje se convirtió en leyenda (24-25).

⁵² Ver apéndice 1. Biografía histórica. Los datos se obtuvieron de la página *WorldCat.org* utilizando el criterio biografía no ficción. Consulta actualizada el 01 de Julio del 2020. En el apéndice “Juana as Palimpsest” del libro *Juana of Castile: History and Myth of the Mad Queen* (2008) se presenta una recopilación de los trabajos históricos y biográficos que hasta ese momento se habían escrito sobre Juana I de Castilla.

enfocan, sobre todo, a destacar y discutir los episodios de locura, amor y celos. Esto es, los sentimientos se vuelven primordiales en el relato, dando paso a la subjetividad del género, además, frecuentemente no se ahondó en el contexto histórico y político de la reina.

Segura Grañó afirma que la razón por la que la historia ha tratado la biografía de Juana de Castilla de forma tan superficial se debe a que:

En el siglo XIX se creó un estereotipo perfectamente satisfactorio para la mentalidad romántica, que la utilizó como protagonista en obras literarias o pictóricas con lo que difundió el *topos* de la “loca de amor”. La Historia que se hizo después, con desprecio de los criterios científicos básicos, no cuestionó el modelo y lo incorporó a su relato, en un principio simplemente por el misterio que podía tener su figura y sus actos y, sobre todo, por lo aparentemente novelesco de alguno de ellos. (“Juana I de princesa a reina de Castilla, 1502-1509” 1107)

Por su parte, Rivera Garretas afirma que el apodo de “la loca” lo hicieron famoso escritores y artistas del Romanticismo que tuvieron mucha influencia a mediados del siglo XIX.

Fue su manera de intervenir en la política sexual para oponerse a la mucha (y temida) libertad femenina que había en su tiempo tanto en Europa como en América. Por lo que una reina poderosa y original como Juana I estorbaba al patriarcado, que quiso borrarla de la historia universal y de la genealogía femenina, evitando que inspirara a las mujeres de entonces. (*La reina Juana I de España mal llamada la loca* 13)

Durante los últimos años del siglo XIX algunos historiadores se dieron a la tarea de recuperar documentos relativos a la vida de la reina Juana I de Castilla para luego interpretarlos. Como se verá en las siguientes líneas, la idea de la locura y sus causas fueron las más discutidas. Sobre la biografía de la reina Juana en este periodo, Bethany Aram precisa que “while attributing Juana’s madness to heresy, jealousy, or love, the queen’s nineteenth-century historians bequeathed their successors an invaluable documentary corpus. Just as these forerunners were influenced by Romanticism, many of their

successors have been drawn by psychobiography” (“The historical context Queen Juana : legend and history” 41).

El parteaguas de la investigación biográfica ocurrió cuando el gobierno de Inglaterra encargó al historiador Gustav Adolf Bergenroth compilar documentación proveniente de las negociaciones entre Inglaterra y España ocurridas desde 1485 hasta 1558. Reunió trece volúmenes además de un suplemento publicado en 1868: *Supplement to volume I, and II, Calendar of Letters Despatches, and State Papers, Relating to the Negotiations Between England and Spain, Preserved in the Archives at Simancas and Elsewhere*. Ahí se agregaron documentos específicamente concernientes a la reina Catalina y al intento de matrimonio de Enrique VII con Juana de Castilla. En la introducción, el editor informaba que esa adición comenzó, al inicio de su investigación, 8 años atrás. En aquel momento, alrededor de 1860, existía la salvedad para que el archivo de Simancas entregara información que pudiera reflejar el deshonor de grandes personajes o de la familia reinante. La falta de información hizo pensar a Bergenroth que los protagonistas de aquellos documentos habían tenido puestos preeminentes en la historia europea y por lo tanto habían influido en su desarrollo. Por lo tanto, cualquier dato relacionado con ellos afectaba la vida pública. Como resultado, solicitó acceso a toda la información, al concedérsela, surgió el suplemento. (Bergenroth vii-viii)

Con respecto a la reina Juana, Bergenroth expone que en los documentos mencionados en el primer volumen no había duda de que el rey Henry VII tenía serias intenciones de casarse con ella para acceder al derecho de la Corona de Castilla. La creencia común hasta entonces

era que no parecía importarle el tema de la locura mientras no afectara la capacidad de la reina de producir un heredero. Sin embargo, con la nueva correspondencia que presentaba en el *suplemento*, cartas comprendidas entre 1498 y 1531, había serias dudas sobre la locura de Juana. Bergenroth propone al lector que descubra si la reina fue o no víctima, primero, de la tiranía de su madre, de la avaricia de su padre, esposo e hijo. Además, añade que los asuntos relacionados con la locura de una persona son intrincados y deben observarse todas las circunstancias que pudieron influir en la formación de su mente o explicar los motivos de sus acciones. Por lo tanto, desclasificar y publicar esos documentos permite conocer esa otra realidad. (x)

Bergenroth contextualiza el conflictivo momento que le tocó vivir a la reina Juana para compararlo en lo posible con su presente, pues él pensaba que para conocer mejor el tiempo presente, el historiador debe “to bring to light facts which make a comparison with the past possible” (viii). Quizá debido a que su perspectiva se encontraba a partir de la visión inglesa, pudo contraponerse tajantemente a la teoría de la locura para dar origen a una serie de disquisiciones posteriores.

Las interpretaciones hechas por diferentes lectores de Bergenroth no se hicieron esperar y motivaron una serie de controversias, como lo expuso en 1870 Vicente de la Fuente en *Doña Juana la loca vindicada de la nota de herejía*. Conjeturas tales como la locura resultado de una invención de sus padres para alejarla del trono o la locura como justificante para la supuesta herejía de la reina. (6-7) En la compilación de artículos biográficos que hace Vicente de la Fuente se busca, principalmente, desmentir la

interpretación de herejía a partir de los documentos presentados por Bergenroth. El autor recupera los artículos de dos publicaciones católicas: *El pensamiento Español* y *Altar y Trono*. En la introducción se dirige al lector para explicar, precisamente, que ha hecho la reedición para corregir lo dicho anteriormente sobre la herejía de la reina, pues apunta que no tiene fundamento afirmarlo. Sobre todo, argumenta que si se llega a afirmar que doña Juana “era enemiga del catolicismo ¡cuántas exclamaciones hinchadas, cuántas declamaciones contra la Iglesia se escucharían en la prensa y en la tribuna” (6)⁵³, de ahí que el asunto de la locura se vuelva central en sus textos para apuntalar esta teoría. De la Fuente asegura que la especie de locura que afectaba a la reina Juana se produjo en Flandes y aunque no tiene suficientes razones para asegurarlo, conjetura que fueron excesivos celos (8). En su trabajo el autor deja muy claro el tinte nacionalista y católico que tiene. Para éste, ningún extranjero, como el caso de Bergenroth, puede entender correctamente los sucesos en la vida de la reina ya que inclusive las diferencias lingüísticas contribuyen a una mala interpretación de los hechos. Como ejemplo del mal que puede causar un extranjero pone el caso de Felipe, el hermoso, quien con su desamor, herejía y malos tratos, desencadenó las desgracias en la vida de su mujer y con ello en los reinos ibéricos (9). Después de refutar cada documento presentado por Bergenroth con el propósito de afirmar la locura y la fe católica de la reina, el trabajo concluye declarando a la primera de éstas como verdadera. También confirma que la decisión de las Cortes de Toro fue acertada y no solo una estrategia del rey Fernando. Así mismo, justifica que la enajenación mental fue

⁵³ Se respetó la ortografía original del texto.

la causa de los extravíos religiosos de la reina, pero que murió en el seno del catolicismo (42).

Posteriormente, Antonio Rodríguez Villa publica en 1874: *Bosquejo biográfico de la reina doña Juana, formado con los más notables documentos históricos relativos a ella*. En su trabajo destacan dos cartas autógrafas encontradas en el archivo del duque de Alburquerque. La tesis central de la biografía escrita por Rodríguez Villa se sustenta en gran medida en una de estas cartas en la que, aparentemente, la reina Juana declaraba en 1505 que la causa de su extraño compartimiento era la excesiva pasión de los celos. Sin embargo, el rey Fernando de Aragón posteriormente señalaría que su hija había sido obligada por Felipe a firmar el documento. (xv-xxi) Posteriormente, se publicaría en 1892 *La reina doña Juana la loca, estudio histórico* del mismo autor. De acuerdo con la definición de biografía, este trabajo podría considerarse el primero del género en aquel siglo, pues logra narrar en su conjunto la vida de la reina castellana.

El trabajo de Rodríguez Villa resultaba importante, pues contradecía abiertamente la hipótesis de la herejía y apoyaba parcialmente la de la enajenación mental. No obstante, el autor afirma en su texto que el rey Fernando, padre de Juana, y su grupo estaban detrás del rumor de la locura, ya que facilitaba sus intereses de gobernanza. Es decir que a través de la documentación presentada se vislumbra una compleja batalla por el poder en la cual se encontraba inmersa la reina. Pese a todo, el autor da un gran peso al aspecto emocional, pues con todo lo intrincado del panorama político, concluye afirmando la tesis de la locura.

La cual matiza en sus orígenes cuando señala que la reina “fue loca, sí, pero loca de amor” (XXX).

Posteriormente, el artículo de Emilia Pardo Bazán (1892), uno de los primeros escritos por una literata sobre el tema, es una respuesta a la lectura que la autora hizo del texto de Rodríguez Villa. Es decir, no es una investigación biográfica sino un comentario sobre esta última. En “Un drama psicológico en la historia: Juana la Loca, según los últimos documentos” Pardo Bazán subrayó que el drama psicológico de la reina se originó por la fuerza del amor que sentía hacia Felipe, aún después de la muerte de éste. No obstante, Pardo Bazán da un giro al enfoque al asegurar que la enajenación pasional de la reina fue a causa de la educación recibida. Su reflexión apunta hacia la educación que recibían las mujeres a través de lecturas como *Institución de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives, la influencia de la madre y los fuertes principios de la religión. Todas esas ideas, como en el caso de la reina Juana, conducían a la enajenación mental al sustituir el “culto a Dios con la idolatría al marido” (69). Según Emilia Pardo Bazán, primero las infidelidades y luego la muerte de Felipe, llevarían a Juana a la alienación que la arrastraría posteriormente a una tragedia interior que puso en pausa todo lo exterior a tal extremo que ese estado ha logrado capturar la imaginación de poetas, dramaturgos y pintores (90).

Por lo anterior se puede concluir que el siglo XIX fue un periodo esencial para sentar las bases sobre la biografía de Juana I de Castilla, pues como ya se apuntó, durante la segunda mitad del siglo se dieron a conocer algunos estudios que fueron fundamentales para los trabajos futuros. A partir de 1874 se narraron fragmentariamente episodios de su vida a

partir del método histórico que comprendió la inclusión de documentos de archivo. La necesidad del relato, que es inherente a la Biografía, implicó para estos primeros escritores la creación de una personalidad literaria para el personaje biográfico. La definición de ésta fue un punto medular en sus trabajos, pues asumieron el no ejercicio del poder por locura y ésta como un rasgo que definiría a Juana I de Castilla en sus dos dimensiones: mujer y reina.

Como ya se expuso, Bergenroth puso en duda la locura de la reina y propuso en su lugar la idea de usurpación del poder. Posteriormente, el nacionalismo se hizo presente y tanto Vicente de la Fuente como Antonio Rodríguez Villa, propusieron que la vida de Juana solo podía ser entendida desde la mirada española y concluyen en descartar la herejía, por parte del primero y afirmar la locura por celos, en ambos casos. Finalmente, la única mujer que opinó públicamente en esos años, Emilia Pardo de Bazán, observó en Juana los efectos de la educación que recibían las mujeres entonces: la dependencia emocional, económica e intelectual de los hombres causaba en ellas una parálisis que las incapacitaba para actuar al momento de perderlos por cualquier razón. En el caso de la reina Juana I de Castilla, el letargo la llevó a tal extremo que se convirtió en un motivo artístico.

Para concluir, interesa destacar que la única biografía, en el sentido de género literario, fue la de Rodríguez Villa en quien se basarían otros trabajos posteriores así como algunos pintores, especialmente Pradilla, como ya se anotó al comienzo del capítulo. En este siglo ocurren dos fenómenos en la configuración de la biografía regia. El primero es el desplazamiento gradual de la historia hacia la literatura que ocurre a partir de los primeros

esbozos que dieron forma a la personalidad biográfica de Juana I de Castilla. Sin duda, todo ello se concreta en el trabajo de Rodríguez Villa que ya presenta como el rasgo más marcado la locura por amor. Posteriormente, hay dos señales que hacen pensar que el surgimiento del mito de “Juana la loca” nace a partir de la recepción temprana de esta biografía: la reflexión sobre el personaje, ya convertido en literario, por parte de Emilia Pardo Bazán y el segundo, la representación visual que no se limita a Pradilla como se verá en los siguientes apartados.

La reina enferma. La ciencia del siglo XX

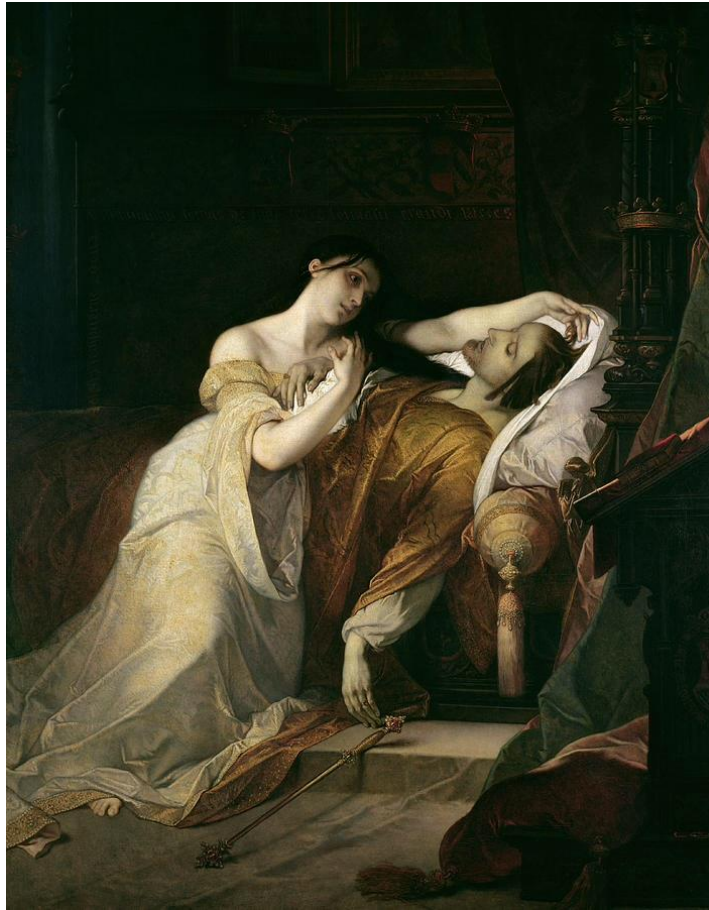


Imagen 12. Louis Gallait. *Jeanne la Folle*, 1856.
Musées royaux des Beaux-Arts, Bélgica

El pintor belga Louis Gallait realizó este cuadro de corte histórico en el que se observa el extravío de Juana al momento de la muerte de Felipe. Gallait, antecesor de los españoles Pradilla y Vallés, representó el cuerpo sin vida de Felipe de cuya mano cae el cetro del poder en el que Juana no tiene interés, ni siquiera lo mira. La representación de la reina en estado catatónico o el nacimiento del mito de “Juana la loca”, fue un motivo común en el arte del siglo XIX que pervivió hasta el siguiente siglo. Rachel Schmidt explica que cuando un personaje literario pasa a otro medio:

Sobre todo visual o teatral invita al lector a participar más plenamente en el proceso hermenéutico. Los artistas, al crear una imagen de un texto, no solo dibujan a los protagonistas, sino que también tienen que reducir una trama compleja a episodios clave con los que encuadrar la acción. . . . Al hacer eso, los artistas gráficos ya están transformando la trama original. (87)

Siguiendo las ideas de Schmidt, se puede afirmar que el proceso por el cual el personaje de Juana I de Castilla se volvió un mito, tiene sus orígenes en la selección de escenas que hicieron los pintores decimonónicos para representar la locura a partir del relato biográfico que a través de la narrativización y la construcción del personaje bibliográfico adquiere una dimensión literaria. Con ello abrieron el horizonte de interpretación haciendo del personaje una figura maleable, pues “al desarrancarse el personaje del texto escrito, la cultura visual lo transforma en una figura que circula entre diversas culturas y países, que puede servir para diferentes propósitos y que va adquiriendo nuevos significados y connotaciones culturales” (Schmidt 87). Esto es, a partir del relato biográfico, se desprende un personaje de ficción cuya característica principal es la locura. Sin embargo, cada momento histórico entenderá ésta a partir de determinados paradigmas epistemológicos.

Aún más allá, la mitificación tiene más implicaciones. Roland Barthes postuló en 1957 que es a través de la apropiación de la cultura popular que una imagen extraída de su realidad se convierte en un mito. El cual no es otra cosa sino un hecho de la comunicación que se significa de una forma dinámica; por lo tanto, puede constituir un ejemplo de las ideologías dominantes. Además esta imagen posee diferentes niveles de significación: uno es lo que representó en su contexto histórico, otros que dependen de las representaciones que se han hecho de ella a través de tiempo y finalmente, el sentido que se ha construido en la época presente. (*Mitologías* 118-137). Por consiguiente ambas propuestas permiten explicar el fenómeno de mitificación de Juana, “la loca”.

Luego, una vez tomada esa figura por los pintores decimonónicos y trasladada al campo biográfico, dio origen a la mitología de Juana, “loca” presupuesto del que partirán los siguientes siglos para afirmar y explicar esta condición o negarla según el caso.

Los ejemplos que prueban la anterior afirmación se encuentran hacia la década de los años treinta, cuando tuvo particular influencia la corriente psiquiátrica. De acuerdo con la *Teoría de la biografía*, otro rasgo del género durante los años posteriores a la I Guerra Mundial fue su popularidad entre los lectores cultos no especializados. (Del Olmo Ibáñez 51) Específicamente, la vida de la reina Juana I de Castilla llamó la atención más allá de las fronteras peninsulares y comenzaron a hacerse populares algunos trabajos escritos en otros idiomas. El nuevo siglo siguió atraído por la idea de la locura. No obstante, trajo consigo la perspectiva científica: la psiquiatría que buscaba explicar al público el cuadro médico de la reina y sus causas a través de estudios médicos anexos.

Los primeros en su tipo son dos autores alemanes: Ludwig Pfandl y Michael Prawdín. Pfandl escribe en 1930 el trabajo posteriormente traducido del alemán al español como *Juana la Loca: su vida, su tiempo, su culpa* (1933), quizá una de la biografías que más influencia y reimpressiones ha tenido hasta nuestros días. En ella el autor se decanta por la locura detonada por los celos enfermizos de Juana a quien caracteriza así:

Juana tenía aquel temperamento que solamente se demuestra en mujeres de corta inteligencia; en su esposo no veía el hombre, sino solamente el varón; en los deberes matrimoniales solamente conocía el tálamo y para sus furiosos celos no encontraba más antídoto que la páfida insubordinación. (73)

Después de hacer un recuento por la vida de la reina, donde hace notar la lucha por el poder que sostuvieron su marido y su padre, termina llamándola causa y mediadora de una tragedia fatal, pues como reina entregó España durante dos siglos a los Habsburgo. (106) Aunque reconoce que para algunos de sus contemporáneos Juana fue la víctima de un fraude dinástico, solo unos pocos sabían la verdad y para ellos era sencillamente “Juana la Loca”. También destaca que algunos historiadores modernos habían buscado negar sus defectos pero él no quiere concluir el libro sin interrogar a los principios de la psiquiatría sobre ese caso. Así, obtiene el diagnóstico que mostraba de forma inequívoca los “caracteres de la demencia precoz o esquizofrenia” (107).

En la postura extrema se encuentra Michael Prawdín quien publica la biografía de Juana primero en alemán en 1937, traducida al inglés como *The Mad Queen of Spain* en 1939 y traducida al español hasta 1953 como *Juana la loca*. En su trabajo Prawdín analiza varios episodios de la vida de la reina Juana para demostrar su cordura concluyendo que Juana se

encontraba en medio del ardiente amor que profesaba a Felipe y el profundo respeto que sentía a su padre. Paradójicamente, ella se volvió un obstáculo al poder por la ambición del reino que ambos tenían; posteriormente, también sería un impedimento para que su hijo, Carlos, recibiera la Corona. (255) Por lo tanto, el autor destaca que “she should, officially, remain mad for the rest of her life” (256). Prawdín también supone que de haber tenido la energía para hacerlo, su reino hubiera sido una continuación del de su madre: manteniendo a España fuera del gobierno extranjero, profesando tolerancia y amor a su gente. También supone que habría desaprobado la militancia de la Iglesia y existiría lugar para el despotismo. A todo ello se opuso su herencia en cuanto a salud y el ambiente de la corte flamenca que la debilitaron e inestabilizaron a un punto que no fue capaz de enfrentarse con vigor a las fuerzas que la rodeaban. Así, la considera una víctima de las circunstancias quien a través de su sufrimiento abrió el camino para el imperio de los Habsburgo. A través de ese gran sufrimiento y lo triste de su destino se ganó la simpatía de su gente. También agrega que, contradictoriamente, las leyendas que se crearon para lastimarla, al pasar el tiempo transfiguraron su personalidad a un punto que después de su muerte se volvió una de las figuras más populares de la historia española. (255-256)

En la corriente médica-psiquiátrica, también se encuentran Sanz y Ruiz de la Peña con *Doña Juana I de Castilla. La reina que enloqueció de amor*. Siguiendo las tendencias de su tiempo, el autor y editor anexan un estudio del Dr. Vallejo Nágera (1939). En diálogo con la publicación de Pfandl y Prawdín, el autor menciona en su texto que la biografía está abordada “desde el punto de vista español; más aún, castellano” (7), como un punto clave de su trabajo. El estudio concluye diciendo que “es imposible sostener en la actualidad que

doña Juana fue una loca de amor y no una enferma mental” específicamente la cataloga de esquizofrénica (308) con ayuda del diagnóstico psiquiátrico que acompaña la biografía.

En resumen, las biografías de las primeras décadas del siglo XX no solo tuvieron como contexto peninsular la guerra civil española y posteriormente, el inicio de la dictadura; también son las que, escritas por autores extranjeros, más reimpresiones han tenido. Por lo tanto, son las que mayor influencia han ejercido en la recepción posterior del personaje. Semejante al siglo anterior, hay dos corrientes en este periodo: la española y la alemana. En ambos grupos los autores incluyeron la perspectiva médica, tan importante para aquel momento. También uno y otro aceptaron la tesis de la locura como la condición que impidió el ejercicio pleno del poder. En las siguientes cuatro décadas, en pleno auge de la dictadura franquista, se publicaron alrededor de cinco nuevas biografías en lengua española y cerca de ocho en idiomas diferentes al español, además de seguir en circulación las publicadas hasta entonces.

De acuerdo con Segura Graíño, habría que añadir que la Historia que se hizo bajo el régimen franquista, usó a Juana como un anti-modelo. El modelo propuesto para las mujeres de la posguerra era el de su madre Isabel la Católica quien además de madre ejemplar, defendía la fe católica y cumplía con las tareas de gobierno. Por el contrario, su hija Juana era una mujer que defendía su sexualidad, estaba “loca de amor”, anteponía a cualquier otra obligación la dedicación a su marido. Al mismo tiempo que un falseamiento de la realidad de la vida de Juana, el mensaje era que las mujeres debían ser como Isabel y cumplir estrictamente con sus obligaciones femeninas, en el caso que no adecuaban sus

vidas a este modelo, como había hecho Juana, acabarían locas como ella. ("Juana I de princesa a reina de Castilla, 1502-1509" 1108)

Durante ese periodo, los trabajos en otros idiomas muestran más libertad al interpretar al personaje histórico y su contexto. Tal es el caso de Amarie Dennis quien escribió en inglés *Seek the Darkness: the Story of Juana la Loca* (1953), traducida posteriormente al francés como *Jeanne la Folle: la mère de Charles Quint* (1956). En su trabajo la autora expone cronológicamente la vida de Juana I de Castilla en cada uno de sus doce capítulos. Las secciones relacionadas con el ejercicio del poder comienzan con la muerte de la reina Isabel y la posterior partida del reino del rey Fernando. De acuerdo con Amarie Dennis, en Juana había una tensión que vacilaba entre las obligaciones hacia sus padres y los deseos propios: “on the surface, she gave the impression of being compliant and willing to accept the wishes of her people, but underneath her masks, there stirred an uncontrollable desire to flaunt her rights” (155). No obstante su derecho a gobernar fue relegada a prisión, aislada de sus súbditos y excluida del trono para que tres reyes gobernaran en su lugar.

Más tarde, Townsend Miller publica en 1963, en una editorial neoyorquina *The Castles and the Crown: Spain, 1451-1555* traducido al francés, alemán y español entre 1966 y 1967, en este último idioma con el título *Los Castillos y la Corona: España 1451-1555*. En esta biografía el autor aclara que la historia es de cuatro personas: Isabel, Fernando, Juana y Felipe, quienes a pesar de los choques y malentendidos entre ellos, descansan todos lado al lado en la Capilla Real de la catedral de Granada. En uno de los apartados dedicados a

Juana reconoce que a pesar de haber poseído el cetro y la Corona, no significaron nada, pues nunca ejerció el poder. Además, define su personalidad por contraste con su madre:

Isabel of course lived in Spain, was Spain; but her character floats in an orbit so high as to elude the tags of mere nationalism. Juana's nature cleaves far more closely to the traditional Spanish pattern: smoldering, vehement when aroused, incapable-and scornful- of half measures. Tightly and intricately coiled, most secretly locked, her whole mechanism flew violently apart when it was finally touched. (184)

En otras palabras, el autor recurre a los estereotipos del “carácter típicamente español” irascible, volátil y apasionado. Miller observa el complicado panorama político en el que se encontraban tanto Felipe como Juana y la obediencia de ésta para llevar a cabo los planes dinásticos de sus padres. Con la muerte de Felipe, afirma, comienzan los peores detalles sobre la leyenda de Juana que aunque pudieron capturar la imaginación del público, provenían de una fuente corrompida. (320) Por lo tanto, afirmar su locura es insostenible; en cambio, propone que su comportamiento, después de la muerte de Felipe, mostraba los síntomas de una persona sometida a presión extrema. Concluye afirmando que la grandeza del imperio español fue la que lo llevó a la destrucción, pues al llegar una dinastía extranjera, a través de Juana, gobernaron una España que ni querían ni conocían.

Es interesante observar que durante el periodo de transición democrática española, los años setenta y ochenta, no hay nuevas investigaciones histórico-biográficas. En el panorama editorial se observan solo reimpressiones de las ya existentes; por lo tanto, la representación biográfica es básicamente la que se venía amalgamando desde el siglo XIX. En contraste con lo anterior, en la siguiente década, ocurre un fenómeno editorial que le da un giro a las narraciones de la vida de esta reina, pues además de las biografías con perspectiva histórica, se incorporan autores que tradicionalmente escriben ficción. Los nuevos textos hacen

difícil delimitar la frontera entre historia y literatura,⁵⁴ también surge con fuerza la novela histórica que permite al lector imaginar la historia desde nuevas perspectivas.

Tal es el caso de Rosa Montero con *Pasiones: amores y desamores que han cambiado la historia* (1999). En esta serie de biografías cortas la autora narra la vida de parejas cuyas pasiones han definido ciertos momentos en la historia. La sección que dedica a Juana y a Felipe tiene como protagonista a la primera quien por tradición de madre y abuela posee el “carácter celoso y obsesivo en el amor” (29). Además de reconocer, como lo hicieran autores anteriores, las complejas intrigas por el poder que ocurrían en aquellos años en los reinos europeos que buscaban convertirse cada uno de ellos en la mayor potencia del continente. La autora describe a una mujer, enamorada y políticamente inexperta cuya estado emocional y mental se vio siempre afectado por los intereses de Estado. Por ejemplo, al quedarse virtualmente prisionera en el castillo de la Mota después de haber sido jurada reina y teniendo como la única forma para protestar ante esta situación, en la que la mantenían sus padres, la desobediencia. (32-33) Es decir, Rosa Montero sigue los datos biográficos revelados por sus antecesores, pero hace su propia lectura para concluir que la leyenda de Juana la loca nace a partir de la muerte de Felipe. En ese momento, la reina propietaria más poderosa del mundo “se negó a ceder los poderes a su padre: ella quería reinar. Pero al cabo de dos años, sola y acosada, rodeada de espías y acompañada patéticamente del cadáver de Felipe” (35) no tuvo más remedio que ceder ante su padre.

⁵⁴ En el siguiente capítulo se analizarán la dimensión literaria de la representación de la vida de Juana I de Castilla.

Concluye que la reclusión en Tordesillas desde los veintinueve años ocurre porque seguía siendo oficialmente la Reina con la aceptación del pueblo y eso la hacía peligrosa. (33-35)

Finalmente, otro acercamiento es el que hace Julia Fox quien pone en paralelo las vidas de Juana y su hermana Catalina de Aragón. La autora expone que a través del tiempo, la historia de ambas se ha convertido en mito. Mientras a Juana se le recuerda por su supuesto amor desmedido hacia Felipe y su locura de amor, Catalina trae a la mente a la esposa devota que incluso en las peores circunstancias siguió leal a su marido. Para Julia Fox la caricaturización de ambos personajes es casi insultante y le resulta vital conocer el contexto histórico para entender a las mujeres verdaderas detrás de la leyenda; por ello desarrolla sus biografías en paralelo (IX). Asegura que ambas representan lo que fue su época, una era turbulenta en la cual: “Women, especially royal women, were readily sacrificed upon the altar of dynastic politics” (X). Este trabajo de Fox no pone en primer plano el tema de la locura, sino que para ella es más importante observar la comparación entre la vida de dos mujeres reinas, consorte y propietaria. Ambas provenientes de una familia real, poderosa y con altas conexiones políticas. Pese a que como reinas vivieron circunstancias opuestas, muchas de sus semejanzas se relacionan con el difícil acceso al poder de las mujeres en la transición europea del Medioevo a la modernidad. No solo eso, las dos se encontraron siempre bajo el escrutinio público, pues los estereotipos femeninos y los roles de género asociados a ellas, eran una tarea difícil de conciliar con el gobierno, aunque paradójicamente, se consideraban parte de sus obligaciones regias (177).

En conclusión, este siglo resultó muy variado en cuanto a la representación literaria del personaje biográfico. Según se observó, en las primeras décadas la influencia psiquiátrica le dio un giro a la locura, pues para estos años ya se consideraba como un desequilibrio mental y no como un resultado del amor o los celos. Por lo tanto, los autores interpretaron la biografía de acuerdo con este criterio. Tal es el caso del alemán Pfandal y el español Sanz y Ruíz de la Peña quienes presentaron el dictamen de un cuadro de esquizofrenia. Por otro lado, inserto en el relato biográfico, este diagnóstico reduce la complejidad del contexto histórico, especialmente, la lucha por el poder. De esta forma, el peso de la herencia genética resulta determinante para ambos autores. En el caso de Michael Prawdin, la representación biográfica que hace no subraya el rasgo de la locura. El autor interpreta ciertos episodios en la vida de la reina como un conjunto de circunstancias adversas a ella. Desde su perspectiva, la reina no está caracterizada como loca, y por lo tanto, esta condición no es incapacitante para gobernar. Prawdin ve en ella a una víctima de las circunstancias.

Posteriormente, en el contexto español de la dictadura se utilizó al personaje de Juana en el sentido ejemplar, para mostrar lo que no debían hacer las mujeres. Asimismo, no se publican nuevos datos biográficos sino que se reutilizan los ya existentes. En las biografías publicadas fuera de España, frecuentemente en otro idioma, se observa mayor libertad para interpretar al personaje y los hechos de su vida. Tal es el caso de Townsend Miller quien, aunque toma a Juana como estereotipo de carácter español, no acepta la hipótesis de la locura sino que reconoce en ella las huellas del estrés extremo al que estaba siendo sometida por su entorno y quienes pugnaban por arrebatarle el poder (Miller 270-271). Por

su parte, Amarie Dennis tampoco acepta la supuesta locura sino que observa tensiones internas en Juana que desequilibraron su mente. Para esta autora, el conflicto surgió entre la incompatibilidad de los deseos propios de Juana y la voluntad de otros, especialmente sus padres. Finaliza con la afirmación de que el confinamiento en Tordesillas fue obligatorio para que otros pudieran gobernar en su nombre (Dennis 155-156).

Después de diez años de silencio editorial durante los años ochenta, la siguiente década trae otro parteaguas en el género biográfico, el profundo cercamiento con la ficción. Esta perspectiva permite que los nuevos trabajos biográficos profundicen más en las posibles emociones y opciones del personaje biográfico. Este es el ejemplo de Rosa Montero quien aborda la biografía de Juana desde la perspectiva de las pasiones humanas: amor, celos, ambición, etcétera. En este periodo también hay un crecimiento de la novela histórica, por lo tanto, el constreñimiento histórico de la biografía cede terreno a la ficción para dar paso a géneros literarios híbridos en los que es difícil delimitar la diferencia entre cada uno. Únicamente la intención escritural del autor determinará el género por el cual se defina una obra.

La reina figura política. Siglo XXI



Imagen 13. *Book of Hours, Use of Rome* (the “Hours of Joanna I of Castile” or the “Hours of Joanna the Mad”), 1486-1506. Origin: Netherlands, S. (Bruges), British Library.

Add MS 18852. F26r.

El siglo XXI trajo consigo una explosión de trabajos biográficos de Juana de Castilla. Para este momento, en el mercado editorial se encuentran títulos que aún ponen énfasis en el tema de la locura o el amor desenfrenado. Sin embargo, hay otros que aportan nuevos datos en el marco de los estudios sobre *Queenship*, es decir la relación entre mujer, poder y gobierno. Desde esta perspectiva, la reina Juana se considera como un sujeto político en su tiempo y como tal se hace la revisión histórica de su actuación.

En este sentido, las siguientes líneas exponen ciertos episodios de la vida de doña Juana que vistos desde el cambio de perspectiva, es decir, como un actor político, arrojan nuevas luces sobre la biografía de esta reina. Las investigaciones biográficas que aportan novedades sobre la vida de Juana y su relación con el poder son las de Bethany Aram *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, María Milagros Rivera Garretas con *La Reina Juana I de España, mal llamada la Loca* y Gillian Fleming, *Legitimacy and Conflict in Sixteenth-Century Castile*. En cada uno de los trabajos las autoras presentan datos que les permiten sostener una lectura política de las acciones realizadas por Juana I de Castilla más que una lectura que se limita a discutir sus emociones, la causa de éstas o su estado mental.

El primer trabajo publicado fue el de Bethany Aram en el 2001 y ha sido fundamental para las nuevas tendencias de investigación. En su trabajo Aram escudriñó en las viejas fuentes historiográficas y se dio a la tarea de averiguar en otras nuevas, especialmente en archivos fuera de España. En esta biografía la reina Juana es presentada como una mujer que padeció a causa de la incomprensión, la falta de afecto, y de la escasez de los medios materiales necesarios para llevar las riendas de su vida. Presa, además, entre las ambiciones de poder

de los varones con quienes estaba vinculada (padre, marido, hijo). Por si todo esto no fuera suficiente, el telón de fondo en el que se encontraban enfrentados los intereses políticos de Flandes y Castilla la hicieron rehén en un estrecho margen de actuación política, su ejercicio del poder y gobierno se enfocaron a defender lo que creía era su deber de esposa, madre y heredera de Castilla y Aragón (Conclusiones).

Los breves apuntes biográficos de Rivera Garretas publicados en 2017 exponen que dos grandes desventajas que tuvo la reina Juana para gobernar fueron, primero su educación y posteriormente la aniquilación de su Casa real (29-31, 39-41). No obstante, existe una gran obra política de la reina que consistió en cumplir el proyecto político de su madre: unir pacífica y definitivamente las Coronas de Castilla y Aragón, convirtiéndose en la primera reina de España y los territorios de América. A través de la mediación ella misma se convirtió en un puente que puso en contacto esas Coronas. Posteriormente, esa intervención alcanzaría incluso a sus descendientes influyendo así el destino de Europa (75-81).

Por su parte, en el 2018 Gillian Fleming hace un análisis de la figura política, las estrategias que siguió y la larga crisis de legitimidad que surgió a partir de su marginalización política. La hipótesis del libro de Fleming afirma que la historia de Juana es la de dos Juanas, una visible, la otra oculta. La primera existe en la esfera de la memoria popular a través de los años. La segunda pertenece a la historia oficial, cuya huella ha sido casi borrada, tal como está simbolizado en la placa de Mucientes:

La Reina Juana Primera de Castilla (1479-1555)
Renuncia al Gobierno
de la nación en Mucientes,
Valladolid, ante el Cardenal
Cisneros en cualidad de
Notario mayor del Reino. (Fleming 328)

El personaje histórico según los registros renuncia, se retira, o es depuesta y se vuelve invisible, pertenece al espacio privado. La intención de Fleming es capturar a una tercera Juana, de crucial importancia en la política ibérica: una reina que pese a lo breve de su reinado, la falta de crónicas oficiales en ese periodo y la escasez de documentación sobre ella llevó a cabo obras de gobierno y ejerció el poder. A través de la búsqueda en nuevos archivos y fuentes indirectas halló pistas hasta entonces ignoradas sobre las decisiones políticas que culminaron en guerras revolucionarias que cambiaron la relación de España con Europa e impactaron en América.

En resumen, en este capítulo se conoció la representación biográfica de Juana I de Castilla a través de los principales trabajos del género durante cuatro siglos. Algunas de las conclusiones que se desprenden de esta revisión se mencionan a continuación.

El género biográfico parece flexible y versátil en su forma así como en las perspectivas desde las cuales aborda su único objeto: el relato de la vida de un personaje histórico. Además, en su evolución muestra hibridación con otros géneros y disciplinas, de algún modo esto se corresponde con las profundas transformaciones sociales, artísticas y de pensamiento de cada época. Son ineludibles a este género la narrativización de la historia de la vida y su funcionalidad en tanto que cohesionador de grupos sociales o transmisor de

la memoria histórica. Los problemas inherentes al género biográfico son los relativos a la subjetividad y al elemento ficcional, imprescindible en ciertos subgéneros biográficos. La imaginación combina la historicidad biográfica con la creación artística del autor que reproduce las vivencias del personaje convirtiéndolo en personaje biográfico representado en el relato mediante técnicas narrativas. No obstante su ficcionalidad, la individualidad de las vidas que interesa a la biografía no excluye la información sobre su tiempo, sus espacios de origen y sobre su sociedad. Cuanta mayor es la relevancia política e ideológica del personaje más difícil se hace aislar su vida del contexto histórico. De acuerdo con las biografías revisadas, la construcción del personaje biográfico consiste en una individualización respecto a su realidad y la recreación de su personalidad se consigue mediante la descripción corporal, de los rasgos heredados por su psicología así como los que vienen dados por el entorno social. El procedimiento de presentación del personaje es a través del autor, narrador omnisciente quien describe, descubre sus pensamientos e interpreta sus acciones.

Finalmente, sobre la representación de la reina Juana I de Castilla se observó que el tema que complejizó las biografías hasta el siglo XX fue la locura. Nacido como una propaganda política negativa en el siglo XVI, el rumor fue aprovechado por detractores políticos para usurpar el poder usando como justificante su naturaleza femenina. A este hecho le siguió el silencio sobre Juana y su vida durante casi tres siglos. Posteriormente, coincidente con el *medieval revival* y la posterior formación de las academias, se sentaron las bases documentales para su estudio. Algunos años más tarde estos precedentes darían origen al primer trabajo biográfico que narró la vida entera del personaje. La interpretación que

entonces se hizo desde el plano de la historia privilegió las emociones sobre la relación mujer-poder en la vida pública. Por el contrario, el personaje biográfico y su interpretación dieron origen al nacimiento del mito de la mujer loca por amor. Una vez que los artistas tomaron a Juana como estandarte de los ideales de la época, hubo especial fascinación entre los pintores por la escena de la muerte de Felipe lo que suponían causó el extravío de Juana.

Por lo tanto, se puede afirmar que la representación pictórica, con fuerte influencia romántica, contribuyó al nacimiento del mito de Juana la loca. Es decir, en el plano de la representación, el arte influyó los trabajos biográficos posteriores, este hecho se comprueba durante los dos siglos siguientes en donde se hibridan la corriente psicológica-psiquiátrica y la interpretación romántica. Así pues, los autores que escribieron en este momento se debatían entre la locura como enfermedad o la locura por amor. Un cambio importante en la interpretación de la biografía es que durante las últimas décadas del siglo XX en España se utilizó como un ejemplo negativo, es decir, un modelo de comportamiento que mostraba las trágicas consecuencias de las pasiones desbordadas, el amor por lo extranjero y el abandono del país. Por último, con el mayor acercamiento del género a la ficción, algunos autores vuelven a abordar desde la perspectiva de las pasiones la biografía de Juana. Para concluir, en nuestro siglo el enfoque que se revela es el de mujer-gobierno-poder. Es decir, se entiende la representación de la reina Juana en un contexto político que destaca la lucha por el poder, las restricciones sociales y el débil marco legal para que las mujeres gobernaran en el mismo sentido que lo hacían los hombres. Sin embargo, se han podido conocer otras formas en que esta reina pudo ejercer el poder y su influencia en el reino, el continente y el mundo.

En conclusión, de acuerdo con la finalidad de la biografía, principalmente pedagógica, se puede cuestionar cuál es la razón por la cual los autores siguen eligiendo contar la vida de una mujer que vivió hace casi cinco siglos. En función de esto se puede conjeturar que para el siglo XVIII fue educar en el rol de género de esposa y madre para las sociedad de su tiempo. Para el siguiente siglo, con la influencia del romanticismo, la locura fue el resultado de la exaltación de las pasiones románticas y con ello enarboló el estandarte de los ideales románticos. El siglo XX, con la influencia de la ciencia se propuso que la locura era una enfermedad. Debido a la perspectiva histórica que ya era mayor, el personaje de Juana fue considerado una alegoría de la situación por la que España atravesaba en aquel momento. Finalmente, con la influencia del giro en la historia y el pensamiento feminista, nuestro siglo se apropia de la reina Juana como una ejemplo de las dificultades de las mujeres para participar en la vida pública y el gobierno.

Capítulo 5

5 Representación literaria

En el capítulo anterior se mostró que la representación pictórica, con fuerte influencia romántica, contribuyó al nacimiento del mito de Juana la loca. Es decir, en el plano de la representación, se observa que el arte influyó los trabajos biográficos posteriores. Fue tal la huella que dejó la creación del personaje biográfico mitificado de “Juana la loca”, que persistió en el imaginario popular y en la Historia con los mismos rasgos característicos durante los dos siglos siguientes.

¿Cómo es que tal imagen, pictórica y biográfica, toma tanta fuerza a partir del siglo XIX en España? María Elena Soliño explica que la popularidad de la iconografía decimonónica de Juana, especialmente con Pradilla, se debió al contexto político-histórico de aquel tiempo. Al finalizar el reinado de Isabel II,⁵⁵ existió la necesidad de representar la pasividad e indefensión femenina de acuerdo con los valores de la Restauración, pues cierto sector de la población quería que el reinado de Alfonso XII trajera un renacimiento cultural que contara con la participación femenina en cuestiones sentimentales, pero que limitara el papel de la mujer en la esfera pública. Para conseguir este fin, el gobierno promovió la elaboración y difusión de los cuadros históricos porque estos ofrecieron una fórmula para humanizar a los soberanos. La representación de la reina débil ofreció las bases sobre las

⁵⁵ Isabel II fue reina de España entre 1833 y 1868, fecha en la que fue destronada por la llamada “Revolución Gloriosa”. Su reinado ocupa uno de los períodos más complejos del siglo XIX, caracterizado por los profundos procesos de cambio político que trajo la Revolución liberal: el liberalismo político y la consolidación del nuevo Estado (Gutiérrez Lloret).

que se podía volver a trazar la historia de una España hegemónica que figuraba en los proyectos políticos de siglo XIX (6-9).

Mientras que en el capítulo anterior se observó la representación biográfica para distinguir el momento en que nace el mito de la reina Juana como loca y éste permea a través del tiempo hasta nuestros días, en este capítulo se observará la representación literaria y la relación que ésta sostiene con el campo biográfico. Por lo tanto, en este capítulo se conocerá primero su concepto, enfocado en la literatura, posteriormente, se analizará la representación dramática del personaje central de esta tesis, Juana I de Castilla. El acercamiento tiene un enfoque cronológico, pues como ya se ha afirmado, el mito de “Juana la loca” surge con fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Por lo tanto, resulta imprescindible seguir la huella de Juana como objeto literario a partir de ese momento. Para poder estudiarlo, se ha segmentado el capítulo en dos partes: una relativa al siglo XIX y otra al siglo XX.

Representación literaria: fundamentos

En el *Dictionary of World Literature* se explica que la mimesis es un concepto estético introducido por Platón en su obra *Cratilo*. Sin embargo, Aristóteles es el que desarrolla el concepto y sostiene que:

Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes. (*Poética* 1448a II)

Es decir, los que imitan representan a los que obran y estos pueden ser clasificados en tres tipos: mejores, peores y semejantes.

Por su parte, Auerbach define mimesis como la interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación” (523). También aclara que en la historia de la literatura occidental, esta imitación no se hace de la realidad inamovible sino que lo es de una realidad temporal o incluso del estilo de la época. Los ejemplos que estudia Auerbach exponen que la experiencia humana ha sido re-presentada. Esto es, las presentaciones que repiten la realidad en diversos textos funcionan como un espejo que gradualmente cambia con cada época (524-525).

En otras palabras, los conceptos de mimesis y representación están estrechamente vinculados, pues es a través del lenguaje que la idea de mimesis se une con la noción de representación en el ámbito literario. Por lo tanto, este concepto tiene hondas raíces en la imagen y la palabra. Tal y como lo afirman los autores de “Representación y mimesis”:

Detrás de la idea, actualmente asumida como "lugar común", que enlaza sin mayor cuestionamiento al lenguaje y al mundo, yace la idea de que el primero representa al segundo. Ambas ideas han estado presentes en las discusiones acerca de las relaciones entre discurso científico y realidad, y en las discusiones acerca de las relaciones entre expresión artística y realidad. ... Detrás de la idea de una relación mimética entre palabra e imagen yace toda una historia de relaciones socio culturalmente sostenidas entre imágenes y formulaciones verbales. (González y Marquina)

Aunque la representación es un concepto central en la cultura occidental, es al mismo tiempo una noción que ha sido abordada desde las más diversas áreas de estudio, pues como Berger y Luckmann argumentan, la realidad es una red compleja de supuestos y objetivaciones promovidas por la religión, las leyes, la conciencia de clase, la industria

cultural, entre otros. Por ello, la vida diaria es vivida como una realidad ordenada, un continuo, evidentemente incuestionable, que como tal es compartido con otros. En tanto que esa realidad está basada en tipificaciones o representaciones:

The social reality of everyday life is thus apprehended in a continuum of typifications...[and] social structure is the sum total of these typifications and of the recurrent patterns of interaction established by means of them. As such, social structure is an essential element of the reality of everyday life. (21-33)

Así pues, la representación es un elemento esencial con valor cognitivo en la forma que se aprehende la realidad cotidiana, al menos en la mentalidad occidental. La literatura es por tanto, un microcosmos que refleja la experiencia de la realidad social a través de la palabra. Es decir, tradicionalmente, la literatura se ha valido de la mimesis para representar objetos con el fin de explicarlos, entenderlos, ejemplificar o simplemente exponerlos. Tales objetos comprenden, como lo apunta Aristóteles, acciones y situaciones extraídas de la realidad social. Pueden corresponderse con un tipo específico o aludir al carácter general de alguno de ellos. Según afirma Mitchell en *Critical Terms for Literary Study*, “representation has always played a central role in the understanding of literature. Indeed, one might say that it has played the definitive role insofar as the founding fathers of literary theory, Plato and Aristotle, regarded literature as simply one form of representation” (11).

Sin embargo, la representación no es solamente estética; al contrario, es la apertura en donde la vida con toda su complejidad social y subjetividad entra al mundo literario. Para que el mecanismo de la representación funcione necesita ciertas características. James O. Young desarrolló la formula donde “R is a representation of some object O if and only if R is intended by a subject S to stand for O and an audience A (where A is not identical to

S) can recognise that R stands for O” (128). Esta ecuación o triángulo de la representación ha sido estudiada ampliamente por otros autores como Mitchell o Prendergast. Básicamente, los autores coinciden con la idea de que para que exista la representación de un objeto debe de existir la intención de un sujeto de figurar una cosa a través de otra y un público capaz de reconocer la relación existente entre ambos. Para distinguir el vínculo, Mitchell argumenta que debe existir una especie de contrato social que “let us agree that this will stand for that - which, once understood, need not be restated on every occasion. In fact, the decision to let A stand for B may (and usually does) open up a whole new realm of possibilities for representation: B becomes a likely candidate to stand for C, and so on” (13).

Recapitulando, puede afirmarse que la representación es la relación que existe entre la literatura y la realidad extraliteraria. La representación puede ser realista en el sentido de reproducir cabalmente algún objeto o situación específica. Aunque, como ya lo afirmaba Aristóteles en su *Poética*, la literatura también puede representar parcialmente solo tipos o clases de objetos. Así mismo, para que se cierre el ciclo de la representación tiene que existir, primeramente, la intencionalidad del autor y un código compartido con el lector.

Un rasgo adicional de la representación que observa Young es su carácter ilustrativo. Es decir, la representación en la literatura se lleva a cabo a través de lo que él llama “illustrative representation” que es, en un sentido general, una descripción verbal.

Finalmente, para ese autor hay tres tipos de representaciones comunes en la literatura:

First sort of depiction is verbal depiction. In verbal depiction, instances of what sorts of things people say (or think) are used in representing their characters, states

of mind or other of their characteristics. The other forms of depiction ... are descriptive and formal depiction. In descriptive depiction, descriptions of an object are used, not to make statements about it, but to represent it by means of examples. An instance of formal depiction uses the formal properties of the literary text to represent some object. (139)

Siguiendo las ideas de Young, los dos primeros tipos de representación: verbal y descriptiva serían las formas más comunes encontradas en la narrativa. El tercer caso se observa con mayor frecuencia en la poesía al utilizar recursos retóricos poéticos. En los dos primeros modos de representar tienen eco las palabras de Aristóteles quien en la *Poética* menciona que la literatura debe imitar las acciones que realizan los hombres. A través de estas dos técnicas se consigue mimetizarlas, por lo tanto, configura a los sujetos (personajes) que las ejecutan. Las características de un personaje lo llevarán a actuar de cierta forma y esos rasgos están representados ya sea por medio de la ilustración verbal, en la cual se dan muestras de los pensamientos, acciones o diálogos de éste; o bien a través de la descripción por medio de la cual se ejemplifica el comportamiento o pensamiento (140-141).

En conclusión, hablar de la representación en términos estrictamente literarios, significaría:

El procedimiento de la cesión directa de la palabra a los personajes, siempre a partir – aunque con distintos grados – de la ausencia del sujeto enunciativo – narrador – en lo enunciado; se trata, pues, de la activación en el texto narrativo de un modo representativo o escénico que elide la voz narrativa para hacer presente únicamente la actoral, que suprime el discurso del narrador para activar exclusiva y directamente el discurso del personaje. (Valles Calatrava y Álamo Felies 540)

En contraste con el género biográfico, cuya voz está a cargo del narrador, en las obras afiliadas a la ficción, es a través de los personajes que se efectúa la representación de hechos así como del carácter de los sujetos que llevan a cabo dichos actos.

Teatro: texto y representación

Precisamente, en la naturaleza del género dramático se observa más claramente que en cualquier otro, los mecanismos de la representación literaria. Ángel Berenguer define la actividad teatral como “una acción en la que se representa una sucesión de circunstancias. Esta acción es siempre imaginaria y se realiza ante un público colectivo, en un lugar previamente convenido y por unos personajes encarnados material y circunstancialmente por actores” (12). Así pues, en esta definición subyace la idea de representación, entendida hasta aquí como sinónimo de puesta en escena, la cual es el fin último de la creación teatral. Por lo tanto, el texto, separado de su realización escénica, se convierte en el “registro de la escenificación virtual prevista por el autor. Su concepción adquiere de este modo una condición de elemento potencial cuya plena materialización no se produce ... en tanto no tiene lugar la actualización a través de su representación sobre el escenario” (Berenguer 13).

Por consiguiente, a partir de esta presunción se puede afirmar que el texto dramático comprende varios niveles o conjuntos de signos, como los llama Anne Ubersfeld, los textuales y los representados. Entre ambos solo existe una intersección variable que ocurre con cada puesta en escena. Además, la autora observa que:

no es posible examinar con los mismos instrumentos los signos textuales y los signos no verbales de la representación: la *sintaxis* (textual) y la *proxémica* constituyen dos aproximaciones diferentes al hecho teatral, aproximaciones que no conviene confundir, de entrada, sobre todo si hay que mostrar ulteriormente sus relaciones (aun cuando esas relaciones no sean inmediatamente visibles). (15)

Dicho lo anterior, es indiscutible que la complejidad de la escritura dramática se comprende mejor al analizar ambos conjuntos de signos. Sin embargo, para los fines de esta investigación, cuando se analice la representación se hará siempre con referencia al texto escrito y no al espectacular, pues es el primero en el que se ha quedado fijado el proyecto estético e ideológico a través del cual expresa el autor su conciencia individual y su modo de ver, desde un grupo determinado, el mundo que le rodea y que trata de materializar en su obra. No obstante, es importante mencionar que el hecho teatral se puede considerar un proceso de comunicación destinado a un receptor. De este modo se debe tener en cuenta la participación de éste último en la configuración del sentido de la obra. Berenguer se plantea considerar al receptor-generator del sentido como un sujeto transindividual. En otras palabras, un grupo social que comparte una mentalidad e interactúa con otros sujetos transindividuales que en su conjunto representan las mentalidades que sirven de marco a la obra (17). Por su parte Robert Leach subraya la importancia del espectador al afirmar que:

And as the lights dim, or the curtain goes up, the spectator is part of the audience, but also part of the performance. This is because the theatrical performance, unlike, say a novel, or even a film, is not a finished product, it is alive in front of her now. And because the performance is being made in the presence of the spectator, the spectator must be contributing to the making and the meaning. ... Indeed, the final impression of the performance will also be influenced by the later part of the 'frame' round the performance. (188)

Otros aspectos que involucran a la representación, aunque se encuentran fuera de las consideraciones dramáticas ya expuestas, ofrecen información acerca del contexto en el cual el texto fue producido y sus posibles intenciones. Por ejemplo, a través de la representación se presume cómo y por qué cierto lenguaje se usó, quién lo usó y con qué propósito. Además, como se señala en *Women in Texts: From Language to Representation*,

cada forma de representación es el resultado de un proceso que varía dependiendo del contexto político, social y cultural. En el caso particular de las mujeres, al centro de este proceso de representación se encuentran complejas interrelaciones entre mujeres y modelos contemporáneos de feminidad (Vicente y Corteguera 3).

En el teatro la representación tiene una doble dimensión, como texto literario y como espectáculo. Ambas convergen en cuanto a la experiencia reflexiva del lector-espectador. Para el primer caso, puede involucrar una pregunta sobre la función de la literatura. En el artículo “The Deep Structure of Literary Representations”, el autor, Carroll, expone que las emociones humanas básicas son el fundamento de la representación literaria, pues individualizan las acciones así como la identidad de los personajes. Además, afirma al autor, para algunos autores la alusión de los motivos y preocupaciones humanas en la literatura posee una función adaptativa en el ser humano, pues al organizar las experiencias personales, provee de modelos de comportamiento y ayuda a regular la maquinaria cognitiva a través de la cual los humanos negocian su ambiente social y cultural (169).

En el caso de la representación teatral, debido a su naturaleza performativa⁵⁶ y la estrecha relación que ésta guarda con los actos de la vida cotidiana y la identidad:⁵⁷

is a particular way of reflecting on our identity, perhaps especially our communal identity, and communicating about it.

Performance can affirm or question identity. It can seem to confirm power structures (the dominance of the male, the white, the heterosexual, and the 'eternal' values of society); or, it can question these.

Performance is therefore a battleground on which is continually fought a fierce struggle about community, and our place in the human community. (Leach 17)

En resumen, la representación teatral como una actividad artística inacabada, permite una recepción inmediata de sus lectores-espectadores quienes por elección propia deciden acudir a un evento teatral, un acto comunitario. Este espectador, por lo tanto, se convierte en parte del proceso comunicativo que inicia con el autor. La diferencia con otras expresiones literarias es que el teatro, al ser un espectáculo que ocurre en comunidad, esta entidad intervendrá en el resultado o recepción final de la obra. Por lo tanto, la anécdota,

⁵⁶ El filósofo del lenguaje J.L. Austin, definió que se da la performatividad cuando en un acto del habla o de comunicación no solo se usa la palabra sino que ésta implica forzosamente una acción. La filósofa y pensadora queer Judith Butler, apoyándose en Austin, formulará la teoría de la performatividad y con ella redefinirá este concepto a principios de los años noventa, evidenciando la importancia que tiene la performatividad en relación al género y al cuerpo. Para ello, Butler retomará también a Derrida, que a finales de los años setenta apuntó cómo los actos del habla performativos no son ejercicios libres y únicos, expresión de la voluntad individual de una persona, sino que más bien son acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por convención social. Las acciones o los cuerpos son performativos cuando producen generación de realidad por transformación de la misma. En este sentido, la suma de acciones corporales de varias personas, como un ejercicio de performatividad, tiene una enorme potencialidad en la producción de acciones colectivas para la transformación de las relaciones sociales y de poder. (*Subtramas*)

⁵⁷ Erving Goffman examinó como nos presentamos a nosotros mismos en la vida diaria. Esencialmente, él afirma que la vida social de cada persona era una serie de puestas en escena: performances. Véase: *The Presentation of Self in Everyday Life*.

los personajes, los temas y el espectáculo potencialmente poseen un papel primordial en la producción de acciones colectivas que impactan las relaciones sociales y de poder.

Drama histórico

Un subgénero dramático es el histórico al cual Lukács concibe en *The Historical Novel* como un género que antecede a la novela histórica romántica, definida por establecer su trama en un pasado más o menos distante. Posteriormente, Herbert Lindenberger parte de esta clasificación para observar la cercana relación entre ficción y realidad que caracteriza al género. El autor nota que este vínculo ha sido uno de los asuntos más abordados sobre en el subgénero dramático, además de otros temas recurrentes como las discusiones sobre el poder o el proceso histórico (*The Relation of Literature and Reality*). La crítica ha discutido las características y funciones de éste subgénero dramático en cuya anécdota la Historia y sus personajes tienen un papel primordial. Buero Vallejo apunta que “escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla; reinención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos” (“Acerca del drama histórico”). Es decir, en las obras de corte histórico el autor no se ciñe con total fidelidad a la cronología, el espacio o la biografía respecto de los hechos comprobados. Este *corpus* dramático presenta una clara mezcla de aspectos de ficción con cierto grado de fidelidad a los hechos históricos, pues el autor busca que la historia se reescriba constantemente y así abrir nuevas vías de comprensión histórica. Esta finalidad del teatro histórico trae por añadidura otro rasgo que Iolanda Ogando González destaca: la dimensión social del teatro. Proveniente de la relación que se establece entre la representación, su referente textual, y, principalmente su

referente en el mundo. Por consiguiente, la Historia se convierte en un instrumento para contar lo que le ocurre a la sociedad de cierto tiempo (345-362). En el caso de esta investigación, el valor del teatro histórico consiste en mostrar las huellas que la relación mujer-poder ha dejado en la sociedad a través de la mediación literaria.

Teatro español siglo XIX

En la península Ibérica, durante el siglo XIX, el teatro fue vital como agente de los cambios socioculturales del periodo. David Thatcher postula que no fue solo el “espejo de la sociedad” sino que “lo que en la vida era caótico y con frecuencia amenazador era, una vez transformado en palabra y movimiento, algo comprensible y por tanto controlable” (3). Por su parte, Jesús Rubio Jiménez sostiene que el teatro en España fue un escenario en donde se proyectaban los intereses políticos de los grupos en el poder. Así, al comienzo del siglo con la Guerra de Independencia se presentó una lucha entre la política de José Bonaparte y Fernando VII. Es decir, el teatro se hizo instrumento esencial en la guerra propagandística que libraban los dos bandos. Cuando acabó la guerra en 1814 y Fernando VII volvió a España y subió al trono, el teatro fue víctima de la censura que impedía el libre intercambio de ideas. En la década de los cincuenta, durante el reinado de Isabel II, se produjeron y publicaron cientos de obras que recalcan la inestabilidad social de la época y el creciente descontento público ante la realidad política; aquellos años también fueron los de mayor producción teatral de todo el siglo. En la siguiente década se consolidó

la “alta comedia”⁵⁸ aunque existían también los melodramas antiguos, algunos vestigios de la comedia de magia y los últimos ejemplos del drama histórico antiguo (131-134). El panorama histórico, cultural y político ofreció la oportunidad para que los dramaturgos se inspiraran en el personaje histórico de Juana I de Castilla para poder hablar de la sociedad decimonónica, su política y el rol de las mujeres en ella.

Representación de Juana I de Castilla en el teatro

Juana I de Castilla ha otorgado desde el siglo XIX abundante material para la creación artística. El Romanticismo explotó sus múltiples matices como heroína romántica, mujer marginada políticamente y reina sin Corona. Esas representaciones responden, como se expuso en líneas anteriores, a una red compleja de supuestos promovidos por la religión, las leyes, la conciencia de clase, la industria cultural y la política. En el caso particular de Juana, todos estos factores impulsaron su proyección en la pintura y el teatro durante esos años. Además, su representación estuvo interrelacionada con los modelos contemporáneos de feminidad. Juana ha sido la protagonista dramática de *La locura de amor de Tamayo y Baus*, (1855), de la obra de Galdós *Santa Juana de Castilla* (1918), juega un papel importante en la pieza *El engaño* (1976) de Martín Recuerda, aparece en *Los comuneros* (1974) de Ana Diosdado y la obra de Martín Mediero *Juana del amor hermoso* (1982), otra obra que la representa es *Razón de estado o Juego de reinas* (1985) de Concha Romero

⁵⁸ De acuerdo con Alfonso Gil, la alta comedia es un “drama de la alta burguesía, altisonante y lleno de moralizaciones de alto vuelo”. Señala como los mejores representantes de esta nueva tendencia a López de Ayala y Tamayo y Baus. (“Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós” 155)

Pineda. No obstante, la presencia literaria de Juana también ha sido trasatlántica con *Falsa crónica de Juana la loca* (1985) de Miguel Sabido en México.

En la tesis doctoral de Cristina Casado Presa se afirma que: “la popularidad del personaje de Juana forma parte de una corriente teatral que muestra una gran fascinación por los personajes públicos, especialmente los que ostentan poder. Esta atracción se tradujo en una gran cantidad de obras de teatro que toman a personajes históricos como protagonistas” (85). Además, estas obras tuvieron una resonancia colectiva, pues la difusión de su imagen tuvo un valor principalmente didáctico. Proveyó de modelos de comportamiento que ayudaron a regular la maquinaria cognitiva, particularmente de las mujeres, para modelar la realidad cotidiana de acuerdo con los intereses de gobierno. En palabras de María Elena Soliño:

En su mayoría, estas imágenes están compuestas por hombres – pintores, escultores, guionistas y directores de cine y televisión, escritores -, que utilizan la figura femenina como objeto para promocionar un sentido de continuidad con el pasado para la mujer española. [Quien] sufrirá la falta de igualdad política y jurídica hasta finales del siglo XX, y en algunos casos incluso hasta la actualidad. Sin embargo, de alguna forma, especialmente dentro del ámbito doméstico, como madres y educadoras de la siguiente generación, el proyecto de construcción nacional cuenta con las mujeres, aunque sea como una ciudadanía subalterna. Especialmente a partir de la participación de tantas mujeres en la guerra de 1808 y con el reinado de Isabel II, la mujer también entra a formar una parte íntegra de la nación y, por ende, para ellas también se crean símbolos. . . . Pero en el caso de las leyendas que se le ofrecen a la mujer para inspirarla a participar en el proyecto de nación, los ejemplos de heroísmo femenino deben ser templados en una sociedad que intenta limitar la participación femenina en asuntos políticos. (6-7)

La influencia del ángel del hogar

El siglo XIX resulta entonces fundamental en la historia de la representación literaria de Juana de Castilla, pues en este periodo la visión ideológica modela un rol de género que entra en el imaginario colectivo a través del arte que en aquel momento tenía más presencia en la sociedad que recién se formaba y que tendrá cierto eco hasta nuestro días. En la formación de la nueva nación se buscaba establecer un rol conservador para las mujeres: la influencia en la vida pública debía hacerse desde el espacio privado. Tales características se concentran en el concepto del “ángel del hogar”: una noción compleja que simbolizó el ideal de domesticidad en los países occidentales a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Nerea Aresti Esteban afirma que el ángel del hogar constituyó un elemento fundamental en el proceso de construcción de la burguesía como clase, en oposición y contraste con la aristocracia y las clases trabajadoras. Con esta ideología se cerró el acceso a las mujeres a la vida pública y a la modernidad, pues se fragmentó la visión del mundo en dos frentes antagónicos, el representado por la religión, la tradición y la feminidad, por un lado, y el progreso, la ciencia y los hombres, por otro. En España el ideal femenino no se pudo desprender de la misoginia tradicional proveniente de siglos anteriores que fijaba como inferior a la mujer (363-369). Tuvo, además, un componente católico muy importante como se observa en el libro *El ángel del hogar* de Pilar Sinués de Marco. El texto fue muy influyente en la península y contó con constantes reimpressiones a partir de 1881 y hasta 1904. En su discurso la autora plantea la misión doméstica como un deber dictado por Dios y la sociedad. Aunque el matrimonio era solo una opción para la vida de las mujeres, ésta

debía de estar configurada por la religión católica y el amor a Dios. Para Sinués de Marco la educación resulta fundamental en las mujeres, postula que “una mujer puede ser un ángel o un demonio del hogar doméstico, según sean su educación e inclinaciones” (77). No obstante, el tipo de conocimientos por los que pugnaba para las mujeres eran los que enseñaran el camino de la religión.

Si bien es cierto que durante el siglo XIX los discursos sobre la “esposa perfecta” se popularizaron, la crítica coincide en que hay un proceso que inicia en el siglo XVII con la Contrarreforma y el texto de Fray Luis, *La perfecta casada*. Su obra se basó en la subordinación femenina debido a su supuesta incapacidad física, mental y moral. A pesar de que toda su ideología permeó a los siguientes siglos, una idea que traspasa hasta el plano de la economía es la organización social concretada en la familia / la casa, pues la mujer era necesaria para el trabajo y el incremento del patrimonio del marido. Ese modelo de economía familiar y moral sigue una línea discursiva que va reflejando los cambios ideológicos de cada periodo hasta consolidarse en el siglo XIX con las transformaciones sociales y económicas en Europa. En ese devenir de los cambios ¿Cómo se articula ideológicamente la separación de la mujer de la vida pública y con ello del poder?

Para Cantero Rosales, *El contrato social* de Rousseau (1762) al mismo tiempo que afirma que todo individuo posee derechos, señala la diferencia entre los sexos, situando a la mujer junto a la naturaleza debido a su capacidad de procrear y relegándola al espacio del hogar y lo privado; en oposición al hombre, al cual le corresponde el espacio público. Esto es, mientras los hombres eran los ciudadanos protagonistas del contrato social, las mujeres

tenían hijos y cuidaban de la casa. Es importante señalar que las reflexiones de Roseau están basadas en la nueva mujer de la burguesía, a quien trata de imponer el ideal doméstico. Por lo tanto, se refuerza la familia patriarcal en la que el varón ejerce un dominio exclusivo sobre los hijos, y puede dedicarse por completo al ejercicio de lo público y la ciudadanía. Ese modelo de familia se convierte en el soporte del Estado, y la mujer, en la transmisora de los valores políticos y morales patriarcales a los hijos quienes ejercerán en el futuro la ciudadanía (Cantero Rosales).

Es así como las representaciones que se hicieron de la reina Juana durante el siglo XIX, específicamente a partir de su segunda mitad, tienen como contexto social y político los cambios en la sociedad europea en los que se había configurado a la mujer como un individuo cuyo valor radicaba en su domesticidad y su gran aportación a la nación era la que hacía al interior de su casa y familia, la cual fue un pilar del gobierno. Aunque el concepto del ángel del hogar fue utilizado en Europa occidental, en la Península Ibérica ese modelo de comportamiento femenino se cimentó sobre la misoginia que provenía de siglos anteriores así como en los valores católicos. El resultado fue un arquetipo de mujer católica, esposa y madre que se mantenía alejada de la vida pública y con ello del ejercicio del poder.

Como se puede observar, Juana de Castilla resultaba un espejo en el que se podía proyectar un modelo didáctico adecuado que se promovió con fuerza tanto en los discursos pictóricos y literarios como el teatro. Con su representación teatral ocurre lo que Ruíz Ramón encuentra como característica del drama histórico:

[El personaje teatral actúa] como el instrumento que le permite al dramaturgo mostrarle al lector/espectador el desarrollo inalterable de los hechos de la historia pasada, frente a los cuales el protagonista histórico no supo o no pudo actuar de manera diferente. Sin embargo, el autor llama la atención sobre la analogía entre el pasado y lo que ocurre o puede llegar a ocurrir en el presente. (215-216)

Manuel Tamayo y Baus

Manuel Tamayo y Baus sentó los precedentes de Juana I de Castilla en el teatro histórico y por ende en la novela histórica posteriormente. De acuerdo con Emilio Cotarelo, Tamayo y Baus desde el comienzo de su carrera recurrió al tema histórico para inspirar sus obras. La primera de ellas, *El cinco de agosto*, se remonta a asuntos del siglo XI. Su carrera como dramaturgo incluyó la composición de comedias, zarzuelas, drama, drama histórico y adaptaciones de obras de Schiller. En una de su obras, *Virginia*, expone su visión sobre los principios poéticos para configurar personajes quienes debían “retratar su agitación, ese indefinible conjunto de miseria y grandeza; pulverizar la tradición haciendo que la tragedia interesara y conmueva como el drama moderno, aun cuando pierda algo de su severidad majestuosa” (377) .

La obra de Tamayo y Baus que aborda la biografía de Juana I de Castilla es *La locura de amor: drama en cinco actos*. Fue estrenada el 12 de enero de 1855 en el Teatro del Príncipe, posteriormente, tendría una segunda edición impresa en 1878.⁵⁹ Narciso Sicars y Salvadó

⁵⁹ Sicars y Salvadó apunta que la segunda edición del texto fue publicada en 1878, en tanto que de la primera no hace referencia a la fecha de publicación. Por otro lado, la página Worldcat.org enumera que la edición salió a la luz en 1855 en Madrid por la Imprenta de F. Abienzo. Estos últimos datos coinciden con la portadilla de la edición digitalizada por Internet Archive en 2016. archive.org/details/lalocuradeamordr538tama/page/n5/mode/2up. Consultada noviembre del 2020.

reseña que “la comedia pareció excelente al público por lo vivo de los afectos, lo notable de los caracteres y lo fecundo en útiles enseñanzas, fundada en la tradición nacional” (258). Uno de los rasgos que más ha destacado la crítica sobre la construcción del personaje en Tamayo y Baus es que “pudo penetrar tan á [sic] fondo en el mismo carácter de aquella desgraciada reina D. Juana de aquella loca que no estaba loca, y retocarlo con tal verdad, con tal claridad, con tales perfiles, que no parece sino que personalmente la había conocido y tratado” (Cotarelo y Mori 381). La verosimilitud y fuerza del personaje están relacionadas con lo que Tamayo y Baus llamó “la verdad como fuente de belleza en la literatura dramática”. En su discurso de ingreso a la Real Academia Española de 1858, expresó:

El personaje dramático no será bello sino cuando, como el hombre, esté compuesto de cuerpo y de alma, y alternativamente vuele hacia lo alto y se incline hacia la tierra. Aquellas figuras que aspiren a ser puro espíritu, puro heroísmo, pura bondad, no serán espirituales, ni heroicas, ni buenas: con ínfulas de sobrenaturales valdrán mil veces menos que la naturaleza; sorprenderán acaso, no conmoverán nunca. Y no sólo no es dado al arte despojar al ser humano de sus flaquezas y miserias sin rebajarlo y empobrecerlo; pero tampoco suprimir del espectáculo de la vida, sin menoscabar su grandeza, los vicios y los crímenes, para no representar más que acciones magnánimas y virtudes. (Tamayo y Baus)

La locura de amor

Guiado por su poética dramática, en *Locura de amor: drama en cinco actos*, Tamayo y Baus configura a su personaje principal, Juana, como una mujer que se deja guiar por sus emociones: el amor mal correspondido, los celos exaltados, el comportamiento turbulento que conduce a dudas y confusiones que se desarrollan a lo largo de la acción, herencia del

teatro español de los Siglos de Oro, como ya lo notado la crítica.⁶⁰ Las emociones no las trata el autor en lo general, sino que son las que otorgan fuerza dramática a la figura de la reina y le permiten crear una enseñanza moral al final de la obra, pues las pasiones en exceso conducen a “fenómenos de enajenación mental, histerismo o exaltación” (Sicars y Salvadó 270).

La acción de la obra ocurre en 1506 y el primer acto ocurre en Tudela del Duero. De acuerdo con la narración histórica, este periodo corresponde al momento que Juana y Felipe se encuentran de regreso definitivamente hacia Castilla. En la obra, el hecho que desata la acción es la doble conspiración de Felipe contra su esposa: por una parte pretende arrebatarse el cetro de reina que le corresponde y para ello quiere hacerla pasar por loca, auxiliado por los flamencos que desean para sí los cargos públicos. No obstante, de acuerdo con Tamayo y Baus, el pueblo adora a la hija de Isabel y ya que la han visto dar muestras de cordura comprenden que la acusación es falsa. Por otro lado, Felipe menospreciaba a Juana y tenía amores con otras mujeres que causaban los celos de la reina quitándole toda calma. La vehemencia del sentimiento amoroso de doña Juana y sus arrebatos amorosos, frente al notorio desamor de su esposo, los captura Tamayo y Baus en el siguiente dialogo:

REINA. - ¿Sabes, Felipe, que ya están agotadas mis fuerzas, y me moriría de dolor si hoy creyese y tuviera que volver a dudar mañana? ¿Sabes que mi amor ha sido más poderoso que el tiempo y tus desdenes? Te amé cuando te vi; más cuando me llamé esposa tuya; más cuando fui madre de tus hijos. Existe el que me dio el ser, existen las prendas de mis entrañas, hay un dios en el cielo que a todos nos redimió con su sangre. Pues bien, óyelo y duelete de esta infeliz: en mí tienen celos la esposa, la hija, la madre, la cristiana. Sí, lo conozco, es un crimen: ofendo a la

⁶⁰ Véase Neale Hamilton Tayler. *The influence of the Spanish and Other European Theatre on Tamayo y Baus*. Del mismo autor, *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus: originalidad e influencias*.

Naturaleza y a Dios: por eso el cielo me castiga; pero ¡ay de mí! que no lo puedo remediar.

REY. - Hasta el fondo de mi pecho penetran tus hermosas palabras. Ellas me animan a suplicarte de nuevo que en Burgos, como en Valladolid, permitas que yo solo gobierno los Estados que poseemos juntos. (I, VII)⁶¹

No obstante, el siguiente párrafo representa claramente el desinterés de la reina por el gobierno y su preferencia por el ámbito privado.

REINA. – Soy Reina; ciño la Corona de mi madre Isabel; mas no ignoras cuánto desdeño yo esas grandezas, que, comparadas con el sentimiento que llena todo mi corazón, me parecen mezquinas. Dame, en vez de esplendente diadema de oro, una Corona de flores tejida por tu mano; en vez de regio alcázar, en donde siempre hay turbas que nos separan, pobre choza en donde solo nosotros y nuestros hijos quepamos; en vez de dilatados imperios, un campo con algunos frutos, y una sepultura que pueda contener abrazados nuestros cuerpos; tu amor en vez del poder y la gloria, y creería yo entonces que pasaba del purgatorio al paraíso. (I,VII)

Una lectura que ofrece el marco del medievalismo es la que se hace desde la perspectiva de género. La representación en obras posteriores de un personaje histórico de la Edad Media tardía, como Juana I de Castilla, puede hacerse a partir del concepto del ángel del hogar descrito en líneas anteriores. Entonces, se puede afirmar que en el texto dramático de Baus el personaje de Juana elige salir del espacio público, pues el poder y sus lujos no son tan gratificantes como lo es “la Corona de flores, la pobre choza y el campo con algunos frutos” (I,VII). El mensaje principal es que está cediendo su poder, riqueza y espacio público para trasladarse a la esfera privada. La justificación es que rige su vida por las emociones y el modelo de conducta es el del ángel del hogar.

⁶¹ Todas las citas de la obra de Tamayo y Baus se hacen a partir de la edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En lo subsecuente solo se cita el acto y escena.

El segundo acto ocurre en el mesón, camino de Burgos, en donde el rey Felipe se reunirá con una princesa mora. La escena comienza con las quejas de dos trajinantes sobre la situación de aquel año en el reino de Castilla. Los hombres afirman que todos los problemas del reino son causados por un mal rey. Posteriormente, establecen una comparación entre Juana y su madre, para glorificar a la segunda:

TRAJINANTE 2.- ¡Aquella si [sic] que fue toda una Reina!

MESONERO. – Como que no parece sino que el cielo quiso juntar en la reina Isabel cuantas virtudes habían adorado los hombres, repartidas entre los mejores monarcas de la tierra. (II, I)

Es decir, en el plano histórico el autor está asumiendo que Felipe, el rey en turno, era un mal gobernante. Ante lo cual doña Juana no era mejor opción ya que “la Reina en celar a su marido se pasa la vida” (II, I). Con el mal gobierno morían los pobres de hambre y los flamencos, con sus costumbres libertinas, se llevaban todo. Por lo anterior se entiende que la obra está exponiendo que los extranjeros y la reina con sus pasiones era la causa del caos en el reino. En el otro plano que permite el teatro histórico, mostrar hechos del pasado para hablar del presente, se infiere que la obra hace referencia a la situación que estaba viviendo en España con Isabel II en 1855, pues su reinado atravesaba por una crisis que culminó con el destronamiento y exilio de la reina años más tarde (*Reyes y reinas de la España Contemporánea*. "Biografía de Isabel II de Borbón (1843-1868)").

En el tercer y cuarto acto se desarrollan las peripecias e intrigas que resultan de la complicación de las pasiones. Se descubre que los celos de la reina son totalmente fundados lo cual hace que se le disculpen los desvaríos en los que incurre. En otras palabras, mientras la reina Juana enloquece de celos, Felipe ha encontrado el pretexto perfecto para quitarle

el trono que por derecho le corresponde. No obstante, Juana, la mujer, decide asumirse loca como un alivio a su desgracia:

REINA. - ¡Loca!... ¡Loca!... ¡Si fuera verdad! ¿Y por qué no? Los médicos lo aseguran, cuantos me rodean lo creen... Entonces todo sería obra de mi locura, y no de la perfidia de un esposo adorado. Eso..., eso debe de ser. Felipe me ama; nunca estuve yo en un mesón; yo no he visto carta ninguna; esa mujer no se llama Aldara, sino Beatriz; es deuda de don Juan Manuel, no hija de un Rey moro de Granada. ¿Cómo he podido creer tales disparates? Todo, todo efecto de mi delirio. Dímelo tú, Marliano (Dirigiéndose a cada uno de los personajes que nombra.); decídmelo vosotros, señores; vos, señora; vos, capitán; tú, esposo mío; ¿no es cierto que estoy loca? Cierto es; nadie lo dude. ¡Qué felicidad, Dios eterno, qué felicidad! Creía que era desgraciada, y no era eso: ¡era que estaba loca! (III, XIX)

En este punto es importante recordar que la primera biografía histórica de la reina Juana proviene de Antonio Rodríguez Villa en 1874. En ella el autor reconoce que la incapacidad de gobernar de Juana se debía a la locura, no como una condición mental permanente, sino que, se puede inferir, como un estado emocional exaltado a causa de las pasiones: amor y celos. Con esto se quiere proponer que la sintonía entre la interpretación histórica y la ficción, es decir, entre Rodríguez Villa y Tamayo y Baus pudo haber resultado de la influencia de éste último, es decir la ficción, sobre la biografía, que se consideraba parte de la historia. Dado que *La locura de amor* gozó de popularidad en toda Europa y tuvo dos impresiones, 1855 y 1878, respectivamente, es una hipótesis factible. Para ambos autores la locura es una decisión de Juana, pues no es capaz de controlar sus emociones. Por lo tanto, se justifica la apropiación del poder por parte de otros.

Finalmente, el quinto acto representa el dramatismo por la muerte de Felipe. En estas escenas el personaje de Juana está construido con base en las contradicciones que postula Tamayo y Baus en el discurso que más tarde declarararía en su ingreso a la Real Academia:

Las pasiones deben desarrollarse en el drama con toda su natural variedad y vehemencia. Proteo de innúmeras formas, bajo una distinta se manifiesta la Pasión en cada individuo. Por motivo igual, éste llorará en brazos de blanda melancolía; quién será presa de horrenda desesperación; en uno, los afectos rugirán sordamente como remolinos de aire en cavidad profunda; en otro, prorrumpirán atronadores como torrente despeñado. (Tamayo y Baus)

En consecuencia, el personaje de Juana I de Castilla en *La locura de amor* es una representación proteica que muestra los claroscuros de las pasiones: amor, celos y ambición en una sola persona. También ilustra el concepto que se tenía de locura en aquel momento y cómo ésta se relaciona con la falta de control de las emociones. Por ejemplo, en los dos primeros actos se presenta como una mujer dominada por los celos, capaz de llevar a cabo actos incompatibles con su condición regia. No obstante, la construcción del personaje no está completamente definida. En las escenas hay cierta tensión entre locura y cordura sin concluir ninguna de las dos, pues el dramaturgo presenta intencionalmente al espectador-lector los diversos matices del personaje. En los dos actos siguientes la reina Juana actúa con sensatez y se induce al espectador-lector a pensar que su comportamiento celoso y arrebatado tiene una justificación cuando descubre el engaño de Felipe. Finalmente, en el último acto se representa una mujer completamente trastornada por la muerte del archiduque.

REINA. -Pues con su cadáver. Su cadáver es mío. ¡Quitad! ¡Apartaos! (Todos se apartan con profunda emoción) ¡Mío, nada más! Le regaré con las lágrimas de mis ojos; le acariciaré con los besos de mi boca! ¡Siempre a mi lado! ¡Él muerto! ¡Yo viva! ¿Y qué? ¡Siempre unidos! Sí, muerte implacable, burlaré tu intento. Poco es tu poder para arrancarle de mis brazos. (Cambiando repentinamente de expresión y de tono.) ¡Silencio, señores, silencio!... El Rey se ha dormido. ¡Silencio!... No le despertéis. ¡Duerme, amor mío; duerme..., duerme!... (Quédase contemplando al REY con ternura inefable.) (V. Escena última)

Aunque el dramatismo del texto toma su inspiración de la corriente romántica que todavía existía en las letras ibéricas, la combinación de rasgos psicológicos contribuye con la verosimilitud del personaje, además de distinguir la pluma de Tamayo y Baus. Un crítico de comienzos del siglo XX, el padre Blanco García, afirmó que después de Calderón y Lope de Vega, Tamayo y Baus puso empeño en la verdad y consecuencia de los retratos, en el análisis psicológico, en la interpretación de los afectos. Concluye que *La locura de amor* enorgullecería al mejor trágico del mundo y que su final cierra con broche de oro esta obra que dio la vuelta a Europa entusiasmando a críticos y espectadores (161-163).

Por lo que se refiere al tema mujer-poder- espacio público, la obra dramática de Tamayo es relevante no solo por la importancia que tuvo en el momento de su puesta en escena sino porque la representación que hizo de Juana, como mujer y en su calidad de reina, ha permeado a través de los años en otros géneros como el biográfico y literario. Otra resonancia que ha tenido el personaje principal de la obra de Tamayo ha sido como símbolo político. Tal y como lo hizo Tamayo y Baus para hablar de la sociedad de finales del siglo XIX, a través de este personaje otros dramaturgos, cineastas y novelistas han reflexionado sobre la nación a través del tiempo.

En cuanto a su aparición en representaciones artísticas posteriores, María Donapetry relaciona la obra de Tamayo y Baus con las películas *Locura de amor* de Orduña en 1948 y *Juana la loca* de Aranda del 2001. Para esta autora ambos filmes están basados en el drama de Tamayo cuyo personaje es la encarnación de la nación, por lo tanto, la idea de

locura es casi natural a ella. La autora también menciona que en el siglo XIX había cierta popularidad de los arquetipos de las locas teatrales. Por ejemplo:

Se encontraban la Ofelia suicida, Kate la loca sentimental y la violenta Lucía. Tamayo y Baus optó por la loca sentimental, una loca dócil y no particularmente agresiva que se dedicaba obsesivamente a conmemorar a su amante perdido. Esta imagen combina convenientemente la vulnerabilidad femenina con un halagüeño recordatorio de la dependencia femenina del afecto y la protección masculinos. (149)

Para concluir, Donapetry se pregunta, “¿Qué valor o qué significado histórico tiene actualmente este personaje histórico?” Su respuesta apunta a la difusión que los medios de comunicación masiva hacen de estos personajes regios como “personas reales”. La “humanización” de la realeza ha sido tema favorito para las masas, en particular las desgracias amorosas que han sobrellevado los y las aristócratas y allegados (153).

Finalmente, para concluir con la representación de Juana I de Castilla en el teatro histórico del siglo XIX, se puede afirmar que la obra de Tamayo y Baus ha tenido desde sus inicios una amplia recepción que comprende hasta el siglo XXI. En el proceso de reinención y reescritura constante, hay temas que la etapa posmoderna ha observado continuamente: uno de ellos tiene que ver con Juana como símbolo de la nación. Otro, ligado a la perspectiva de género y de interés para esta investigación, afirma que la locura de Juana es el resultado de la impuesta incompatibilidad entre lo femenino y el espacio público en el que necesariamente se ostenta el poder. En la obra de *La locura de amor* la idea tiene paralelo con el rol de género que se resume en la visión del llamado “ángel del hogar”. La propagación del arquetipo de mujer dependiente, alejada del espacio público y celosa de

sus deberes familiares, no hubiera podido difundirse sin la intervención de los medios masivos, como lo fue el teatro, que lo han adaptado según los gustos del público receptor. No obstante, en el caso de la representación de la reina Juana, ha ido adquiriendo otros matices de acuerdo con la época en que se reproduce. El siguiente caso corresponde a la última obra de Galdós, *Santa Juana de Castilla*. Estrenada y publicada en 1918, la obra eslabona las tendencias dramáticas e históricas del siglo XIX con las nuevas provenientes del siglo XX.

Teatro español siglo XX

La sociedad de la España galdosiana fue una época que se debatía en un desorden social profundo. La nobleza se redujo a pequeños círculos provincianos o familiares y perdió terreno ante una burguesía que acaparó la administración pública y el capital. Los teatros se convirtieron entonces en un punto de reunión de la burguesía que comenzó a ser el elemento social dominante en la vida española (Rodríguez Padrón 623). Por lo que corresponde al panorama teatral, se dividía entre las tendencias del romanticismo y naturalismo. En este ámbito se introdujo Benito Pérez Galdós como dramaturgo, a pesar de tener ya una carrera consolidada en las letras como novelista, irrumpió en sus últimos años en el teatro donde estrenó obras con regularidad desde 1892 hasta 1918 (Gil 163).

En veintisiete años estrenó veintidós obras y, de acuerdo con Ricardo Doménech, Galdós fue “el más completo dramaturgo de su época”, misma que el crítico extiende hasta coincidir con el trabajo de autores como Miguel de Unamuno, Rafael del Valle Inclán y Federico García Lorca. De entre éstos, Galdós:

Como ningún otro dramaturgo logró, adentrándose en la tupida, difícil y enrevesada historia nacional, destacar la dolorosa existencia de nuestra gente, todas las clases sociales incluidas, la incertidumbre, las enfermedades padecidas, ciertas geniales actividades, los personajes más extravagantes, los repetidos, los marginados desde siempre”. (14)

Características del teatro de Benito Pérez Galdós

Casalduero afirma que la creación dramática de Galdós es un bloque que se enlaza desde el punto de vista temático y en los personajes. Para él, hay tres ejes en el mundo galdosiano: el social, el religioso y el histórico. En cuanto al ámbito social, con el surgimiento de la lucha de clases y los partidos socialistas en el siglo XIX, Galdós comprendió que la fuerza política del futuro sería la del proletariado y en sus textos propone la armonía entre las clases sociales. Desde el punto de vista religioso, más que una religión, entiende la tolerancia como fuente de amor. Sobre la Historia, siempre estuvo presente en sus obras ya que ayudaba a comprender el presente y profundizar en el pasado (391-392). En relación con lo que observa Casalduero, Jorge Rodríguez Padrón afirma que otra de las semejanzas entre la dramaturgia galdosiana son los personajes femeninos porque estos muestran transformaciones y una lucha por la fecundidad que a veces toma caracteres trágicos. Esas mujeres son necesarias en los conflictos galdosianos ya que representan la fecundidad, no sólo por su sexo, sino por la vida latente, la regeneración del hombre simbolizada en esos nacimientos, así como la esperanza a la que apuntan las obras galdosianas (Rodríguez Padrón 630).

Santa Juana de Castilla

Un personaje femenino que atrapó el interés del autor canario fue la reina Juana I de Castilla porque le ofrecía riqueza literaria e histórica, pues le permitió al autor discurrir sobre temas que formaban parte de su poética, por ejemplo, el cuestionamiento de la historia oficial, la locura como una reacción a los discursos sociales de represión, Juana como símbolo de la nación española y, desde luego, la posición de la mujer en el aquel siglo. El último drama que escribió Galdós, *Santa Juana de Castilla: tragicomedia en tres actos* se estrenó, el 8 de mayo de 1918 en el Teatro de la Princesa, de Madrid, a donde asistió personalmente el autor.⁶² De acuerdo con Demetrio Estébanez Calderón, en los años anteriores a la tragicomedia galdosiana, se habían estrenado buena parte de las obras pertenecientes al teatro histórico modernista,⁶³ por lo que dicha tragicomedia de tema histórico podía responder a las expectativas de cierto público habituado a este tipo de piezas teatrales (758).

⁶²Sackett afirma que el término tragicomedia de la obra proviene de que un personaje, el niño Sanchico, supuestamente recibe clases de latín de un fraile, el cual realmente le enseña a manejar las armas. Esta situación le daría un tono cómico al segundo acto, justificando la denominación “Tragicomedia en tres actos” que Galdós da a la obra. Con esta denominación, se ve el empeño de Galdós de apartarse del tratamiento melodramático –trágico del tema en representaciones anteriores. (211) Habría que precisar que este personaje aparece en el acto II en donde el autor reproduce el habla de los campesinos en todas las escenas creando un incipiente ambiente de comedia, pues las confusiones que surgen entre ellos por su forma de hablar resultarían hilarantes para el espectador.

⁶³ Como teatro modernista Estébanez Calderón anota las obras estrenadas entre las décadas de 1908 a 1918. Algunos de los autores que menciona son: Marquina, Villaespesa, Valle Inclán, Fernández Ardavin. Para conocer los características del periodo véase Cabrales Arteaga J.M. con “El teatro histórico modernista de inspiración medieval”.

Precisamente, su trasfondo histórico ha sido ampliamente estudiado por las implicaciones de significación que tiene en la obra. Theodore Sackett apunta a otro tema recurrente en *Santa Juana de Castilla*, las obras históricas que tuvieron incidencia en la representación que Pérez Galdós haría de la reina Juana. Detalla que sus fuentes fueron Antonio Rodríguez Villa, Emilia Pardo Bazán y Gustav Adolf Bergenroth, de quienes se ha expuesto su respectivo trabajo en el capítulo anterior. Juana también representó una oportunidad de revisar la historia de España y usarla como el símbolo “de una España muerta antes de nacer; . . . una España que hubiera podido ser y que dos cortos años antes de su propia muerte en 1920 [Pérez Galdós] todavía anhelaba con pasión” (Sackett 215).

En cierto sentido, se puede afirmar que otro precedente del drama galdosiano es *La locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus aunque en esta obra el autor se enfoca en las pasiones y la fatalidad, los datos históricos presentados son idénticos a los observados en el drama de Pérez Galdós. El eje central de la acción dramática en *Santa Juana de Castilla* lo constituye la tragedia personal de Doña Juana, expuesta en un párrafo por el personaje de Valdenebros en el primer acto:

Toda la vida de esta reina ha sido un continuado suplicio. Primero, el amor desatinado que tuvo a su esposo, la ingratitude de éste, su muerte; luego, la resolución despiadada del Rey Católico y Cisneros, privándola del gobierno de Castilla para confinarla en este tétrico palacio de Tordesillas, donde lleva ya medio siglo de cautiverio, como si estuviera expiando un delito. (31)

Como lo han apuntado críticos como Demetrio Estébanez Calderón y otros, la acotación con la que se abre el acto I establece las características del escenario y, sobre todo, hace patente la invisibilidad de Juana en el orden de lo público: Galdós decora la sala del palacio de Tordesillas con los óleos de Isabel la Católica y Carlos V, en una copia de Tiziano. Este

primer vistazo que ofrece el texto señala la ausencia de la reina en la Historia, al mismo tiempo que permanece como ese lazo invisible que da origen a una nueva época. Posteriormente, el mismo personaje de Juana confirma esta propuesta al declarar en el acto I “para mí no hay gloria, Mogica. Yo no soy nadie; vivo en este aislamiento de Tordesillas viendo pasar las glorias ajenas, viendo pasar la historia..., ¡ay!..., que pasa sin dejar el menor rastro en mi existencia solitaria” (15).

El autor se propone crear una imagen alternativa del personaje que lleva al lector-espectador a cuestionar la validez de la visión tradicional histórica sobre la reina. Con la acotación anterior y las palabras de Valdenebros se hacen patentes las dos caras de la Historia, la oficial, representada por la ausencia del retrato de doña Juana. La segunda, muestra la opresión a la que fue sometida Juana, la mujer. Aunque investida con el poder real, no se le permitió ejercerlo para favorecer intereses patriarcales. Otro tema que sobresale es la intención de apartarse de la interpretación tradicional sobre la locura de Juana desde el comienzo de la obra. En un diálogo entre Mogica y Marisancha se dice:

MARISANCHA. - Largo rato ha que dejé el lecho, y agora la tienes paseo arriba, paseo abajo, hablando sola. Tenemos á nuestra señora, de algunos días acá, dígolo con reverencia, harto desconcertada.

MOGICA. - Déjame que te explique. Lo que con palabra ó gesto expresa la Reina, parece indicar que no anda sobrada de juicio. Por loca la tuvieron, y aún la tienen, los que no la conocen como yo. Su alteza discurre atinadamente sobre cualquier asunto. Su único desconcierto consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo. . . . (7-8)

Desde el comienzo el autor presenta los temas que estructuran la obra y la dirección que tomarán algunos de los mitos en que está envuelta la figura de Juana I de Castilla. En

resumen, el primer acto ocurre en el interior de Tordesillas y a través de lo que otros personajes dicen de Juana se dibuja su perfil, que no es otra cosa que la recopilación de los mitos que sobre esta reina habían surgido a lo largo de la historia. La representación propone a una mujer anciana, enferma y mantenida en el encierro por mucho tiempo.

VALDENEBROS. Tienes razón Mogica. El Doctor Santa Cara, médico de Su Alteza, me ha dicho más de una vez que esta señora no puede estar sometida á tan nocivo aislamiento. Á esto añado yo que la planta más vigorosa y lozana, privada de aire y luz, se agosta y muere. . . . (31)

No la presenta como loca sino desorientada en el tiempo, resultado del encierro, del retiro del mundo y de su edad.

DOÑA JUANA. (Que al saber la pronta partida, se expresa con desusada locuacidad.) Llevadme á la arboleda de Foraño. Saliendo yo una tarde del santuario de la Virgen de la Peña, con mi madre y mi hermana Catalina, que luego casó con Enrique VIII de Inglaterra y fué tan desgraciada como sabéis, vino á nuestro encuentro un enviado del Papa Alejandro VI, con una bula. ¿Os acordáis de esto, Lisarda?

LISARDA. ¿Cómo he de acordarme, señora, si en ese tiempo yo no había nacido todavía? (32-33)

Sobre los temas que expone, en primer término plantea la injusticia que sus contemporáneos, así como la Historia, han cometido contra el personaje de Juana y de ahí la necesidad de revisarla. Enseguida recopila las diversas posturas sobre el tema de la locura, discutiendo si lo está o no y cuál es la causa. Finalmente plantea el tema de la herejía como un rumor común, pero contrastándolo con las acciones de la reina que la muestran como una mujer con virtudes cristianas. En este primer acto también se muestra el poco apoyo que la reina tenía de su Casa real, en comparación con la gente que servía a su hijo, quienes por seguir todas las instrucciones, llegaron incluso a maltratarla. Estos hechos coinciden plenamente con lo documentado históricamente, la falta de lealtad de la Casa de

real de Juana ha sido considerada una de las principales causas por las cuales la reina no pudo ejercer plenamente su autoridad durante el siglo XVI de acuerdo con sus biografías.

En el segundo acto la acción se desarrolla unas horas antes de morir la reina y decide escapar a Villalba de Alcor, un pueblo del campo de Castilla. En este acto aparece el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea. Sin embargo, conserva diferencias con la forma como se usaba éste en los Siglos de Oro.

La escena representa el exterior de una casa de aldea en las inmediaciones de Villalba del Alcor. En la fachada, la puerta de la vivienda, humilde; á derecha é izquierda poyos rústicos; encima emparrado de vid, que aún no ha echado la hoja; en los alrededores, árboles. Toda la decoración respira paz y sosiego campesino, óyese el paso de un rebaño, cencerros lejanos. En el centro de la escena está sentada Doña Juana en una silla rústica. En los poyos ó en las banquetas, las personas que han acompañado á la Reina: Lisarda, Valdenebros, Marisancha y demás. Frente á Doña Juana, y á conveniente distancia, gran multitud de gente campesina, hombres y mujeres de diferentes edades, unos sentados y otros de pie; entre ellos chiquillos de ambos sexos, algunos de éstos descalzos y mal vestidos (41).

La tradición literaria ha consagrado a la corte como el lugar de la envidia, del engaño, del poder; mientras que la aldea lo es de la paz, de la transparencia, del amor sin ataduras sociales, del *locus amoenus*. Estas escenas se cargan del mismo significado, pero agregan la igualdad entre las clases sociales como un elemento distintivo de las obras de Galdós.

PERONUÑO. - (Aldeano, dueño de la casa, se destaca de la multitud, y acercándose á la Reina, hincando una rodilla en tierra.) Señora y madre nuestra, que honráis con vuestra presencia este olvidado pueblo de Castilla, sabed que os ofrecemos nuestras vidas y haciendas.

DOÑA JUANA. - Después de pasar la noche en Villalba del Alcor, en compañía dulce de Valdenebros y Lisarda, he querido visitar una aldea de las más humildes de esta tierra, y eso estoy aquí respirando con vosotros el aire campesino; no soy la primera castellana, ni tampoco la última: vosotros y yo somos lo mismo. Levántate, amigo. (42-43)

En esas escenas se expresa la naturaleza del personaje: su humanismo, astucia política, y talento diplomático cualidades que no figuraban en aquel momento en la interpretación histórica. Uno de los diálogos que sostiene en la villa con una mujer es un ejemplo de ello:

DOÑA JUANA.-Yo me intereso por todos, y hablaré á mi hijo una y otra vez para que os alivie de tantas cargas onerosas. (Al oír esto prorrumpen todos en vítores y aclamaciones de júbilo. Los chiquillos tratan de romper las filas y lanzarse hacia la Reina, pero los padres les contienen.—Doña Juana, cariñosa.) Dejad, dejad que los niños se acerquen á mi. (Los chicos se acercan, y Doña Juana les acaricia. Los más pequeñitos quedan detrás como cohibidos, y dos mayorcitos se ponen delante, junto á Doña Juana. Ésta, además de acariciarles, les habla.) ¿De dónde sois? ¿Cómo os llamáis? (49)

En torno al tema mujer-poder hay unas líneas que pronuncia el personaje de Juana cuando los campesinos le piden que sea sólo ella quien tome las riendas de un nuevo estado que comprenda únicamente a las comunidades de Castilla: “¡Pobre de mí! Yo no sirvo para eso. Hablaré con mi hijo, y él os concederá lo que deseáis: un gobierno patriarcal” (56). Es interesante analizar lo que se entiende en el texto por gobierno patriarcal. Por referencias textuales se infiere que Juana, el personaje, tenía un proyecto político y lo que buscaba era gobernar en conjunto con alguien más. “El pueblo en estrecha unión con la Corona” (56). En la obra el gobierno patriarcal alude al de un solo hombre, autoritario, como el que encabezó el emperador Carlos V. En oposición, el gobierno en colaboración sería, entonces, el no patriarcal. En otra escena del acto segundo se hace explícito lo hasta aquí afirmado:

PERONUÑO. - La Reina está en lo cierto. El pueblo debe gobernarse á sí mismo en conformidad con la Soberana.

VALDENEBROS. - (Que se aparta de la Reina y avanza hacia la multitud para sosegarla. Tras él va Mogica.) Lo que vosotros queréis es que el reino de Castilla se mantenga independiente de los demás Estados del Imperio de Carlos V, y dé á éste el contingente necesario de hombres y dinero para la vida común.

MOGICA. - Esa misma idea es la que sostiene Su Alteza. Asimismo me lo dijo en Gante hace cincuenta años, cuando aún vivía el Rey Católico; y en el cautiverio de Tordesillas lo ha dicho también. Doña Juana lo que no quiere es gobernar por sí; pero su afán es que se gobierne á Castilla en esa forma que acaba de decir Valdenebros. (60-61)

Llama la atención que los supuestos de Pérez Galdós sobre el pensamiento político de la reina Juana coinciden con lo que Milagros Rivera Garretas ha llamado “monarquía en relación”: cogobernar con su hijo motivada por la libertad y el amor. Un estilo de gobierno que la historiadora atribuye a la reina Juana, según se vio en el capítulo segundo de este trabajo (*La reina Juana I de España mal llamada la loca* 77). La diferencia es que en el texto de Galdós, influido por la postura política del autor, se muestra que el gobierno ideal debía ser corresponsabilidad del pueblo y gobernante asumiendo esto como un gobierno no patriarcal, en el cual subyace el amor entre gobernantes y gobernados.

Finalmente, en el tercer acto la acción se desarrolla nuevamente en el castillo de Tordesillas a donde ha regresado la reina y su séquito. Ahí transcurren su últimas horas de vida, durante este tiempo se plantean ideas sobre la supuesta religiosidad y la locura de doña Juana. Pérez Galdós representa a una reina cuya religiosidad se basa en la teoría erasmista que “dice que no nos cuidemos del formulismo ni de las exterioridades rituales, sino de la pureza de nuestro corazón y la rectitud de nuestras acciones” (77). Congruente con las propuestas de Erasmo, la propia Juana no se considera loca porque como lo habla con Borja:

BORJA. - Erasmo celebra la locura llamando locos á los grandes héroes que han enaltecido la humanidad, como Marco Aurelio y Trajano en la antigüedad; Pelayo, Alfonso el Sabio y el Santo Rey Don Fernando en la vieja España y en los días presentes, vuestra gloriosa madre Doña Isabel.

DOÑA JUANA. – Por eso yo no me tengo por loca, pues en mi larga vida nada he podido hacer que se destacara de lo común y vulgar. (En este momento Doña Juana se inquieta, se vuelve de un lado á otro, alza los brazos, fija sus ojos en un punto del espacio y exclama:) ¡Madre, madre! ¡Ay! (79)

El final de la obra llega con la muerte de la reina quien muere un viernes santo, rezando el Credo, después de beber solo agua pura. Todos estos elementos subrayan su calidad de santa sobre la cual Borja da testimonio:

¡Santa Reina! ¡Desdichada mujer! Tú, que has amado mucho sin que nadie te amase; tú, que has padecido humillaciones, desvíos é ingraticudes sin que nadie endulzara tus amargores con las ternuras de familia; tú, que socorríste á los pobres y consolaste á los humildes sin vanagloriarte de ello, en el seno de Dios Nuestro Padre encontrarás la merecida recompensa. (87)

Según Jo Labanyi, al llamarla “Santa Juana de Castilla”, Galdós la asocia con el espíritu del noventa y ocho:

En su rechazo de la modernidad industrial y de la politiquería parlamentaria vale la pena observar que la alianza de Juana con los campesinos castellanos representa una especie de mesianismo político, pregonado por algunos escritores noventayochistas.⁶⁴ Al santificar a Juana, Galdós la relaciona con las disputas religiosas de la Contrarreforma. La obra soslaya el tema amoroso para insistir en el tema de la intolerancia religiosa, tema de obras dramáticas anteriores de Galdós. (24)

⁶⁴ A partir de 1899 empieza a circular en los periódicos y revistas la idea de una nueva “generación” de intelectuales y escritores, nacida a raíz de la crisis *fin de siglo* en España, y definida por su protesta contra lo establecido, una tendencia hacia el conocimiento de lo nuevo, y un afán regenerador político y cultural. Esta noción evoluciona rápidamente hasta convertirse en un concepto historiográfico — la llamada generación de 1898 — que ha tenido un papel significativo en la historia intelectual y literaria española de la primera parte de este siglo. (I. Fox)

Sin duda, la santidad de Juana posee un significado dentro del contexto de la obra galdosiana, como lo explica Labanyi. No obstante, si se tiene en cuenta que una de las finalidades del teatro histórico es representar el pasado para entender el presente, la santidad de Juana también se refiere al contexto histórico que vivía España en el declive de la Restauración. Al presentar una reina cercana a los aldeanos quien pronuncia la igualdad entre las clases sociales, Galdós hace eco de las tendencias políticas de aquellos. Para concluir, en este drama de Pérez Galdós Juana representaría el anhelo de gobierno que España espera, pero no va a suceder debido a su santidad.

VALDENEBROS. - ¡Callad, callad! Su Alteza será Reina efectiva de Castilla cuando ella se determine á cambiar su cristiana mansedumbre por una ambición gallarda más conforme con los deseos desde su pueblo”. (58)

Se puede afirmar que la “cristiana mansedumbre” de Juana se opone al ejercicio del poder. Con ello Pérez Galdós consigue agregar a los mitos de locura y herejía, presentados en el primer acto, el de la santidad. Por todo esto, se afirma que los mitos que surgieron entorno a la figura de Juana I de Castilla cumplen con la función de justificar la usurpación del poder y el confinamiento forzoso al que fue sometida por años. Estos mensajes pudieron ser descodificados por los lectores-espectadores como una confirmación del rol que el “ángel del hogar” había instaurado. Al aceptar el confinamiento y reconocer su incapacidad para gobernar, se refuerza el estereotipo de que la mujer desea estar solo en el ámbito doméstico. Es decir, la bondad y santidad femeninas impiden el ejercicio del poder, asunto patriarcal.

La crítica ha documentado la influencia de la obra galdosiana en Hispanoamérica en el marco de las relaciones culturales entre España y los países americanos. Específicamente, en México se ha comprobado que existió cierta recepción desde la época contemporánea a Galdós. No obstante, después de 1940 por la influencia del grupo de refugiados españoles en México la presencia de la obra galdosiana aumentó en áreas como el cine y la literatura.⁶⁵ En el caso de esta última se puede colocar como una lejana heredera de *Santa Juana de Castilla* a la obra de Miguel Sabido (Ciudad de México 1937): *Falsa crónica de Juana la loca*. Si bien pertenecen a dos contextos geográficos, temporales e históricos diferentes, ambas obras buscaron revisar la Historia oficial de España y México, respectivamente. Ninguna de las dos es una biografía, aunque los dramaturgos convergen en la selección de algunos temas que caracterizaron la vida de la reina como la locura, religiosidad, gobierno y autoridad. Además, con sus puestas en escena, los autores sugieren al espectador/lector otras posibilidades de entender, organizar o cambiar el momento presente desde el que se está presentado la obra. Dicho lo anterior, en este apartado se estudiará el texto de *Falsa crónica de Juana la loca* del dramaturgo Miguel Sabido.

Teatro mexicano del siglo XX

⁶⁵ Véase por ejemplo John H. Sinnigen y Lilia Vieyra Sánchez “La recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en México: Un estudio bibliohemerográfico en vida del autor”, John Sinnigen *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*, José Amor y Vázquez “Galdós en las letras mexicanas”.

Primeramente es necesario conocer el panorama que guardaba el teatro mexicano en aquellos años para entender el contexto en el que surge la obra. Schmidhuber de la Mora analiza la génesis de la actividad teatral en México y explica que se conformó durante las tres primeras décadas del siglo XX a partir de tres corrientes aisladas: el teatro tradicional bajo la influencia del teatro español, el de búsqueda mexicanista y el experimentalista o de vanguardia. Al final de los años treinta, las tres inclinaciones se sumaron para dar origen a un teatro mexicano con una estética distintiva. Como texto dramático, *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, escrita en 1938, señala el advenimiento del teatro mexicano en tanto que 1947 marcaría el acto fundacional de la escena mexicana con una temporada en el Palacio de Bellas Artes que resultó histórica al presentar obras de autores como Rodolfo Usigli, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia. A partir de aquí el tema mexicano se vuelve central y lo abordan en diferentes niveles: el de la simple repetición escénica de la realidad mexicana, la indagación de las razones psicológicas y sociológicas del mexicano hasta alcanzar a perfilar la esencia de lo mexicano. Entre los autores que aportaron sus obras al teatro mexicano en una primera generación están: Elena Garro, Octavio Paz, Juan José Arreola, Héctor Mendoza y los pintores Juan Soriano y Leonora Carrington quienes buscaban devolver la poesía como cualidad primera del teatro. Les seguirían otros autores como Rafael Solana, Margarita Urueta, Rafael Bernal, María Luisa Algarra e Ignacio Retes. Los temas mexicanos y los espacios provincianos se convirtieron en elementos de este teatro y han llegado a constituir para el gran público el prototipo del teatro mexicano. ("Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia")

En la década de los ochenta, Miguel Sabido declaraba que, una vez conformada la dramaturgia mexicana, era necesario que llegara a su esplendor basándose en los elementos

primigenios del teatro, pues eso era lo que conectaría los escenarios con el grueso del público, escaso en esos días. Así lo declara en el prólogo que dirige a sus lectores:

En sus orígenes el gran teatro de México del siglo dieciséis y diecisiete, uno de los movimientos teatrales más importantes en la historia de la humanidad, inventó una serie de recursos propios y originales que siguen dando carácter de excepcionalidad a las obras realizadas en esos siglos y que se han mantenido vivas a pesar de la colonización cultural de los siglos diecinueve y veinte en un suntuoso Teatro Ritual Popular Mexicano. Pienso que el teatro mexicano llegará a su total madurez y con ello a llenar las necesidades del público y con ello a la consiguiente asistencia a las salas, cuando los dramaturgos actuales encontremos las formas propias de nuestra tradición de tres mil años de representaciones sagradas, nuestra idiosincrasia y nuestro momento histórico. (Sabido, *Falsa crónica de Juana la loca*)

En este sentido, las ideas de Sabido coinciden con lo expuesto en 1985 por *Latin American Theatre Review* dedicado al teatro mexicano. En éste, una de las participantes, Kirsten F. Nigro, afirmaba que solo una parte muy pequeña de lo que se presentaba en los teatros eran obras de autores mexicanos y que éstas eran escasamente atendidas por el público (5-6). El prólogo de Sabido recogía las inquietudes del ambiente teatral de su momento al mismo tiempo que buscaba transformar esta realidad. Otro autor que participó en el número de *Latin American Theatre Review* fue Ronald D. Burgess quien apunta que durante esos momentos los jóvenes dramaturgos, críticos con el sistema en el que vivían, buscaban cuestionarse:

¿Es verdad todo lo que se ha dicho en los libros y en la política? ¿Es verdad la realidad histórica? Y, ¿es verdad la realidad actual? Los nuevos dramas sugieren que todo se ha deformado y que en el transcurso de los años el control, el poder, el alma, y la misma realidad de México se han puesto en tela de juicio, que tal vez se hayan perdido. (95)

Nuevamente, en el prólogo de *Falsa crónica* se encuentra eco de estas afirmaciones:

¿Y por qué falsa crónica? Porque esta obra no intenta ser la biografía de Juana de Castilla, la loca. Se trata de presentar el mundo desorbitado y fuera de todo límite - como las pasiones que en esa reina hicieron nido y que yo quiero adivinar en el

personaje. Como muchos historiadores modernos – que seguramente están equivocados conmigo sostengo la nebulosa tesis de que Juana solamente se volvió loca en los últimos años de su vida después de haber soportado la triple injuria del intento de ser despojada de su reino por su marido Felipe, por su propio padre Fernando y por su hijo Carlos, en connivencia con su confesor el Cardenal Cisneros. . . . Es una falsa crónica porque no va de acuerdo con las interpretaciones tradicionales, si bien todos los datos y elementos que se utilizan son perfectamente ciertos. (*Sabido, Falsa crónica de Juana la loca*)

Por todo lo anterior se puede afirmar que *Falsa crónica de Juana la loca* concentra no solo las inquietudes y los temas que resultaban de interés para Miguel Sabido. También es reflejo de su momento histórico y cultural, según se verá a continuación.

Miguel Sabido

Miguel Sabido es un dramaturgo y poeta mexicano, egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha sido director de teatro, escritor y teórico de la comunicación. En esta área ha propuesto el concepto de entretenimiento educativo en telenovelas, pues ha probado con éxito que el contenido positivo reafirma los valores sociales (Coordinación Nacional de Literatura (INBA)). Por esta labor ha recibido premios como la medalla Nezahualcóyotl y el Premio de la Comunicación. Debido a sus importantes aportaciones también ha sido llamado el “Padre del Entretenimiento Educativo”. Todas las observaciones sobre sus métodos están recopiladas en su propia *Teoría del tono*, publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México y en proceso de ser traducida a varios idiomas. (*La Hora Nacional*)

Otro tema que ha estudiado este autor durante su trayectoria son las manifestaciones sagradas indígenas. Sobre ellas publicó un libro, *Teatro sagrado: los coloquios de México*, donde concreta muchos años de investigación acerca del teatro ritual mexicano como son

las pastorelas o las adoraciones de reyes. Su aportación más relevante es el redescubrimiento, salvaguarda y promoción del teatro ritual popular para ayudar a reparar el tejido social, el cual, en su opinión, está roto desde la llegada de los europeos a México, con repercusiones sociales y políticas hasta el día de hoy (Sabido, "Una vida dedicada a la recuperación y salvaguarda del teatro tradicional mexicano" 8-13).

En el ámbito teatral, Miguel Sabido dirigió su primera obra de teatro en 1959 y desde entonces ha dirigido más de 30 obras. En 1964 produjo su primera obra teatral profesionalmente, el clásico de la literatura española *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón de la Barca. Recibió premios de la crítica especializada y tuvo gran aceptación del público. Repitió el mismo éxito con otros clásicos: *La Celestina* de Fernando de Rojas y *El avaro* de Moliere. Posteriormente, la obra maestra de Sabido, *Falsa Crónica de Juana la Loca*, tuvo más de dos mil representaciones, arrasó con los premios de la crítica y con los récord de asistencia de público, se ha puesto en varios países y ha sido traducida a varios idiomas. Las obras de teatro escritas por él son: *Las tentaciones de María Egipcíaca* (1981), *Falsa crónica de Juana la loca* (1985), *Pastorela regiomontana* (1987), *Pastorela de la esperanza* (1992), *Tres retratos femeninos* (2000), *El libro de las pastorelas* (2000) (Redacción de Paso de Gato 15-16).

De lo anterior se concluye que los temas que han interesado a este dramaturgo son los que estructuran su obra teatral. El interés de Sabido por escribir textos que giran alrededor de mujeres se concentra en personajes históricos como María Egipcíaca, Juana, llamada la loca, y Sor Juana Inés de la Cruz. En una entrevista que dio en marzo del 2019 dijo:

Me gusta escribir sobre las mujeres de México, es una fascinación contar la historia del país con ellas, quizá es porque crecí con mujeres muy importantes en mi infancia, mi madre fue misionera de Vasconcelos, gran amiga de Frida Kahlo y María Izquierdo; mi abuela fundó la carrera de Trabajo Social, y en su juventud fue maestra zapatista, de ella salieron varias anécdotas para este texto. (Sabido, “Me gusta escribir sobre las mujeres de México”)

Sin duda, el personaje más famoso entre sus obras es la reina Juana quien es representada en *Falsa Crónica*, una de las obras mexicanas más exitosas en la historia. La prensa sigue reconociendo el triunfo que obtuvo Miguel Sabido quien fue el dramaturgo, director, productor y diseñador de la escenografía para este espectáculo que ha quedado guardado en la historia del teatro mexicano. Las notas periodísticas de la sección cultural afirman que se estrenó en junio de 1985, recorrió varios teatros en la Ciudad de México, seguido de una gira por toda la República, logró catorce premios de la crítica. Se presentó en inglés en el famoso teatro La MaMa, en Nueva York y en la *Bilingual Company* de Los Ángeles (Pacheco Fabela 9).

En definitiva, el éxito de la obra en México es único en virtud de que se trata de un espectáculo cuya protagonista es una reina española que gobernó varios siglos atrás. Consciente de esta singularidad, el autor se dirige al lector en el prólogo de *Falsa crónica de Juana la loca* y explica por qué eligió este personaje, casi desconocido para los mexicanos. Después de declarar que durante su trayectoria, su “obsesión profesional ha sido la de entender la cultura mexicana: sus raíces, su historia, su esencia”. Ha concluido que los orígenes de ésta se hallan “en el encuentro, choque e integración de dos mundos tan contradictorios que pudieron producir México”. Por lo tanto:

¿Por qué, pues, Juana La Loca?

No podemos olvidar que México fue descubierto, conquistado y colonizado durante su reinado: Juana fue la verdadera reina durante los años en los que Cortés conquistó la Gran Tenochtitlán, se dio el prodigioso teatro evangelizador franciscano, se sucedieron los hechos guadalupanos, arribó el primer Virrey, se organizó la primera audiencia y se sentaron las bases culturales de lo que sería la vida de la Nueva España durante los casi tres siglos siguientes. . . . Esto es: lo que ahora es México se descubrió, se conquistó, se organizó como país bajo el reinado de una reina reputada como loca. Estremecedora visión que explicaría, quizás, infinidad de hechos inexplicables. Carlos nunca pensó, siquiera, en venir a conocer las colonias americanas: ella lo pidió varias veces.

¿Hubiera sido diferente el brutal proceso de conquista si Juana hubiera tenido real autoridad? ¿Se habría instituido la corrupción virreinal como base de la vida del país si ella hubiera gobernado en verdad? Las posibilidades de cambio en nuestra vida cotidiana adquieren una perspectiva vertiginosa al pensar que Juana hubiera realmente gobernado la Nueva España, ella que tenía derecho para hacerlo. (Sabido, *Falsa crónica de Juana la loca*)⁶⁶

Para el autor, este personaje histórico del fin del Medioevo español todavía tenía trascendencia en México hacia finales del siglo veinte. Al ser una de las funciones del teatro histórico presentar el pasado para reflexionar sobre el presente, es necesario resumir qué ocurría con aquel México de los años ochenta para saber cuál puede ser la asociación que existe entre el reinado fallido de Juana y la sociedad mexicana de entonces.

México en la década de los ochenta había transitado por una serie de cambios que impactaron la vida pública a partir del fin de la Revolución mexicana en 1920. A primera vista, parecía que después de varias décadas de transformaciones, la sociedad mexicana en aquellos años era mayoritariamente urbana, con un extraordinario crecimiento de la población. La economía estaba basada principalmente en la industria y los servicios,

⁶⁶ Las citas al texto de Sabido se hacen de la versión digital. En lo siguiente cuando se haga referencia a ella, solo se pondrá la sección o escena correspondiente.

relegando a las actividades agrarias y mineras. En el ámbito político había aparente estabilidad que se había logrado a través de negociaciones. Entonces, ¿Cuál es la materia que relaciona a dos sociedades tan distantes en el tiempo y el espacio?

Más allá del vínculo por el pasado colonial que unen a España y México, aquella sociedad mexicana, como la del tiempo de Juana de Castilla, funcionaba adecuadamente solo en la superficie. De acuerdo con el último capítulo de *Historia mínima de México*, hoy se sabe que a partir de las protestas estudiantiles de 1968 los diferentes gobiernos ejercieron actos de represión, al mismo tiempo que crecía la inconformidad social por la intolerancia y el abuso del gobierno. La respuesta del gobierno fue la desaparición y asesinatos de ciudadanos, este periodo es llamado la “guerra sucia” que tuvo su auge en la década de los setenta. En términos económicos, la situación no era mejor. Además, a partir de 1973 se recurrió a préstamos internacionales y con ello la deuda del país crecía así como la injerencia de organismos extranjeros. Con el inicio de la década de los ochentas y en el marco de una crisis mundial que impactó especialmente a Latinoamérica, la deuda pública creció exponencialmente y el peso se devaluó después de más 20 años estabilidad. Paradójicamente, aunque se tuvieron nuevos hallazgos petroleros, el precio del petróleo disminuyó. Por lo tanto, al ser éste una de las principales fuentes de ingreso de país, se declaró la suspensión de pagos a acreedores extranjeros. Los especuladores y ahorradores sacaron su dinero del país dejando a un sistema bancario muy debilitado. Como resultado, el presidente de aquel momento, José López Portillo, expropió la banca. En pocas palabras, la economía mexicana atravesaba por uno de sus peores momentos, las consecuencias se sentirían aún décadas después, no solo por la afectación económica a la sociedad, sino

porque este periodo sentó las bases de la política económica posterior. El ambiente político también se estremeció, pues después de más de sesenta años de que un único partido político sostuviera el poder, y debido a la lucha por la democracia sostenida por ciertos grupos, se empezaron a reconocer por primera vez algunas de las derrotas del partido en el poder en ciertas elecciones. En 1987 inició con fuerza una campaña presidencial de izquierda que no obstante, terminaría con un gran fraude electoral en 1988. (Aboites Aguilar) En resumen, las últimas tres décadas del siglo veinte constituyen un periodo de crisis permanente en México. La descomposición de la economía, la incapacidad, corrupción e intolerancia de la clase política trajeron consecuencias en el descontento popular mismo que se reflejaba en diversos ámbitos del país, por ejemplo, la cultura y sus expresiones artísticas como el teatro.

Falsa crónica de Juana la loca

En este marco sociohistórico surge *Falsa crónica*, una obra que, como lo afirma su autor desde el prólogo, busca utilizar el pasado virreinal de México para cuestionarse su identidad e indagar sobre la conformación de la nación volviendo hasta el punto de la imposición española sobre la indígena. Con esto se quiere decir que el momento fundacional del México contemporáneo el autor lo ubicó durante el reinado de Juana I de Castilla. Dado que el escenario nacional se observaba en crisis, era oportuno reflexionar sobre los orígenes para encontrar explicaciones a lo que sucedía durante los años ochenta en México.

Un procedimiento que utiliza el autor es el cuestionamiento de la Historia el cual se observa en la forma de la obra y su propia estructura. Está dividida en un prólogo y siete escenas en

donde mayormente alternan dos voces: la de Juana y la de la Historia oficial representada por una enana: Mariana. Para Magnarelli, esta es la principal técnica dramática de la obra ya que alterna entre actuación y narración, al mismo tiempo que divide los discursos en oficial y marginal. Estos servirían también para organizar los referentes para el lector o espectador así como para demostrar las capacidades limitadas del lenguaje (50).

El momento histórico en el que se desarrollan las escenas puede pensarse que está indicado por las líneas de uno de los monjes en el prólogo. Es decir, podría ser el peregrinaje con el cuerpo de Felipe después de su muerte. Sin embargo, el autor al comienzo de la obra expone que “si bien puede suponerse que la obra sucede durante el peregrinaje que Juana hizo con el cadáver de Felipe durante los años de 1507 y 1508, también puede pensarse que ocurre cincuenta años después durante su agonía el viernes santo del año de 1555” (*Falsa crónica de Juana la loca*). En este sentido, al ser un texto espectacular, el texto secundario o los elementos que constituyen la teatralidad⁶⁷ le permiten al autor y al espectador-lector desplazarse en el tiempo dramático y ubicar las escenas como parte de la vida de la reina, sin estar fijados estáticamente como ocurría con las obras de Tamayo y Baus y Pérez Galdós. Este imprecisión temporal trae consigo una percepción fragmentaria al mismo

⁶⁷Roland Barthes en *Essais critiques* de 1964 habla de la multiplicidad de informaciones que se reciben en el espectáculo dramático a partir del decorado, los trajes, la iluminación, los gestos o la música, y llama a este fenómeno polifonía informacional o espesor de signos, lo que constituye la teatralidad, Barthes la define como el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito (Citado por Gallardo Paúls). María de Carmen Bobes Navas en *Semiología de la obra dramática*, 1997 distingue el texto literario del texto espectacular (también llamado texto secundario). El texto literario, caracterizado por los diálogos, presenta una narración dramática (con acción, personaje, espacio, tiempo y forma dialogada), que podría ser analizada con los mismos criterios que utiliza la narratología.

tiempo que de multiplicidad e incertidumbre lo cual es un signo de la Posmodernidad en la obra de Sabido.

Por lo que se refiere a la precisión biográfica, la obra narra episodios documentados en trabajos históricos sobre la vida de la reina. Aunque la anécdota no plantea un inicio, intermedio y final de la historia, en forma lineal, sí se distingue el momento en el que inicia: el matrimonio de Juana y de todos sus hermanos representados como un juego donde su padre hace los movimientos necesarios pensando en la “alta política” (Sabido, *Falsa crónica de Juana la loca*) y no en los sentimientos ni en la felicidad de sus hijos quienes solo representan una pieza para completar su jugada. Las escenas continúan narrando momentos de la vida de Juana a través de un “monólogo delirante” (Sabido, *Falsa crónica de Juana la loca*) en voz del propio personaje. Entre los momentos que se representan están: el nacimiento de sus hijos y la influencia que tendrán en la organización política de Europa; las infidelidades de Felipe normalizadas por los otros personajes; la intensidad del amor, los celos y el deseo que siente por él; la desesperación de la mujer enamorada por retener a quien ama, olvidando, incluso, su posición real; el rechazo que causa en los demás sus actos desesperados por retenerlo, como recurrir a la brujería. Sigue un grupo de escenas que comienza con la herencia de la Corona; seguida del gran golpe emocional que llega con la muerte de Felipe y el acomodo político que acarrea: casarse de nuevo o ceder el poder a un hombre representado por su padre, la Iglesia y su hijo. Finalmente el encierro, primero por petición de su padre, luego por mandato de su hijo.

Con respecto al género literario al que pertenece la obra, su propio autor define que:

Desde la tradicional perspectiva de la teoría dramática aristotélica podría considerarse un melodrama. Pero no podría ser jamás un melodrama desde la perspectiva tradicional porque no sigue la fórmula de desarrollo anecdótico, en tanto que recurre a un desarrollo temático. Por lo tanto la clasifico de manera poco ortodoxa: un melodrama tonal.⁶⁸

En otras palabras, podría ser un melodrama puesto que la protagonista es quien, en términos dramáticos, sufre las peripecias y tiene varios antagonistas que son otros seres humanos: los villanos. Aunque Sabido prefiere nombrar a su obra con base en su teoría, destaca que el desarrollo de un tema es lo que estructura su obra y no el de la anécdota. Por lo tanto, el tema o los temas son un punto importante por analizar. A su vez, el género que escribió está relacionado con aquellos temas: el histórico. Para Sharon Magnarelli el objetivo del teatro histórico contemporáneo es:

To uncover the hidden meaning behind the surface appearances. The spectator already knows what happened; the play will try to present the unknown interplay of forces that prompted the action, or it will demonstrate the latent significance of that synecdochic action. (47)

Esto es, de acuerdo con su propuesta hay dos códigos: el oficial, lo que el público ya sabe, la Historia que ya se conoce; por otro lado, las causas que le dieron motivo o la Historia no revelada. Este segundo nivel de interpretación se sirve, en escena, de los movimientos corporales, el lenguaje no verbal. En tanto que en el texto escrito, las acotaciones del director se vuelven un elemento valioso para orientar al lector. En el caso de *Falsa crónica*, al cuestionar la Historia, lo que subyace bajo la superficie no ofrece respuestas sino preguntas al espectador mexicano. Paradigmáticamente se asocia con el presente y puede

⁶⁸ Miguel Sabido se basa en la clasificación hecha en su teoría tonal. Véase *EL TONO, Andanzas teóricas y aventuras prácticas*.

permitir imaginar otras posibilidades como diferentes formas de gobierno, pero sobre todo, conduce a comprender la realidad social del México contemporáneo desde la perspectiva posterior a la colonización. El siguiente diálogo entre Juana y su hijo, además de marcar la diferencia en la caracterización de los personajes, revela la visión posmoderna del autor y recoge el sentir de una parte de la sociedad de su tiempo:

CARLOS: Que España domine al mundo.

JUANA: ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Con qué derecho? Cada país tiene derecho a tener su propio rey y su propia manera de entender la obra divina de Dios ¿Por qué ha de haber un emperador que se crea con derecho a dominar a todos los países? (Sexta escena)⁶⁹

No obstante este tema, hay otros con la misma importancia; la libertad y los derechos. Por mencionar algunos: el derecho de elegir a quién amar, la libertad religiosa, el derecho de las mujeres a la igualdad en el ámbito público y privado. Sin duda, al replantearse la sensatez de esos temas, la obra conduce al cuestionamiento de lo que es la locura y el uso coercitivo que ha tenido tal y como se representa en una escena casi final:

JUANA (En un susurro): Carlos... no estoy loca...

CARLOS: Lo estáis: por razones de Estado. (Sexta escena)

⁶⁹ En todas las citas del texto se respeta el uso de mayúsculas y minúsculas, según la disposición del autor en *Falsa crónica*.

Sobre el tema de representación mujer-poder-gobierno, en *Falsa crónica* el autor presenta una visión contrastante desde el comienzo, pues en medio de un escenario barroco, la primera imagen que el público verá de la reina es a ella jalando trabajosamente el ataúd de Felipe. Esa es la imagen fundamental de la obra. Visualmente, el autor la representa:

Una mujer morena y con rastros de una belleza enigmática. Está embarazada. . . . Está loca. Es una loca de amor, de posesión, de contradicción, de angustia, de lejanía y, quizás, no está loca. Un ser desposeído que ha perdido su destino a los ojos de los demás. Juana arrastra con dificultad el ataúd mientras un monje la azota sobre su espalda. Ella se estremece sin protestar y sigue adelante penosísimamente. (Sabido, *Falsa crónica de Juana la loca*)

La atención a la descripción corporal de la reina difiere del resto de obras dramáticas analizadas. Esto se puede explicar porque el público de las obras anteriores estaba más familiarizado con la historia e imagen de Juana. En tanto que el pueblo mexicano de los años ochenta no, así pues, era necesario establecer este primer vínculo para luego desarrollar el tema. Una vez que la comitiva se ha detenido los monjes que la presentan hacen la presentación de los títulos oficiales:

UNO: Juana Primera de Castilla.

DOS: Emperadora de las Indias Occidentales.

TRES: Condesa de Bilbao y Marquesa de Barcelona.

CUATRO: Hija legítima de la Reina Isabel de Castilla y del Rey Fernando de Aragón.

CINCO: Recuperadores de la gloria española.

SEIS: Conquistadores de la Granada y el Andalucía.

SIETE: Conquistadores del imperio de ultramar.

OCHO: Defensores de la única fe salvadora del mundo: la Católica.

NUEVE: Gran inquisidora del Santo Tribunal de la Fe.

DIEZ: Capitana de la mar oceana.

ELLA SE DESUNCE PENOSAMENTE Y EMPIEZA A AVANZAR A TIENTAS. ES UNA FIGURA PATÉTICA E INERME QUE CONTRASTA LASTIMOSAMENTE CON LA MELOPEA DE TÍTULOS Y HONORES.

MONJES:

-Engendradora y paridora del muy amado emperador del mundo

-El santo

-El bendito

- El omnisapiente
- Carlos Quinto de Alemania y Primero de España
- Heredera por su propio derecho al reino de España
- Soberana de León y después de Navarra
- Vencedora de las huestes infieles
- Reina de los reinos de México- Nueva España, Filipinas y Perú
- Propagadora en todo el orbe conocido de la santa religión
- La Santa
- La Bendita
- La Elegida.

DE PRONTO ELLA ALZA LOS BRAZOS Y DEL FONDO DE SUS
ENTRAÑAS LANZA UN SOLO GRITO.

JUANA: ¡¡Basta ya!! (*Sabido, Falsa crónica de Juana la loca*)

En la enumeración anterior, los monjes son la versión oficial de la historia y a través de quienes sabrá el público lo poderosa que fue esta reina. No obstante, al final se escucha la voz de la propia Juana, quien no desea seguir escuchando los títulos y alabanzas que le prodigan. Con este primer cuadro el autor ha dejado claro la apariencia y la calidad regia del personaje, al mismo tiempo que contrasta estas características con la acción de verla jalando el ataúd como una animal de carga. Enseguida Juana responde con desinterés total al poder y al gobierno. Sus palabras son las de una mujer enamorada apasionadamente cuyo universo se reduce a un hombre.

JUANA: Tú, el único; tú, el primero; tú, el de siempre; tú, el amadísimo; tú, la única razón de cualquier existencia; tú, el deseado; tú, el esperado; tú, la luz; tú, el presente; tú, el pasado; tú, mi sexo; tú, mi locura; tú, mi razón; tú mi verdugo; tú, mi odio; tú, mi desesperación; tú, la mentira; tú, la falsía; tú, mi asco; tú, mi mal hombre, mi gentil hombre, mi hombre; tú, mi fuego; tú, mi viento; tú, mi agua; tú, mi aliento. (*Sabido, Falsa crónica de Juana la loca*)

El dramaturgo plantea un desequilibrio intencional entre ambos parlamentos. Una parte está refiriéndose a los asuntos de la vida pública, a lo externo, a los aparentes derechos que como monarca posee, mientras que la otra está refiriéndose a la vida privada, a las emociones, al interior. Este contraste le permite comenzar a construir un conjunto de

opuestos y a desarrollar los temas de la obra en un tono interrogativo: la construcción de la verdad en la Historia; las libertades que debería tener una mujer; por ejemplo, amar a quién y de qué forma, ejercer la sexualidad y como éstas son coartadas socialmente bajo las constricciones del género; la locura como sinónimo de ruptura con las reglas sociales que se convierten en ataduras.

Un rasgo que le interesa destacar al dramaturgo es la representación de Juana como una mujer genuinamente enamorada desde el comienzo de su matrimonio:

MARIANA: ¿Y si Juan y Margarita no se amaran? ¿Y si Felipe y Juana no se amaran?

LOS CORTESANOS VOLTEAN Y LA VEN DE ARRIBA A ABAJO, RIENDO DISCRETAMENTE. UNO DE ELLOS SE ADELANTA.

CORTESANO: Pero... esto es alta política querida mía... nadie va a pensar jamás en el amor... a nadie le interesa el amor... ¿Quién podría pensar en el amor?

JUANA SE YERGUE DESDE SU LUGAR DICIENDO UN YO ROTUNDO.

JUANA: ¡Yo! (Primera escena)

Esta característica es importante porque, de acuerdo con la obra, es la fuerza del amor la que trae consigo la permanencia en el mundo, la que protege contra el odio, la locura y vence a la muerte que es el olvido:

JUANA: Yo los condeno. El que ama es el que crece, el que florece, el que permanece. El que es amado se va, no existirá, no existe ya. Yo amé.

CARLOS: Renunciaste a la fama, a la gloria y al poder.

JUANA: A la miseria, al odio y al rencor.

MUERTE: Restarás loca cincuenta años esperando mi paso.

JUANA: Y cuando llegues, ya no me encontrarás. Estaré inundada por la luz del amor. Defendida en la torre de oro y de marfil de mi locura, guardada para siempre en el seno del amor. Yo triunfo sobre ti. (Séptima escena)

En el tema de la representación mujer-poder, Sabido expresa claramente su intención de mostrarla poderosa, aunque traicionada por el patriarcado, por las instituciones, pero no por la gente, el pueblo. Sabido construye un personaje con matices, poderoso, porque conoce que posee el derecho de gobernar, pero no lo desea. Al mismo tiempo, es un personaje debilitado por el amor hacia su padre, su marido y su hijo. En el caso de *Falsa crónica* la perspectiva con la que enfoca el autor el abandono del poder no parece una justificación como en el caso de sus pares españoles. El dramaturgo subraya la libertad del ser humano de elegir, característica que deja ver la Posmodernidad de la obra.

JUANA SE LEVANTA E INCREPA A LA FIGURA DE SU PADRE.
INTERRUMPIÉNDOLO.

JUANA: Yo soy una mujer, no un peón en una partida de ajedrez. ¿Qué me importan tus juegos, padre? ¿Tus combinaciones y maquinaciones? ¿No te das cuenta que tus hijos somos seres humanos?

FERNANDO: El sagrado casamiento de mi hija Isabel con el segundo rey de Portugal...

JUANA: No somos títeres.

FERNANDO: El sagrado casamiento de mi hija Juana con Felipe de Borgoña, conde de Flandes, archiduque de Alemania, hijo del emperador Maximiliano asegura mi alianza contra Francia.

JUANA: Qué me importan sus títulos. Yo lo amo... lo amo... lo amé desde el primer momento en que lo vi... Ya podría haber sido un porquerizo o un cabrero. ¿Qué me importa que sea archiduque o emperador o conde...? (Cuarta escena)

La reina Juana que presenta Sabido es, sobre todo, una mujer constreñida por los estereotipos y roles que la iglesia, la familia y la sociedad esperaban de ella por ser mujer y además reina:

CISNEROS: Elegida por Dios para ser reina de Castilla.

JUANA Nunca lo he pedido... ¡por Dios santo! Nunca lo he pedido.

ISABEL (Mesiánica) Elegida por Dios para heredar la Corona de Castilla y las Indias Occidentales y México y Filipinas y Perú.

JUANA: Me importa España, mi reino. No conquistar otros que no me pertenecen.

ISABEL: Elegida por Dios para ser la madre de mi nieto Carlos, emperador de las Indias Occidentales, el señor del mundo entero, en cuyos dominios no se pondrá jamás el sol.

JUANA: Es un niño... es un niño solamente... y hace siete años que no lo veo... Felipe lo tiene secuestrado en Flandes.

ISABEL: Juana... la mujer debe fidelidad y respeto al marido para siempre.

JUANA (Voltea furiosa) Y él ¿no debería respetarme y serme fiel?

ISABEL: Juana... las reinas tenemos obligaciones: callar y mandar, sonreír y morir por dentro todas las veces que nos sean necesarias.

JUANA: Yo lo único que quiero es ser feliz, madre.

ISABEL: Tu felicidad debe consistir en la gloria de España. Como reina tienes la obligación de mandar y respetar, ordenar y ayudar, sacrificarte por tu gente, cerrar los ojos, macerarte el alma. Tienes obligaciones, tienes obligaciones.

CORTESANOS (Sumándose): Debes... debes... debes... (Cuarta escena)

Aunque Sabido vuelve a presentar al personaje de Juana, lo hace desde otro contexto, distinto a sus antecesores. En *Falsa crónica*, la reina Juana tiene los rasgos de una mujer contemporánea, capaz de reclamar sus derechos, de elegir a quien amar, y de gobernar. En esta Juana hay eco de las ideas feministas y postcoloniales, reclama la igualdad de las mujeres y se cuestiona el derecho de gobernar en otros reinos o de imponer religiones. Aunque Sabido elige un personaje muy popular en la cultura española, lo hace para entender la propia. Utiliza su figura para evidenciar el caos en el que ocurrió la fundación del país y con ello sugiere la invitación a reflexionar sobre el presente. Acerca de la representación mujer-poder en esta obra, se subraya el anhelo de libertad de la protagonista quien no desea ser reina y si pudiera, elegiría el amor sobre el poder. No obstante, ese amor es la debilidad que aprovechan su padre, marido e hijo para usurpar el poder y gobernar. La diferencia con las dos obras anteriores es que en aquéllas, el patriarcado justifica la usurpación del poder con la imposibilidad de gobernar de Juana. Para Tamayo y Baus la inhabilidad se produce por no saber controlar sus pasiones, mientras que para Galdós la imposibilidad surge de su santidad. En *Falsa crónica* el personaje reconoce su legítimo

derecho y lo hace valer, no obstante la ambición de su familia se vuelve un impedimento para el ejercicio de su poder y declara su locura en beneficio del estado y de ellos mismos. La Juana I de Castilla de Sabido es una mujer que, sobre todo, ama con intensidad y este rasgo se vuelve en su contra, pues es la debilidad de la que se aprovechan quienes pretenden el poder.

La siguiente obra a tratar es la única en el *corpus* de estudio de esta investigación que fue escrita por una dramaturga española en la época posterior a la dictadura. Por lo tanto, su contexto y perspectiva contrastan desde el inicio con los textos hasta ahora estudiados. En el siguiente apartado se observará, como en los casos anteriores, el contexto de escritura, las semejanzas con las obras hasta aquí analizadas así como su comparación con las obras biográficas.

El teatro español de la democracia

En torno a la transición política, a partir de 1975, la tesis doctoral de Sara Boo encuentra que el teatro español continuaba hasta ese momento igual que durante el régimen franquista. Es decir, habían desaparecido de la escena los grandes nombres y obras que se encargaron de innovar el arte teatral español del siglo XX, figuras como Valle-Inclán y Federico García Lorca, especialmente. Los escenarios representaban fundamentalmente teatro convencional, llamado de evasión, de signo burgués y de autores afines al régimen. En el otro extremo, se situaba el drama realista, que mostraba la dura realidad del país y que difícilmente llegaba a los escenarios comerciales, con ciertas excepciones. Mientras

que la comedia convencional incluía creaciones afines a la comedia burguesa de posguerra, la generación realista apostaba por textos comprometidos con la realidad sociopolítica que se vivía en España (19).

Según Leonard y Gabriele, durante los primeros años de transición, los dramaturgos se encontraban entre la posibilidad artística de la libre expresión y la necesidad de atraer al público acostumbrado por años a gustos convencionales. El resultado fue un fenómeno de renovación y supervivencia artística. Las obras que ocuparon el escenario afrontaron abiertamente los tabúes del pasado: temas sexuales explícitos, la homosexualidad, las drogas y obras testimoniales sobre los males sociales. No obstante, la llegada de la democracia no garantizó un futuro certero para el teatro. Fue hasta 1982 con el gobierno socialista y el objetivo de que España se incorporará a la Unión Europea, que se decidió elevar el teatro a la categoría de asunto cultural oficial. Se aumentó el presupuesto para el teatro, el Centro Dramático Nacional de Madrid adquiere una reputación internacional y bajo la dirección de Lluís Pascual, entre 1983 y 1986, se montan las obras de los primeros autores vanguardistas del siglo XX que fueron suprimidas anteriormente. El Teatro Español de Madrid reabrió sus puertas en 1979 con las mejores representaciones de obras clásicas y modernas, además, en 1981 se funda el teatro regional de Cataluña. Otro aspecto que se desarrolla es la experimentación dramática que buscaba seguir el modelo europeo y así se iniciaron las iniciativas en festivales internacionales, como el de Granada (1983) o el de Sitges (1987-1990). De acuerdo con la crítica, con este panorama como marco inició el teatro contemporáneo español que se caracteriza por el uso de distintos lenguajes escénicos como la danza, música, elementos plásticos, entre otros. (10-12)

Destaca en estos años también la importancia de un grupo de dramaturgas, quienes aportan una visión crítica de la realidad. Una acción que caracterizó a este grupo de mujeres fue su agrupación en la Asociación de Dramaturgas, fundada en octubre de 1986. La idea surgió de la directora de la revista *La Avispa*, Julia García Verdugo, y de Carmen Resino. La asociación intentaba promover el teatro español en general y el femenino en particular. El grupo inicial, estaba formado por Maribel Lázaro, Pilar Pombo, Concha Romero, Paloma Pedrero, Yolanda García Serrano y Lourdes Ortiz (Pérez).

Dramaturgas

Patricia O' Connor aclara que la dramaturgia femenina fue una tarea difícil de realizar debido a la ausencia histórica en la vida pública de las mujeres, al contexto cultural que favorecía poco la escritura femenina, así como a la diferencia en el poder socioeconómico entre las escritoras y sus pares masculinos, lo cual se tradujo en menor difusión a su obra. No obstante, se ha ido desarrollando la actividad de una manera consecutiva durante los últimos cincuenta años, periodo en el que Patricia O' Connor encuentra cuatro etapas. Un primer momento ocurriría entre los años cuarenta y cincuenta. En este momento las dramaturgas se limitarían a un mundo supuestamente femenino y virtuoso. Enseguida, durante las dos siguientes décadas, comenzaría la etapa de la idealización femenina que pretendía equilibrar los roles masculinos y femeninos. El tercer momento comprendería los años finales de la década de los setenta y primeros años de la década siguiente en donde existe una imitación de la dramaturgia masculina, evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso neutro, pero en esencia masculino. Finalmente, a

partir de mediados de la década de los ochentas aparece un nuevo orgullo de la identidad femenina reflejada en obras centradas en la mujer (40).

Durante este último periodo la crítica ha enfatizado el intento de las dramaturgas por encontrar una voz propia que ha agrupado en dos tendencias, una masculina y otra femenina, que suponen una diferencia enunciativa: la escritura masculina sería aquella que sigue el referente masculino y repite los roles asignados a la mujer, como ejemplo Ana María Diosdado o María Manuel Reina. En sus obras la presencia de la mujer gira alrededor de la del hombre. En oposición, el otro grupo se relaciona con la experiencia femenina unida a ciertos temas que parecen absolutamente femeninos como la maternidad, el adulterio, la violencia sexual o el amor homosexual. (Fernández Vázquez 2-7)

Uno de los temas que han caracterizado la escritura de este grupo es la apropiación del mito y la historia que tradicionalmente habían sido bastiones narrativos del poder masculino. Estas áreas demostraron ser fructíferas para las escritoras, pues han rescatado a mujeres de narraciones dominadas por hombres para volver a contar sus historias desde puntos de vista más privados; por lo tanto, estas figuras han emergido de la penumbra de sus roles públicos. En las narrativas tradicionales, el protagonismo de personajes femeninos sólo se permitía si ennoblecía o mejoraba las leyendas de sus maridos o hijos. Con ello se demostraba que la pasividad y la apatía eran conductas propias del género femenino. En resumen, el grupo de dramaturgas surgidas después de la dictadura de Franco contribuyó a la visibilidad de las figuras femeninas históricas a través del teatro.

Concha Romero Pineda

Una de las dramaturgas que se incluye en este grupo de escritoras es Concha Romero Pineda. En *Teatro español de la A la Z* los autores reseñan que estudió Filología Clásica en la Universidad de Salamanca y luego Arte Dramático (interpretación) en la Escuela de Cinematografía de Madrid. Fue profesora de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). Actualmente vive en Madrid y escribe teatro, en especial drama histórico, guiones de televisión y cine. Su obra comprende textos en diversos géneros literarios a partir del guion de cine *Vámonos*, en 1978. Le siguen otras producciones dramáticas como *Un olor a ámbar*, drama histórico de 1983, *Las bodas de una princesa* en 1988, posteriormente se publicaría *Un maldito beso* 1989, seguido de *Juego de reinas* en 1989, *¿Tengo razón o no?* en el mismo año y finalmente, *Así aman los dioses*, 1991. (Huerta Calvo, Vega y Urzáiz 765)

Razón de estado o juego de reinas

A pesar de que *Juego de reinas* fue escrita en 1989, su estreno en teatro fue hasta 1991, años más tarde se presentaría dentro del ciclo “Mujeres a escena” en 2017 y 2018, según lo reporta la prensa de esos años. (*Zaragoza buenas noticias*) *Juego de Reinas* plantea un encuentro entre dos mujeres fundamentales en la historia de España, Isabel I “la católica” y su hija Juana I de Castilla “la loca”. El argumento de la obra se concentra en el momento en que Juana es nombrada heredera a la Corona y regresa a España, después de las desgracias que acontecieron en el reino. Históricamente este hecho ocurrió en 1502, de acuerdo con las biografías estudiadas. Durante su estancia en España, Felipe tiene que

regresar a Flandes y Juana se llena de angustia, presa de celos. Ese es el núcleo de la obra, pues presenta la oposición de ambas perspectivas de vida entre madre e hija. Las dos mujeres tienen claras sus prioridades y no son las mismas, para Isabel es la Corona y el pueblo, para Juana, su esposo.

El drama de Concha Romero se divide en dos actos. De entre las obras analizadas es el texto que más se aleja más del acontecimiento histórico para centrarse en la figura de las reinas y relación difícil entre madre e hija. Con ello la autora pone en primer plano a sus mujeres protagonistas y de acuerdo con Helen Freear, silencia la visión masculina permitiendo que la perspectiva de ellas adquiera preeminencia en el discurso dramático. La escena en la que se desarrolla el diálogo entre ambas tiene un fuerte componente político, pues es el momento de la transferencia de poder político entre dos reinas: Isabel quien está llegando al final de su vida y Juana, su única hija viva, quien debería estar preparada para asumir el trono (Freear-Papio 47-68).

El intercambio da pauta para desarrollar los temas de la obra. Entre ellos, el más relevante es la relación madre-hija porque además de presentar una perspectiva novedosa, hasta entonces, permite comprender el tema tan discutido de la locura. Cristina Casado Presa afirma que frente a la historia oficial de la ineficacia de Juana como reina, quien pasó a la posteridad como la antítesis de su poderosa madre, Romero cuenta la historia con minúsculas de la mujer que, nacida princesa y dotada de numerosas cualidades, perdió todo lo que tenía: su amor, su reino y su cordura (83). La inclusión de la intrahistoria o la perspectiva de las minorías es una práctica común entre los autores estudiados a partir de

Galdós. Es decir, la revisión de la historia y su reinterpretación permiten al lector-espectador conocer otras perspectivas históricas. No obstante, en el teatro contemporáneo se reflexiona sobre los roles de género a los cuales se les sujeto. Al tratarse de mujeres que sostuvieron el poder, se privilegió su actuación en el espacio privado sobre el público, con lo cual se les limitaba para ejercer el poder y su autoridad. Ante tal escenario recibieron la crítica de la sociedad a la cual pertenecieron, pues paradójicamente han sido analizadas con los parámetros de la vida pública, es decir, los valores asignados tradicionalmente al género masculino.

Otro punto relevante sobre el texto es que en el largo diálogo queda clara la idea de que para las mujeres se requieren sacrificios privados para alcanzar y mantener el poder o participar en la vida pública. Isabel acepta todo ello por un objetivo a largo plazo, el bien de su país. Para Juana, las privaciones de Isabel son demasiadas y se niega a renunciar a su vida privada con tal de ejercer en la esfera pública como reina. La madre e hija representan dos posiciones extremas: Isabel está centrada en el futuro de España, sin importar el costo personal; en tanto que Juana no tiene mayores intereses, solo vive pendiente de su marido. Isabel advierte el peligro de la ceguera emocional de su hija: “No esperes que nadie te resuelva los problemas. Debes tener criterios propios y saber imponerlos incluso a tu marido si es necesario. Tú serás la reina. Él sólo es el rey consorte. No lo olvides nunca” (Romero 20).⁷⁰ El discurso que en el rol de madre pronuncia Isabel muestra preocupación por la falta de independencia de su hija, como realmente parece haber sucedido en aquel

⁷⁰ Las citas sobre esta obra se hacen de: Romero, Concha. *Razón De Estado O Juego De Reinas*. Madrid: García Verdugo, 1997. En lo sucesivo solo se anota el número de página.

momento donde ella y Juana discutieron fuertemente, según los registros históricos. No obstante, sus ideas tienen ecos del pensamiento feminista del siglo XX. Por otra parte, sale a la luz ante el lector-espectador que las imposiciones sociales dictadas para el género femenino son en el fondo la causa de la supuesta locura de Juana. En realidad la autora presenta a una Juana que se encuentra en medio de un conflicto que surge entre las expectativas culturales a satisfacer y las necesidades personales. Por lo tanto, el comportamiento desatinado de la futura reina ocurre como respuesta al desbalance entre el deber y el querer.

Otro aspecto relevante que menciona Cristina Casado es la especial significación que tienen las dos reinas en el marco del teatro escrito por mujeres en la década de los 80. Para ella, Concha Romero ofrece dos diferentes expresiones de la mujer española de aquella época encarnadas en dos populares figuras de la historia de España, en un momento clave de cambio para la mujer (83).

En cuanto al subgénero al que pertenece *Juego de Reinas*, se inscribe en la tradición del drama histórico español. Aunque no narra una anécdota en el sentido de inicio, desarrollo y fin, como tampoco ocurría en *Falsa crónica*. La autora utiliza un episodio histórico al que ya hecho referencia la Historia, no obstante, existe un vacío de información sobre los detalles ocurridos en esos días donde madre e hija se rencuentran por última vez antes de la muerte de Isabel. La propaganda negativa contemporánea a Juana, la culpaba de haber ocasionado la muerte de su madre debido al enojo que tuvieron en aquel momento. Por lo tanto, al no revelar una anécdota, la obra versa sobre un tema, principalmente, la relación

madre-hija imaginada en el contexto regio. En este sentido el texto muestra afinidad con otros trabajos escritos por autoras que ponen en primer plano la relación e interacción entre madres e hijas.⁷¹ El género biográfico también sigue estas tendencias, por ejemplo, *Madres e hijas en la historia de las Agripinas a las Curie* de María Pilar Queralt del Hierro es una muestra de ello.

El tono con el que inicia la obra es de cercanía y amor entre las dos reinas: Juana interrumpe el trabajo de su madre a altas horas de la noche: “no tengo ni pizca de sueño y me apetece mucho hablar contigo” (2). La conversación se mantiene afectuosa, a pesar de los años de separación. Juana muestra la necesidad de estar cerca de su madre y los lazos de afecto que las unen se hacen visibles al recordar escenas de su niñez y los cuidados que le dio. Desde otro punto de vista, muestra los miedos que sentía Juana cuando dice: “no quiero ni pensar que algún día me faltes” (4). En el contexto de dos monarcas, esta frase deja ver además de la cercanía, la inseguridad de Juana de heredar el trono.

Sin embargo, esta armonía inicial comienza a desestabilizarse a medida que la conversación avanza, pues el lector-espectador irá conociendo una serie de contrastes que se hacen irreconciliables en la medida que el dialogo continúa. Los elementos visuales también son importantes para subrayar la oposición entre ambos personajes. Un ejemplo de esto es el vestuario. Isabel, mujer de avanzada edad, viste de negro riguroso, no solo por

⁷¹ María de la Cinta Ramblado afirma que existe una serie de textos producidos por escritoras españolas contemporáneas que se centran parcial o totalmente en la relación madre-hija durante el período 1950-2000, cuyos diferentes tratamientos de dicha relación reflejan la variedad de actitudes de las mujeres españolas y de las propias escritoras. (63-78)

el luto, sino como ella misma admite “porque había que rebajar gastos” (11). Juana, en contraste, luce un vestido rojo que pone de relieve su juventud, vivacidad y belleza. El alegre color de la ropa de Juana es el reflejo de su vida en la corte de Borgoña, de costumbres más relajadas y con una gran propensión a las fiestas, en donde Juana vive el amor plenamente.

Otra discrepancia mayor entre ambas es la postura sobre la religión y política. Cuando Isabel interroga a Juana sobre el hecho de haber cambiado a sus confesores españoles, ésta opina que el cambio no importa “si pertenecen todos a la misma iglesia”, Isabel rechaza el exceso de confianza o ingenuidad política de su hija: “bebiendo, alternando y confesando con franceses” (10). El control que pretendía tener Isabel sobre su hija era a primera vista asunto de política, no obstante, también subyace una lucha por imponerle a la hija el propio modo de conducta de la madre.

La relación con el amor y hacia los hombres es otro punto de desacuerdo. Isabel advierte constantemente a su hija sobre los peligros del amor basándose en su propia experiencia. Con ello el personaje va perdiendo el carácter regio para mostrarse solo como una mujer “he sido mujer antes que reina” (44). Además, Isabel admite haber llorado “lágrimas de desamor, de sufrimiento, de celos vulgares y corrientes” (29). Esta caracterización de Isabel contrasta con la forma histórica tradicional de presentarla. Desde esta perspectiva, la poderosa reina revela, por lo tanto, que tampoco hay un equilibrio en las dos áreas de su vida. No obstante, pese a no ser conveniente, ha seguido el patrón cultural establecido para su sexo y su género. Al configurar al personaje de Isabel de esta manera la autora reescribe

ese fragmento de la historia al invertir los papeles con los que ambas reinas han sido representadas históricamente.

La obra termina con el fin de la guerra y el reclamo de Felipe para que Juana llegue a su lado. En tanto que Isabel intenta preparar a su hija para el trono. Por lo tanto, le aconseja:

El amor es importante, pero no lo es todo. Ya lo verás con el tiempo. Tienes un destino grandioso. No permitas que lo tuerza nadie. A punto estuve yo de perder el mío con tantas amarguras y tantas lágrimas, pero gracias a Dios el trabajo y el amor a España me salvó . . . cumplí mi destino como un hombre aunque haya sufrido como una mujer. (46-47)

La disonancia entre ambos planos: privado (mujer) y público (reina) se hace patente en esta declaración de Isabel y, quizá más que en ninguna otra obra, la autora subraya la contradicción entre las dos esferas que conforman la vida y las cuales problematizan tomar el control del gobierno. En las frases anteriores también se hace visible la alusión al amor por España que termina por indignar a Juana, quien abandona la escena sin despedirse y sin escuchar más palabras. Al descubrir su ausencia, Isabel pronuncia las palabras finales del drama: “¡Ay, Juana, Juana, mi pequeña Juana, mi última esperanza!” (47). Este final de la obra coincide con la Historia, donde Juana e Isabel no volvieron nunca a verse después de su discusión .

Juego de Reinas representa un ejemplo de una relación difícil que confirma dramáticamente lo que numerosas aproximaciones feministas han sugerido acerca de la influencia de las madres sobre sus hijas y cómo esta relación puede traducirse en la transmisión de unos roles establecidos y unas pautas de comportamiento que impiden el

desarrollo de estas últimas. No obstante, la representación del choque entre Isabel y Juana, y las repercusiones de este conflicto en su existencia, demuestran que los roles de género que Isabel pudo transmitir a su hija fueron rechazados por esta última. Ambas mujeres viven en dos realidades diferentes que se excluyen mutuamente; sin embargo, ambas comparten sufrimientos por las constricciones culturales hacia las mujeres. Isabel, aunque autoritaria en apariencia, revela que ha sufrido durante mucho tiempo a causa de la división entre los deberes que conllevan su papel de reina y sus sentimientos como mujer. Por ello decidió dejar de lado los sentimientos en favor de su labor como soberana: “Clavé los pies en el suelo. Puse la cabeza muy alta y eché los cerrojos de mi puerta. Dentro y sola lloré amargamente” (29). Isabel se vio obligada a bloquear sus sentimientos como mujer para adaptarse al sistema patriarcal de autoridad que le permitió sobrevivir en el ámbito público. Por ello trata de transferir los mismos valores a su hija, heredera de su posición. Lo que el personaje de Isabel expone es que para triunfar como figura política, una mujer debe sacrificar su vida privada y transformarse a través de su conducta en una figura masculina.

Por su parte, Juana enfrenta su propia inseguridad al saber que no está preparada para ser la futura reina de España, pues estaba educada para comportarse como una auténtica dama y seguir unos preceptos de sumisión y devoción cristiana: “Dime, ¿a quién debo obedecer, a mi esposo o a mi madre?” (10). Tal y como se mencionó en el capítulo tres de esta investigación, la educación de Juana fue un factor que jugó en su contra en el momento de ejercer autoridad, pues ella había sido educada en la obediencia. Progresivamente, comienza a evidenciarse que Juana no puede estar a la altura del papel de reina porque para ella no existen otras posibilidades a su rol de esposa, siempre al lado de su marido. La

princesa comienza a acusar desde el primer acto los efectos perniciosos de la interiorización de una serie de convenciones y preceptos tanto sociales como culturales, por lo que Juana está convencida de que su existencia depende de su relación con su marido.

Como conclusión de este capítulo se puede afirmar que la representación literaria del personaje de Juana I de Castilla, como lo afirmó Auerbach, no se hizo de la realidad inamovible sino de una realidad temporal o del estilo de una época. Esto se debe a que detrás de la relación mimética hay complejas relaciones culturalmente sostenidas entre realidad y formulaciones verbales. Además, en cada obra se observa el valor cognitivo que posee ya que permite aprehender la realidad histórica; en el teatro con características posmodernas, además, conduce a la reflexión sobre ésta. Al ser el teatro un acto colectivo, el receptor o sujeto transindividual, influye en la significación de la obra además de servir como marco para su presentación. Por lo tanto, en materia de representación de personajes históricos, la influencia de la colectividad está siempre presente.

En el teatro histórico que ha tomado a Juana como personaje central se observan dos etapas. La primera de ellas como antecesor de la novela histórica en el siglo XIX, en donde la influencia romántica es determinante así como el escenario político que las enmarca. En cuanto al *corpus* estudiado, la obra *La locura de amor* pertenece a este primer momento. El texto dramático de Tamayo y Baus cobra relevancia en el proceso de representación porque tuvo un peso importante en los subsecuentes textos no solo literarios, sino también en las biografías del periodo, y más tarde, en el ámbito pictórico. De ahí que pueda considerarse fundamental para el nacimiento del mito de “Juana, la loca de amor”. Debido

a lo popular que fue el teatro en aquel siglo, al menos para una clases social, también esta obra es básica para la difusión de roles de género, nacidos a partir de una visión económica y política patriarcal que necesitaba incluir a las mujeres como parte de la nueva nación, pero limitando su participación en la *res pública*. Con esto se quiere decir que la ideología que recoge *El ángel del hogar* fue un instrumento poderoso para modelar la conducta femenina del siglo XIX y el teatro histórico un difusor de ello. Al ser el teatro un proceso de comunicación destinado a un receptor, la participación de éste último no se puede soslayar, pues incorpora dentro de su maquinaria cognitiva una interpretación histórica que a su vez difunde a otros.

En esta primera etapa, una de las finalidades del drama fue didáctica al representar la fatalidad de las pasiones y asociarla con un anti-modelo de conducta en las mujeres. Además, buscó comprender la realidad del siglo XIX español al presentar los hechos de la Historia pasada, frente a los cuales la protagonista no supo actuar de manera adecuada. Con ello, el autor hace una analogía entre el pasado y lo que ocurría o podía llegar a ocurrir en aquel momento. En resumen, el drama de Tamayo y Baus presenta un personaje con fuerza dramática: una reina a la que el pueblo adora, pero que antepone a las obligaciones regias al impulso de sus sentimientos; es decir, está loca. Por lo tanto, políticamente se vuelve débil e incapaz de gobernar con lo cual justifica la usurpación del poder por parte del gobierno extranjero, primero, y luego de su familia.

Algunos años después, las primeras décadas del siglo XX, al convertirse los teatros en un punto de reunión de la burguesía, se volvieron un elemento dominante de la vida cultural en España. En ese periodo surge la obra de Benito Pérez Galdós quien le imprime un

carácter revisionista al personaje en su obra *Santa Juana de Castilla*. De esta forma la última obra dramática de Pérez Galdós, se vuelve un tipo de puente entre los dos siglos y sus respectivas representaciones. El personaje aún conserva rasgos de sus anteriores representaciones biográficas y literarias, pero el autor logra al descomponer los mitos alrededor de la reina Juana para proporcionar una visión nueva sobre ella. Por lo tanto, su obra se posiciona entre la vieja interpretación de la Historia y las nuevas propuestas que se analizaron en este capítulo.

El personaje que Pérez Galdós recrea está limitado por los tres temas que caracterizan al mundo galdosiano: el social, el religioso y el histórico. *Santa Juana* tiene un personaje al mismo tiempo trágico y fecundo porque muestra las injusticias a la que fue sometida la reina a la vez que a través de ella se refleja la posibilidad de las transformaciones y la imagen alternativa de la Historia. Un tema destacado en esta obra es el plan político que Pérez Galdós atribuye a la reina Juana: un gobierno en unión con el pueblo, una monarquía en relación. Muchos años después (en el 2017), la historiadora Rivera Garretas propone que la fórmula de gobierno de la reina Juana se basaba en el vínculo. Precisamente, ella afirma que es una forma de gobierno propia de las mujeres, pues éstas tienden a extender lazos hacia su alrededor con mayor frecuencia que los hombres, en tanto que en el texto de Galdós se afirma el gobierno de una sola persona es patriarcal, por lo tanto la reina no es capaz de llevarlo a cabo. Finalmente, aunque Galdós ofrece una perspectiva refrescante para su tiempo, al anteponerle el nombre de santa a la reina al final de la obra parece ofrecer, quizá involuntariamente, una justificación a la usurpación del poder al poner éste por debajo del nivel de santidad. Por todo esto, se afirma que los mitos que surgieron entorno

a la figura de Juana I de Castilla cumplen con la función de justificar la usurpación del poder y el confinamiento forzoso al que fue sometida por años.

Después del eslabón entre los dos siglos que es el texto de *Santa Juana de Castilla*, surge el teatro con características posmodernas entre cuyos exponentes analizados están las obras de Miguel Sabido y Concha Romero. El primero de ellos con la obra *Falsa Crónica de Juana la loca*, coloca al personaje en un contexto trasatlántico. La fascinación de Sabido por escribir sobre mujeres para contar a través de ellas la historia del México se demuestra en esta obra donde el dramaturgo elabora un personaje fuera de los límites históricos, culturales, pasionales, más no por ello se puede considerar loca. Para el autor la locura llega después de la traición y el encierro por años en Tordesillas. En el caso de *Falsa crónica*, el género histórico también sirve para reflexionar sobre el momento fundacional de México y cómo éste condicionó la futura organización del país que en aquella década vivía momentos complejos. Esto es, la obra de Sabido, como el resto de los textos estudiados, responde a las características históricas de su momento y a las necesidades culturales del panorama teatral que buscaba su propia identidad para consolidar una traición nacional atractiva para el público.

Uno de los rasgos que caracteriza a *Falsa crónica* es el cuestionamiento de la historia. El autor estructura todo su texto con base en esta premisa, llevando a un extremo tal que incluso la temporalidad en que ocurre la acción dramática está en juego. Este rasgo hace notar la Posmodernidad de la obra que más que ofrecer respuestas a su lector-espectador lo conduce a cuestionarse. En lo que respecta a la representación del tema de esta investigación, Miguel Sabido recrea una mujer poderosa, pero infeliz. Una reina lúcida que

cuestiona la maquinaria real y las políticas de estado que solo la consideran una pieza más en el engranaje monárquico, un medio para alcanzar fines políticos.

En esta obra Juana se representa como una mujer constreñida por los roles impuestos en constante conflicto con sus deseos personales y su libertad. Este personaje posee una mentalidad contemporánea al cuestionar el imperialismo español, los derechos de la mujer y de los pueblos a elegir libremente su gobierno, cultura, religión y comportamiento. La diferencia con las dos obras anteriores es que en aquéllas, el patriarcado justifica la usurpación del poder con la imposibilidad de gobernar de Juana. Para Tamayo y Baus la inhabilidad se produce por no saber controlar sus pasiones, mientras que para Galdós surge de su santidad. *En Falsa crónica* el personaje reconoce su legítimo derecho y lo hace valer, no obstante la ambición de su familia se vuelve un impedimento para el ejercicio de su poder y declara su locura en beneficio del estado y de ellos mismos. El personaje en la obra de Sabido es una mujer que, sobre todo, ama con intensidad y en ello se basa su fortaleza al mismo tiempo que su dramatismo.

La fuerza de los sentimientos es una peculiaridad que también destaca Concha Romero en su obra *Razón de al estado o juego de reinas*. El texto dramático pertenece al periodo de la democracia española y a la generación de las dramaturgas que surgieron entonces. El grupo de escritoras promovió la representación de personajes históricos femeninos vistos desde perspectivas más íntimas y menos convencionales. Concha Romero ya no cuestiona la Historia oficial, las grandes narrativas; ella pone en el escenario otra faceta de la reina que

hasta ese momento no se había llevado a la literatura: la relación entre madre e hija. Tal vínculo representa además la sucesión de la Corona o el poder, de una mujer a otra.

En *Juego de reinas* solo hay dos voces y pertenecen a dos mujeres fundamentales en la historia de España, Europa y América. En ambas es imposible separar las dos dimensiones que las conforman: la pública y la privada. Para las dos reinas hay exigencias en sus dos roles, como reinas y mujeres. Isabel decide darle prioridad a su papel como reina ajustándose a los patrones de conducta impuestos para ella; en tanto que Juana, de espíritu libre y rebelde se opone a ello. Con estas posturas opuestas la autora muestra dos prototipos de comportamiento femenino entre sus contemporáneas. Sobre todo, deja claro que las mujeres requieren hacer renunciaciones para alcanzar y mantener el poder o participar en la vida pública.

Semejante a lo que ocurre en la obra de Sabido, Concha Romero observa el grave conflicto del personaje histórico quien se enfrenta a la imposiciones sociales para su género y sus deseos de libertad. Luego, la autora se adentra en las perspectivas de vida opuestas entre el conservadurismo que por experiencia adopta la madre y el ímpetu de la hija. Al retratar la faceta más personal de Isabel y Juana, la autora las despoja de su Corona real para presentarlas como dos mujeres. Con ello invierte el representación tradicional de Isabel a la vez que se permite revelar los motivos por los cuales Juana actuó de cierta forma. Con este mecanismo, el mito sobre ambas reinas comienza a desmontarse y es responsabilidad del espectador o lector participar en esta interpretación del texto dramático.

En conclusión, la representación literaria de Juana I de Castilla surge en el teatro a mediados del siglo XIX. Este momento es fundamental, pues a partir de él otros discursos como el biográfico y pictórico difundirán el mito de Juana, “la loca”. En este sentido, resulta interesante observar que fue la literatura, con su aspecto ficcional, la que influyó los registros históricos y estos los pictóricos. En su conjunto, todas estas representaciones abundaron en la locura por amor, y el desbordamiento de las pasiones de una reina a quien no se le permitió reinar, a pesar de poseer la Corona cerca de cincuenta años.

A través de este análisis se pudo conocer las fuentes primigenias del mito de la locura y cómo este va encontrando explicaciones de acuerdo con las mentalidades y la realidad histórica en la que surge el texto. También se puede apreciar que la representación de Juana con el paso del tiempo se desplaza de la superficie de las emociones hacia el interior del personaje. Ante la mirada de los diferentes autores, el personaje se vuelve más complejo psicológicamente para ahondar en las causas de su conducta que impactaron en el devenir histórico. Por otro lado, la actitud de las obras frente a la Historia también va cambiando, pues va desde el autor que ayuda a construir el entramado de la gran narrativa histórica, Tamayo y Baus, seguido de la revisión galdosiana, para posteriormente encontrar en Sabido la interrogación de la mirada postcolonial y finalmente la pugna de Concha Romero por encontrar la voz de la mujer y lo que participar en la vida pública representa para ésta.

Conclusiones

Una vez terminados los cinco capítulos que comprenden el presente trabajo se puede afirmar que los hallazgos de cada uno de ellos contribuyen a explicar la formación del mito de “Juana, la loca”. De tal forma, se puede argumentar que el personaje histórico al pasar a la cultura popular a través del teatro, la biografía comercial y la pintura, se desprendió de su contexto histórico original para transmitir pensamientos que convenían a ciertas ideas dominantes según el momento de la apropiación. Al ocurrir este fenómeno, el personaje se vuelve un mito que no es otra cosa que un acto de comunicación mediante el cual se transmite un mensaje que se resignifica de acuerdo con los factores que intervienen en el circuito de comunicación. Por medio de este mecanismo Juana I de Castilla pudo representar al ángel del hogar en el siglo XIX, la mujer de pasiones exaltadas, la enferma mental, un modelo negativo de comportamiento para el franquismo, el momento fundacional de un país o una mujer oprimida por el patriarcado. En estas observaciones finales, hay dos aspectos importantes: el primero de ellos es que es su nombre, más que su imagen, es el que ha traspasado las fronteras del tiempo y el espacio para mitificarse. El segundo aspecto es que a través de los años todos estos significados permanecen latentes acompañando al nombre. De tal forma que el receptor puede buscar en el catálogo de significación y elegir el que se adecue a su perspectiva, también es cierto que hay otros que se van agregando según las mentalidades. Tal como ocurrió en el ejemplo citado en el capítulo segundo donde los participantes daban un título nuevo al cuadro de Pradilla, cada receptor del mito lo resignifica. El método por el cual se llegó a estas afirmaciones fue a

través de la compilación de datos y el análisis de la información como se muestra a continuación.

El capítulo primero expuso el marco en el que esta investigación se encuadra. Es el nuevo medievalismo hispano el área de conocimiento a la que esta investigación está aportando una explicación sobre el mito de “Juana la loca”. Es cierto que algunos autores han expuesto el contraste entre mito e historia, para hablar sobre su vida y otros han señalado el momento mismo en que nace el mito o leyenda como es común que le llamen. No obstante, no se encontró algún trabajo que indagara en la formación, explicación y ejemplificación del mito a través del tiempo como se propuso en esta investigación. Por lo tanto, los resultados de esta tesis abundan en el conocimiento de un hecho que surge en el Medioevo y que se ha interpretado en diferentes momentos históricos posteriores a éste. Lo cual es el área de estudio del nuevo medievalismo hispano.

El capítulo segundo ofreció las herramientas conceptuales para entender el reinado femenino a través de los *Queenship Studies* que tienen su variante hispánica en el estudio de la reginalidad. Conocer los modelos teóricos que se presentan sobre reinados de mujeres, permitió entender las peculiaridades del gobierno de un personaje histórico complejo como Juana I de Castilla, pues se observaron los matices en la idea de poderes y su ejercicio asociado con las mujeres así como las diferencias que éste guarda con su contraparte masculina. Analizar las nociones sobre reinados femeninos fue el punto inicial para comenzar el proceso de desmitificación que se lleva a cabo en esta investigación.

En el siguiente capítulo se presentó una serie de datos biográficos relacionados con los factores más influyentes en el gobierno de una mujer según los estudios del *queenship* aplicados a nuestro caso de estudio, la reina Juana I de Castilla. Luego, los momentos expuestos fueron educación, matrimonio, sucesión a la Corona, obra política y confinamiento final. A través de acercarse a su vida y su tiempo se pudo reconocer la relevancia política que tuvo y suponer la que podría haber alcanzado dada la importancia del naciente imperio español que se pudo concretar únicamente a través de su descendencia. Por consiguiente, este capítulo define al personaje así como su contexto histórico, político y cultural. En el proceso de mitificación que sufrió el personaje histórico, sus circunstancias son la esencia con la cual se han reelaborado muchas significaciones.

El capítulo cuarto presenta una de las primeras reelaboraciones que se hicieron de la reina desde la perspectiva histórica, es decir, las representaciones biográficas. El análisis comprendió cuatro siglos en función de los cuales se puede deducir que en cada periodo existió una semejanza en torno a la forma de reinterpretar a la reina. Por ejemplo, para el siglo XVIII subrayó el rol de género de esposa y madre; en el siguiente siglo, con la influencia del romanticismo, la locura fue un rasgo que sobresalió. Además este siglo marcó el parteaguas para la interpretación de la vida de la reina, pues es en este momento cuando se conjugan biografía, pintura y literatura para marcar la locura como un rasgo que acompañará al nombre de esta reina hasta nuestros días. El siglo XX, con la influencia de la ciencia propuso que la locura era una enfermedad; posteriormente, Juana será considerada una alegoría de la nación. Finalmente, con la influencia del giro en la historia y el pensamiento feminista, en nuestro siglo se reconoce la obra política de la reina Juana

y la toma como una ejemplo de las dificultades de las mujeres para participar en la vida pública y el gobierno.

El último capítulo afirma que la representación literaria del personaje de Juana I de Castilla, como lo afirmó Auerbach, no se hizo de la realidad inamovible sino de una realidad temporal o del estilo de una época. Además, al estudiar el género dramático se puede observar con mayor claridad que en materia de representación de personajes históricos, la influencia de la colectividad está siempre presente, dato relevante en la formación del mito. En este sentido la representación de Juana en el teatro histórico comenzó con la difusión masiva del mito de Juana, “la loca”. Resulta interesante observar que fue la literatura, con su aspecto ficcional, la que influyó los registros históricos y estos los pictóricos. A través de este análisis se pudo conocer las fuentes originarias del mito de la locura y cómo éste va encontrando explicaciones de acuerdo con las mentalidades y la realidad histórica en la que surge el texto.

Finalmente, las observaciones de esta tesis permiten pensar en nuevas líneas de investigación que ampliarían el marco temporal y abundarían en la diversidad de ejemplos presentados para obtener un panorama más amplio del mito de Juana la loca y su presencia en la cultura popular contemporánea. Así, mientras esta investigación sienta las bases teóricas, el análisis se puede proyectar en el género narrativo de ficción, en cine y televisión. También existe otra área de interés que se ciñe más al aspecto histórico, la presencia trasatlántica de la reina Juana. Es decir, las fuentes europeas están mayormente estudiadas, pero una mirada a las fuentes americanas permitiría dimensionar la

representación que se hizo de ella durante los años en que, al menos, titularmente ejerció el gobierno.

En conclusión, este trabajo integró los conocimientos al alcance sobre Juana, la última reina medieval o la primera reina de la modernidad. Su propósito fue desglosar los componentes que conforman el mito de su nombre para entender su nacimiento y transformación hasta nuestros días.

Bibliografía

- Aguirre, Francisco Javier. "Juego de reinas." *Zaragoza buenas noticias*, 10 de noviembre 2018, zaragozabuenasnoticias.com/2018/11/10/juego-de-reinas. Consultado octubre 2020.
- Albright, Julie M. "Postmodernism and Poststructuralism." *Core Concepts in Sociology*, ed. Michael Ryan. E-book, Wiley Blackwel, 2019.
- Amor y Vázquez, José. "Galdós en las letras mexicanas:apuntes." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, tomo 2, 1980, pp.35-68. *Congresos Internacionales de Estudios Galdosianos*, 26 febrero 2013. actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1476. Consultado julio 2020.
- Ankersmit, Frank. "La representación como instrumento cognitivo." *A vueltas con el pasado: Historia, memoria y vida*, eds. Joan-Lluís Palos y Fernando Sánchez - Costa, Universidad de Barcelona, 2013, pp. 55-80. *Google books*, <https://books.google.com.mx/books?id=ADOtBAAAQBAJ&lpg=PA59&ots=IWwmo15XKx&dq=%22La%20representaci%C3%B3n%20como%20instrumento%20cognitivo%22&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>. Consultado marzo 2020.
- Aram, Bethany. *La reina Juana: gobierno piedad y dinastía*. Kindle ed. Marcial Pons Historia, 2016.
- . "Queen Juana: Legend and History." *Juana of Castile: History and Myth of the Mad Queen*, eds. María A. Gómez, et. al, Bucknell University Press, 2008, pp. 33-46.

- . "Authority and Maternity in Late-Medieval Castile: Four Queens Pregnant." *Aspectos of Power and Authority in the Middle Ages*, eds. Brenda M. Bolton y Christine E. Meek, Brepols Publishers, 2007, pp.121-129.
- . "Dos reinas propietarias, Isabel la Católica y Juana I: sus derechos y aptitudes." *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol.1, ed. Rosa Ríos Lloret, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 595-614.
- . «The "Mad's" Signature: The problem of Invoking Royal Authority, 1505-1507.» *The Sixteenth Century Journal*, vol. 29, 1998, pp. 331-358.
- Archer, Robert. *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Ardesi de Tarantuviez, Beatriz. "La mujer y el poder político: Leonor de Aquitania (siglo XII)." *Revista Melibea*, vol. 6, 2012, pp. 17-36.
- Aresti Esteban, Nerea. "El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX." *Historia Contemporánea*, núm. 21, 2000, pp. 363-394.
- Aristóteles, *Poética*. Buenos Aires: Leviatán, 2004.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por J. Villanueva y E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Aurell, Jaume. "El nuevo medievalismo y la interpretación de textos históricos." *Hispania Revista Española de Historia*, vol. LXVI,224, septiembre-diciembre, 2006, pp. 809-832.
- Ávila-Fuenmayor, Francisco. "El concepto de poder en Michel Foucault." *Telos*, vol. 8, núm. 2, 2006, pp. 215-234. *Redalyc*, redalyc.org/articulo.oa?id=99318557005.

- Berenguer, Ángel. "El teatro y la comunicación teatral." *Teatro Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 1992, vol. 1, núm.1, pp. 9-28.
- Bergenroth, Gustave Adolph. *Supplement to volume I and II of Letters, Despatches, and State Papers, Relating to the Negotiations Between England and Spain, Preserved in the Archives at Simancas and Elsewhere*, London, Longmans, Green, Reader and Dryer, 1868.
- Berger, Peter L y Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. E-book, Open Road Media, 2011.
- Berns, Ute y Andrew James Johnston. "Medievalism: a Very Short Introduction." *European Journal of English Studies*, 2011, pp. 97-100.
doi.org/10.1080/13825577.2011.566690.
- Beteta Martín, Yolanda. *La querella de las mujeres: IX, súcubos hechiceras y monstruos femenino. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*, Madrid, Al-Mudayna, 2011.
- Biglieri, Aníbal. "Nueva mirada al medievalismo hispánico (primera parte)." *Gramma*, vol. 24, núm. 51, 2013, pp.169-193.
- Blanco García, Francisco P. *Literatura española en el siglo XIX. Parte segunda*. Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 1903.
- Blockmans, W.P., Donckers, E. "Self-Representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries." *Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, 1999, pp. 81-111. hdl.handle.net/1887/2473.

- Boling, Becky. "The Spectacle of the Other: Madness in Falsa Crónica de Juana la Loca." *Juana of Castile: History and Myth of the Mad Queen*, eds. María A. Gómez, et al, Bucknell University Press, 2008, pp. 133-147.
- Boo Tomás, Sara. *Ecos lorquianos en seis obras dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*. 2015. Universitat de Barcelona, Tesis doctoral. *Dipòsit Digital de la UB*.
- Borreguero Beltrán, Cristina. "Puellae Doctae en las cortes peninsulares." *Dossiers Feministes*, 15, 2011, pp. 76-100.
- Buero Vallejo, Antonio. "Acerca del drama histórico." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1z4h2.
Consultado agosto de 2020.
- Burgess, Ronald D. "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida." *Latin American Theatre Review*, vol. 18, núm.2, Spring 1985, pp. 93-99.
- Burke, Peter. *El Renacimiento europeo*. Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- Camaño Giráldez, Jesusa. "Proyección de mujeres medievales de la realeza en los textos literarios barrocos y románticos." *Revista de Filología Románica*, núm. 33, 1, 2016, pp. 47-61.
- Cándano, Graciela. "La mujer como portadora del peligro: esto dize el decreto." *Medievalia*, núm 21, 1995, pp. 1-16.
- Canet, José Luis. "La mujer venenosa en la época medieval." *Lemir: Revista de literatura española medieval y del Renacimiento*, núm. 1, 1996-1997.
parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html.
Consultado febrero de 2020.

- Cante Maldonado, Freddy Eduardo. "Los diversos rostros del poder y algunos de sus matices." *Desafíos*, 20, semestre I 2009, pp.81-109.
<https://revistas.urosario.edu.co/index.php/desafios/article/download/423/371>.
- Cantero Rosales, María Angeles. «De "perfecta casada" a "ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX. » *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, diciembre de 2007.
www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm.
 Consultada 01 de septiembre de 2020.
- Carpenter Erler, Mary y Maryanne, Kowaleski. *Women and Power in the Middle Ages*, eds. Mary Carpenter Erler y Maryanne Kowaleski, Athens, University of Georgia Press, 1988.
- Carpenter, Jennifer y Sally-Beth MacLean. *Power of the Weak*. Urbana y Chicago, eds. Jennifer Carpenter y Sally-Beth MacLean, University of Illinois Press, 1995.
- Carroll, Joseph. "The Deep Structure of Literary Representations." *Evolution and Human Behavior*, núm 20, 1999, pp.159-173.
- Casado Presa, Cristina. *La reescritura de la historia: el cuerpo, la voz y la mirada femenina en el teatro escrito por mujeres entre 1986 y 1996*. 2008. University of North Carolina at Chapel Hill, tesis doctoral.
- Casaldueiro, Joaquín. "El último teatro de Galdós en su mejor y mayor momento." *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 2, 1989, pp. 391-395. *Congresos Internacionales de Estudios Galdosianos*, 26 febrero 2013.
actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1558.
 Consultado julio 2020.

- Castillo, Arantxa. «"Me gusta escribir sobre las mujeres de México" :entrevista a Miguel Sabido.» *Cartelera de teatro*, 2019. carteleradeteatro.mx/2019/me-gusta-escribir-sobre-las-mujeres-de-mexicoentrevista-miguel-sabido. Consultado octubre de 2020.
- Cobo Bedía, Rosa. "Mujer y poder (el debate feminista en la actual filosofía política española)." *Revista internacional de filosofía política*, núm. 1, 1993, pp. 165-177.
- Contursi, María Eugenia y Fabiola Ferro. *La narración: Usos y teorías*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2000.
- Coordinación Nacional de Literatura (INBA). "José Miguel Sabido Ruisánchez." *Enciclopedia de la literatura en México*, 04 de diciembre de 2019. www.elem.mx/autor/datos/2132. Consultada 18 septiembre 2020.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Estudios de Historia Literaria de España*. Madrid, Imprenta de la revista española, 1901.
- Covarrubias Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006. Consultada Noviembre 2020.
- Danesi, Marcel. *Encyclopedic dictionary of semiotics, media, and communications*. Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- books-scholarsportal-info.proxy1.lib.uwo.ca/uri/ebooks/ebooks0/gibson_crkn/2009-12-01/6/418053.
- D'Arcens, Louise. "Medievalism: Scope and Complexity." *The Cambridge Companion to Medievalism*, editado por Louise D'Arcens, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp.1-13.

- Davis, Kathleen y Nadia Altschul. "The Idea of Middle Ages outside Europe."
Medievalisms in the Postcolonial World, eds. Davis Kathleen y Nadia Altschul,
 Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009.
- De la Fuente, Vicente. *Doña Juana la loca vindicada de la nota de herejía*. Madrid,
 Antonio Pérez Dubrull, 1870.
- Del Olmo Ibáñez, María Teresa. *Teoría de la biografía*. Madrid, Dykinson, 2015.
- Del Val Valdivieso, Ma. Isabel. "La educación del príncipe y de las infantas en la corte
 castellana al final del siglo XV." *ActaLauris*, núm.1, 2013, pp. 7-21.
- Dennis, Amarie. *Seek the Darkness the Story of Juana la Loca*. Madrid, Suc. de
 Rivadeneyra, 1956.
- Diez, José Luis. "Obras comentadas: La reina doña Juana la Loca, de Francisco Pradilla y
 Ortiz, (1906)." *Youtube*, subido por Museo Nacional del Prado, 09 de octubre
 2013, www.youtu.be/BSBPOej9ztg.
- Doménech, Ricardo. "En busca del teatro de Galdós." *Estudis escènics quaderns de
 l'institut del teatre*, núm.74,1974, pp. 11-12.
- Donapetry, María. "Juana la loca en tres siglos: de Tamayo y Baus a Aranda pasando por
 Orduña." *Hispanic Research Journal*, vol. 6, núm.2, junio 2005,pp. 147-154.
- Dos Santos Araújo, Gracinea. "Ficción y realidad: el casamiento entre autobiografía y
 mimesis en la producción literaria del escritor español Miguel Delibre."
Hispanista,vol. XV, núm. 59, octubre-noviembre 2019.
- Driscoll, Matthew James. "The Words on the Page: Thoughts on Philology, Old and New."
Creating the Medieval Saga: Versions, Variability and Editorial Interpretations of

- Old Norse Saga Literature*, editado por Judy Quinn y Emily Lethbridge, Odense, University Press of Southern Denmark, 2010, pp. 85-102.
- Duby, Georges y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente: la Edad Media*. Madrid, Taurus, 2006.
- Duggan, Anne. "Introduction." *Queens and Queenship in Medieval Europe*, ed. Anne Duggan, London, Boydell Press, 1997, pp. xv-xxii.
- Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Earenfight, Theresa. "Medieval Queenship." *History Compass*, vol. 15, issue 3, marzo 2017, pp. 1-9. <https://doi.org/10.1111/hic3.12372>.
- . *Queenship in Medieval Europe*. Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2012.
- . "Introduction." *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, ed. Theresa Earenfight, New York, Ashgate Publishing, 2005.
- . *Queenship and Political Power in Medieval and Early Spain*, ed. Theresa Earenfight, Hampshire, Ashgate, 2005.
- Echevarría, Ana y Nikolas Jaspert. "Introducción. El ejercicio del poder en las reinas ibéricas en la Edad Media." *Anuario de estudios medievales*, vol. 46, núm.1, 2016, pp. 3-33.
- Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality: Essays*. Traducido por William Weaver, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- "El último tramo, 1929-2000 (Capítulo 7)." *YouTube*, subido por El Colegio De México, 06 de octubre 2017, <https://youtu.be/TsnwNXVy4VA>.
- España medieval y el legado de Occidente*, Barcelona, SAEX-CONACULTA, 2006.

- Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. Ciudad de México, Colegio de México, 2015.
- . *La literatura mexicana del siglo XX*. México D.F: El Colegio de México, 2015.
- Estébanez Calderón, Demetrio. "Santa Juana de Castilla en su contexto. Culminación del teatro de Galdós." *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*, ed. Carmen Yoanda Arencibia Santana et.al. Las Palmas de gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp.757-771.
- Fagel, Raymond. "Juana de Castilla y los Países Bajos: la historiografía neerlandesa sobre la reina." *Juana I de Castilla, 1504-1555: de su reclusión de Tordesillas al olvido de la historia : I Simposio Internacional sobre la Reina Juana I de Castilla, Tordesillas (Valladolid), 23 y 24 de noviembre de 2005*, coord. Miguel Ángel Zalama Rodríguez, Valladolid, Grupo Página, pp. 87-106.
- Fernández Domingo, Carmelo. *Sobre el concepto de patriarcado*. 2013. Universidad de Zaragoza. Tesis de maestría.
- Fernández Ruiz, Jorge. "El poder y sus tipos." *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, 1994, pp. 669-692. Online.
- Fernández Vázquez, José María. "La sentimentalidad femenina en el teatro de la democracia." *Mujer cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, 2001, pp.411-417.
- Fierro Sánchez, Emilia Ana. "Santa Juana de Castilla, la mujer antes que reina." *Actas de VIII Congreso Internacional Galdosiano*, ed. Carmen Yolanda Arencibia Santana. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez Galdos, 2009, pp. 483-496.

- Fleming, Gillian. *Juana I : Legitimacy and Conflict in Sixteenth-Century Castile*. EPUB, Palgrave Macmillan, 2018.
- Flórez, Enrique. *Memorias de las reynas catholicas: historia genealógica de la casa real de Castilla y de Leon*, tomo II, tercera edición. Madrid, en la oficina de la viuda de Marin, 1790.
- Foucault, Michele. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.
- Fox, Innman. "El concepto de la generación de 1898 y la historiografía literaria." *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2016.
www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7d4v4. Consultada octubre 2020.
- Fox, Julia. *Sisters Queens: The Noble, Tragic Lives of Katherine of Aragon and Juana, Queen of Castile*, Nueva York, Ballantine Books, 2011.
- Freear-Papio, Helen. "Resistance Retold: Historical and Mythical Narratives in Plays by Romero, Resino, Pascual and de Paco Serrano." *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016*, coords. Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer, núm.30, 2016-2017, doi:10.14198/fem.2017.30.03. *Repositorio institucional de la Universidad de Alicante*. Consultado agosto 2020.
- Fuente, María Jesús. "¿Reina la reina? Mujeres en la cúspide del poder en los reinos hispánicos de la edad media (siglos VI-XIII)." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, núm.16, 2003, pp.53-71.
- Funes, Leonardo. *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.

- Gabriele, Jhon P. y Candyce Leonard. *Panorámica del teatro español actual*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1996.
- Gabriele, John P. "Historia y feminismo en *Santa Juana de Castilla*." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, coord. Derek Flitter. Birmingham, 1998, pp. 140-148.
- Gallardo Paúls, Elena. "El teatro." *Hypotheses*, 13 de abril del 2011, peripoietik.es/hypotheses.org/tag/texto-espectacular. Consultado 11 de septiembre de 2020.
- Ganim, John M. *Medievalism and Orientalism*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.
- García Barranco, Margarita. *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España*. 2007. Universidad de Granada, tesis doctoral.
- García de Cortázar, José Ángel. "Elementos de definición de los espacios de poder en la Edad Media." *Los espacios de poder en la España medieval: XII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 30 de julio al 3 de agosto 2001*, eds. de la José Ignacio Iglesia Duarte y Martín Rodríguez José Luis, Instituto de Estudios Riojanos, 2001, pp. 13-46.
- García Herrero, María del Carmen y Ángela Muñoz Hernández. "Reginalidad y fundaciones monásticas en las Coronas de Castilla y Aragón." *Edad Media, Revista de Historia*, 18, 2017, pp. 16-48.
- García Lorca, Federico. "Elegía a doña Juana la Loca." *Obras Federico García Lorca*, 2007. federicogarcialorca.net. Consultado 03 de marzo de 2020.

- Gerli, Michael. "Inventing the Spanish Middle Ages: Ramón Menéndez Pidal, Spanish Cultural History and Ideology." *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, vol.30, núm.1, 2001, pp. 111-126.
- Gil, Alfonso M. "Notas e impresiones acerca del teatro de Benito Pérez Galdós." *Estudis Escènics. Quaderns de l'institut del teatre*, núm, 18.1974, pp.155-163.
- Goldeberg, Harriet. "Review Fray Martín de Córdoba (1476) *Jardín de nobles donzellas*: A Critical Edition and Study." *Romance Philology*, 1978, pp. 558-567.
- Gómez, María Asunción. "Mujer, nación y deseo en *Locura de amor* de Juan de Orduña y *Juana La loca* de Vicente Aranda." *Filmhistoria Online: Revista de Historia y Cine desde 1961*, vol.16, núm.1-2, 2006.
revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13347.
- Gómez Moreno, Angel. *Breve historia del medievalismo panhispánico*. Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2011.
- . "El hispanismo medievalista del siglo XXI." *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, ed. Julio Ortega, Madrid, Vervuet, 2010, pp. 19-42.
- Gómez Ochoa, Fidel. "La España del siglo XX (sesión 1)." *Youtube*, subido por UNAM-Históricas, 23 de junio del 2017. www.youtu.be/jbtIeHWLtAU.
- González de Fauve, María Estela. "El medievalismo en la Republica Argentina." *Medievalismo*, núm. 12, 2002, pp. 273-289.
revistas.um.es/medievalismo/article/view/51401.
- González, Horacio e Irene Marquina. "Representación y mimesis." *Psicología para América Latina*, núm.9,2007.

pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2007000100009&lng=pt&tlng=es. Consultado septiembre 2020.

Guerrero Navarrete, Yolanda. "Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal en la nobleza castellana." *Studia histórica. Historia medieval*, núm 34, 2016, pp. 89-118. DOI: dx.doi.org/10.14201/shhme20163489118.

Gutiérrez Lloret, Rosa Ana. "Biografía de Isabel II de Borbón (1843-1868)." *Reyes y Reinas de la España Contemporánea. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. www.cervantesvirtual.com/portales/reyes_y_reinas_espana_contemporanea/isabel_ii_biografia/. Consultada 20 noviembre 2020.

Halsey, Martha. "Juana La Loca in Three Dramas of Tamayo y Baus, Galdós, and Martín Recuerda." *Modern Language Studies*, vol.9, núm.1, 1978-1979, pp. 47-59.

Hischak, Thomas S. *Theatre As Human Action : An Introduction to Theatre Arts*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, Scarecrow Press, 2016.

Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada. *Teatro español de la A la Z*. Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

Huerta Ochoa, Carla. *Mecanismos constitucionales para el control del poder político*. México, D.F, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2001.

Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media: estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV Y XV en Francia y en Los Países Bajos*, traducido por José Gaos, Madrid, Alianza, 2001.

- Huneycutt, Loise L. "Queenship Studies Comes of Age." *Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality*, vol. 51, núm 2, 2016, pp. 9-16.
doi.org/10.17077/1536-8742.2036
- . "Power: Medieval Women's Power Through Authority, Autonomy and Influence." *A Cultural History of Women in the Middle Ages*, ed. Kim M. Phillips, London, Bloomsbury, 2015, pp. 153-178.
- Kagan, Richard L. *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*. Urbana, University of Illinois Press, 2002.
- Kantorowicz, Ernst. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, traducido por Madrid, Alianza, 1985.
- Kelleher, Marie A. «What Do We Mean by "Women and Power"?» *Medieval Feminist Forum*, vol. 51, núm 2, 2016, pp. 104-115. doi.org/10.17077/1536-8742.2036
- Klein, Stacy S. *Ruling Women: Queenship and Gender in Anglo-Saxon Literature*. Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2006.
- Labanyi, Jo. "La modernización de Juana la loca: la última obra de Galdós, *Santa Juana de Castilla* (1918), entre *La locura de amor* de Tamayo y Baus (1855) y *Locura de amor de Orduña* (1948)." *VII Congreso Internacional Galdosiano*, ed. Yolanda Arencibia, et. al, Gran Canaria: Cabildo insular Gran Canaria, 2003, pp.16-30.
- Lagunas, Cecilia y Damian Cipolla. "Espacios de poder femenino en el Reino de Castilla en la Baja Edad Media." *La Aljaba*, vol. XV, 2011, pp. 71-84. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2018.
www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0886465

- Las Siete Partidas del rey Don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Tomo 2: partida segunda y tercera, Imprenta Real, 1807. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf1903. Consultado marzo 2019.
- "Las Siete Partidas." *Biblioteca de la Universidad de Navarra*, 2007. www.unav.edu/documents/1807770/2776220/Siete_Partidas.pdf. Consultado 10 de junio de 2020.
- Leach, Robert. *Theatre Studies: The Basics*. London y Nueva York, Routledge, 2013.
- Legaré, Anne Marie. "L'entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles: un programme iconographique au féminin." *Women at the Burgundian Court: Presence and Influence*, eds. D. Eicheberger, et. al, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 43-55.
- Lida, Clara. "La fundación de la Casa de España en México. Un eslabón entre México y la Segunda República española." *Boletín de Institución de Libre Enseñanza*, 2013, pp. 9-17.
- Lindenberger, Herbert. *The Relation of Literature and Reality*. Chicago- London, The University of Chicago Press, 1975.
- López-Cordón, Ma Victoria y Gloria Franco. Introducción. *La reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. *Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, coords. Ma. Victoria López Cordón y Gloria Franco, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005, pp. 11-19.
- Louzada Fonseca, Pedro Carlos. "Difamación y defensa de la mujer en la Edad Media: pasajes obligatorios." *Signotica*, vol. 23, núm.1, 2011, pp. 191-212.

- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 2000.
- Magnarelli, Sharon. "Dramatic Irony and Lyricism in Historical Theatre: *El pobre Franz* and *Falsa crónica de Juana la Loca*." *Latin American Theatre Review*, Spring 1989, pp. 47-54.
- Marín Buño, Paula, Martha Picos Domínguez y Antía Seco Cendán. "Mímesis." *Dictionary of World Literature*, 27 de septiembre de 2015.
dictionaryworldliterature.org/index.php?title=Special:PdfPrint&page=M%C3%A
Dmesis
- Marsden, Richard A. "Medievalism: New discipline or Scholarly No-Man's Land?" *History Compass*, 16, 2, 2018, pp. 1-9. doi.org/10.1111/hic3.12439.
- Martínez Alcorlo, Ruth. *La literatura en torno a la primogénita de los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)*. 2017. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- . "La literatura en torno a las hijas de los Reyes Católicos: inicios de una tesis doctoral." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, 2012, pp. 253-266. dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2012.v30.41375.
- Martínez, Purificación. "Cómo hablar con los muertos: respuestas y retos del hispanoamedievalismo estadounidense en los últimos veinte años." *Revista poética medieval*, núm. 21, 2008, pp. 357-377. hdl.handle.net/10017/17441.
- Masoin, E. *Juana, Reina de Castilla y Aragón; Juana, Reina de Castilla y Aragón*. Bruxelles, Goemaere, 1912.
- Matthews, David. *Medievalism: A Critical History*. Cambridge: D.S.Brewer, 2015.

- "Miguel Sabido, dramaturgo y productor. Padre del Entretenimiento Educativo." *La Hora Nacional*, 31 de octubre de 2018. www.gob.mx/lahoranacional/articulos/miguel-sabido-dramaturgo-y-productor.
- Miller, Townsend. *The Castles and the Crown: Spain, 1451-1555*. New York, Coward-McCann, 1963.
- Millett, Kate. *Política sexual*. Traducido por Ana Maria Bravo García, Madrid, Cátedra, 1995.
- "Mujeres sabias en el Renacimiento. Puellae doctae." *Ministerio de ciencia, innovación y universidades*. www.ciencia.gob.es/. Consultada marzo del 2020.
- Mitchell, W.J.T. "Representation." *Critical Terms for Literary Study*, eds. Frank Lentricchia, y Thomas McLaughlin, Chicago-London: The University Chicago Press, 1995, pp. 11-22.
- Molina Puertos, Isabel. «La doble cara del discurso doméstico en la España liberal; el "angel del hogar" de Pilar Sinués.» *Pasado y memoria. Revista de historia ciontemporánea*, núm. 8, 2009, pp. 181-197.
- Montero, Rosa. *Pasiones, amores y desamores que han cambiado la historia*. Alfaguara, 2012.
- Mora Garcia, José Luis. "La verdad de la novela." *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm.2, 2018, pp. 272-287.
- Morant, Isabel. "Mujeres e historia." *Historia de la mujeres en España y America Latina. Vol 1: De la prehsitoria a la Edad Media*, eds. Maria Angeles Querol, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 7-13.

- Mozzati, Tommaso. "Charles V, Bartolomé Ordóñez, and the Tomb of Joanna of Castile and Philip of Burgundy in Granada: an Iconographical Perspective of a Major Royal Monument of Renaissance Europe." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 59, núm.2, pp. 175-201.
- "Narración". *Enciclopedia de conocimientos fundamentales*, eds. Jaime Labastida y Rosaura Ruíz Rosaura, 2010.
www.objetos.unam.mx/literatura/borrador/pdf/narracion.pdf.
- Nebrija, Antonio de. *Vocabulario español-latino*. Salamanca, 1495. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005.
- Nieto, Alejandro. "El derecho como límite de poder en la Edad Media." *Revista de administración pública*, núm 91, 1980, pp. 7-74.
- Nigro, Kirsten F. Foreword. *Latin American Theatre Review*, Spring de 1985, pp. 5-6.
- North, Janice et al. "Introduction Getting Modern: Depicting Premodern Power and Sexuality in Popular Media." *Premodern Rulers and Postmodern Viewers, Queenship and Power*, eds. J. North et al, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 1-19. doi.org/10.1007/978-3-319-68771-1_1.
- O`Callaghan, Joseph. "The Many Roles of the Medieval Queen: Some Examples from Castile". *Queenship and Political power in Medieval and early Modern Spain (Women and Gender in the Early Modern World)*, coord. Theresa Earenfight, Aldershot, Ashgate Publishing, 2005, pp. 21-32.
- O'Connor, Patricia W. *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid, Espiral-Fundamentos, 1998.

- Ogando González, Iolanda. "¿Por qué la historia en el teatro?" *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 25, 2002, pp.345-362.
- Ohara, Shima. "La formación de la memoria y la función del derecho consuetudinario en el caso del derecho sucesorio al trono de las mujeres en la Castilla medieval." *Edad Media. Revista de historia*, núm.7, 2005-2006, pp. 101-120.
- Ortega López, Margarita. "La novísima Recopilación: la exclusión política de las mujeres." *También somos ciudadanas*, coord. Pilar Pérez Cantó, Madrid, Universidad Autónoma, 2000, pp. 143-169.
- Ortega, Julio. "El hispanismo entre dos orillas." *Revista de la universidad de México* núm 5, 2004, pp. 10-15.
- Pacheco Fabela, Jorge Guadalupe. "*México necesita refundarse: Miguel Sabido.*" *El Yauco. Blog*, 25 de febrero de 2018.
elyaucoculturamexico.blogspot.com/search?q=sabido
- Pagès Poyatos Andrea. "El Queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica." *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, núm.5, marzo 2017, pp. 47-56.
doi.org/10.15366/jfgws2017.5
- Pardo Bazán, Emilia. "Un drama psicológico en la historia. (Juana la loca, según los últimos documentos)." *Nuevo teatro crítico*, núm 14, 1892, pp. 67-105.
- Pardo Díaz, Patricia. *Las reinas propietarias en la Historia del Derecho comparado. Evolución y régimen jurídico*. Universidad de la Laguna, 2006.
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/3033>. Consultada 19 de febrero de 2020.

Patterson, Lee. "On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies."

Speculum, vol. 65, núm. 1, 1990, pp. 87–108. JSTOR,

www.jstor.org/stable/2864473.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)." *Drama*

y teatro en tiempo de Carlos I (1517-1556): XL Jornadas de teatro clásico.

Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016, Cuenca, Ediciones de la Universidad de

Castilla-La Mancha, 2017, PP. 251-253.

Pedraza Jiménez Felipe B. y Milagros Cáceres Rodríguez. *Manual De Literatura*

Española I. volumen 1, Pamplona, Cénit, 2005.

Peláez Fernández, Palmira. "Mujeres con poder en la Edad Media: las órdenes militares."

Cuaderno de Estudios Manchegos, número 34, 2009, pp. 167-207.

Pelaz Flores, Diana. «"Reynante(s) en vno." Fundamentación teórica del poder de la

pareja regia en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media.» *Anuario de*

Estudios Medievales, vol. 48, núm 2, 2018, pp. 845-869. [orcid.org/0000-0002-](https://orcid.org/0000-0002-5499-4739)

5499-4739

Pelaz Flores, Diana y María del Val Valdivieso. "La historia de las mujeres en el siglo XV

a través del estudio de la reginalidad medieval." *Revista de historiografía*, vol. 22,

01 2015, pp. 101-127.

---. "Queenship: Teoría y práctica del ejercicio del poder en la Baja Edad Media

castellana." *Las Mujeres en la Edad Media*, coord. María Isabel Del Val

Valdivieso y Juan Francisco Jiménez Alcázar, Murcia, Sociedad Española de

Estudios Medievales, 2013, pp. 277-287.

- . "Jaque a a reina: cuando la mujer se convierte en un estorbo político." *Miscelánea Medieval Murciana*, núm. 35, 2011, pp. 177-187. <https://doi.org/10.6018/j142201>
- Pérez Galdós, Benito. *Santa Juana de Castilla: tragicomedia en tres actos*. Madrid, Hijos de Tello, 1918.
- Pérez Jiménez, Manuel. "Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual." *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo: actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* 28 al 30 de junio de 2004, ed. José Romera Castillo, Madrid, UNED, 2005, pp. 509-524.
- Pérez Martín, Antonio. "Las redacciones de la primera partida de Alfonso X el Sabio." *Revista Española de Derecho Canónico*, vol.71, núm. 176, 2014, pp. 21-37.
- Pérez Minik, Domingo. "Galdós, ese dramaturgo recobrado." *Estudis escènics quaderns de l'institut del teatre*, núm. 18, 1974, pp. 13-24.
estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/624
- Pérez Samper, María de los Ángeles. "Las reinas en la Monarquía española de la Edad Moderna." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.
cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcks731.
- . "La figura de la reina en la monarquía española de la Edad Moderna: poder, símbolo y ceremonia." *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, eds. María Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005, pp. 275-307.

Pérez, Encarna. "El teatro español posterior a 1975." *Littera*, 20 de septiembre de 2018.

<https://littera.es/el-teatro-espanol-posterior-a-1975/>. Consultada 01 de octubre de 2020.

"Performatividad." *Subtramas. Abecedario anagramático*.

subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad. Consultada 20 de octubre de 2020.

Pfandal, Ludwig. *Juana la loca: su vida, su tiempo, su culpa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

Pidduck, Julianne. *Contemporary Costume Film*. London, British Film Institute, 2004.

Poeta, Salvatore. "The Hispanic and Luso-Brazilian World: From Mad Queen to Martyred Saint: The Case of Juana La Loca Revisited in History and Art on the Occasion of the 450th Anniversary of Her Death." *Hispania*, vol. 90, núm. 1, 2007, pp.165–172. JSTOR, www.jstor.org/stable/20063477.

"Power." *A Dictionary of Sociology*. 3rd ed. Oxford University Press, 2015. DOI: 10.1093/acref/9780199533008.001.0001

Prawdin, Micheal. *The Mad Queen Of Spain*. Boston- New York, Houghton Mifflin Company, 1939.

Rapaport, Herman. *The Literary Theory Toolkit: A Compendium of Concepts and Methods*. E-book, John Wiley & Sons, 2011.

Ramblado Minero, María de la Cinta. «Conflictos generacionales. La relación madre-hija en "Un calor tan cercano" de Maruja Torres y "Beatriz y los cuerpos celestes" de Lucía Etxebarria.» *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*, coord,

María del Cinta Ramblado Minero. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.

Rascón Banda, Victor Hugo. "Nueva dramaturgia mexicana." *Latin American Theatre Review*, Spring 1985, pp. 89-92.

Redacción de Paso de Gato. "Miguel Sabido: entre la historia y la puesta en escena." *PASODEGATO: revista mexicana de teatro*, 2016, pp. 15-16.

https://issuu.com/galdiyu/docs/pdeg_64_digital.

Riaño, Peio H. «Juana ya no está "loca", sino "viva".» *El País*, 29 de Marzo de 2019.

elpais.com/cultura/2019/03/26/actualidad/1553631914_351400.html. Consultada noviembre 2020.

Ríos Saloma, Martín Federico. "Los estudios medievales en México: balance y perspectiva." *Históricas: boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, UNAM, núm. 84, 2009, pp. 2-27.

Rivera Dávila, Sara. "Doña Juana la Loca en el Museo del Romanticismo." *Revista DeArte-Logopress*, 2011. www.revistadearte.com/2011/03/28/dona-juana-la-loca-recluida-en-tordesillas-en-el-museo-del-romanticismo/. Consultada octubre de 2020.

Rivera Garretas, María Milagros. *La reina Juana I de España mal llamada la loca*. Madrid, Sabina, 2017.

---. "La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual." *Política y Cultura*, núm.6, primavera 1996, pp. 25-39.

- Robinson, Carol. "Some Basic Definitions." *Medieval Electronic Multimedia Organization*, 2014. medievalelectronicmultimedia.org/definitions.html. Consultada 15 de 10 de 2020.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Galdós, el teatro y la sociedad de su época." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012. www.cervantesvirtual.com/obra/galdos-el-teatro-y-la-sociedad-de-su-epoca. Consultada 01 de septiembre de 2020.
- Rodríguez Villa, Antonio. *Bosquejo biográfico de la reina doña Juana, formado con los más notables documentos históricos relativos a ella*. Madrid, Imprenta y Estereotipa de Aribau y C^a, 1874. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=2036
- Rodríguez, Ana. "De damas poderosas: poder, memoria e influencia en la Baja Edad Media." *Discurso, memoria y representación: la nobleza peninsular en la Baja Edad Media*, ed. Ana Rodríguez, Navarra, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 315-332.
- Rojas Zavala, Constanza. «"De forma et virtute". Una aproximación al concepto de belleza de la doncella medieval durante el siglo XII.» *Revista Electrónica Historias de Orbis Terrarum* (2011): 69-90. www.orbisterrarum.cl.
- Romero, Concha. *Razón de estado o juego de reinas*. Madrid, García Verdugo, 1997.
- Rubio Jiménez, Jesús. "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política." *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 14, 1989, pp. 129-149.

- Ruíz F. Teófilo. "La historia medieval de España en el mundo norteamericano." *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, núm. 12, 2002, pp. 299-312.
- Ruíz Gaytán de San Vicente, Beatriz. *Apuntes para la historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. México, Junta Mexicana de Investigaciones Históricas, 1954. hdl.handle.net/10391/3533.
- Ruiz Ramón, Francisco. "Introducción al drama histórico contemporáneo." *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978, pp. 215-242.
- Sabido, Miguel. *Falsa crónica de Juana la loca*. México, D.F., Katún, 1985.
- Sackett, Theodore Alan. "Santa Juana de Castilla: Galdós dramaturgo revisionista de la historia española." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 8, 1989, pp. 199-216.
- Sampero, Roque. "La querrela de las mujeres en Castilla (siglo XV) y su relación con la historia de las mujeres y la historia de género." *Historiografías, revista de historia y teoría*, julio-diciembre, 2016, pp. 36-56.
- San Martín, Rebeca. "De Edad Media y Medievalismos: propuestas y perspectivas." *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, núm. 22, 2004, pp. 229-247.
- Sanz y Ruíz de la Peña, Nicómedes y Antonio Vallejo Nágera. *Doña Juana I De Castilla: La Reina Que Enloqueció De Amor*, Zaragoza, Ediciones la luz, 1939.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. "Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia." *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*,

2014. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw475. Consultada 25 de septiembre de 2020.

- Schmidt, Rachel. "La cultura visual y la construcción de la triada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41, núm.1, otoño 2016, pp. 85-111. www.jstor.org/stable/26310083.
- Segura Graiño, Cristina. "La transición del medievo a la modernidad." *Historia de las mujeres en España*, coord. Pilar Folguera et. al, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 219-245.
- . "Juana I de Castilla en Tordesillas." *Cuadernos de historia de España*, núm. 85-86, 2011-2012, pp. 719-734.
- . "La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante." *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, ed. Inés, Monteiro Arias et. al, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2009, pp. 93-100.
- . "Juana I de princesa a reina de Castilla, 1502-1509." *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, núm. 26, 2005, pp. 1107-1122.
- . "Las mujeres y la sucesión a la Corona en Castilla de la Baja Edad Media." *La España Medieval*, núm.12, 1989, pp. 205-214.
- Severson, Kim. "Medieval Times Goes Modern, Replacing its Kings With Queens." *The New York Times*, 2018, nyti.ms/2Grqkh1. Consultada octubre 2020.
- Sicars y Salvadó, Narciso. *Tamayo: estudio crítico-biográfico*. Barcelona, Tipográfica católica, 1906.

- Silleras Fernández, Núria "*Queenship* en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media: estudio y propuesta terminológica." *La Corónica: a Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, vol.31,núm.1,2003, pp. 119-132.
- Sinnigen, John H. y Lilia Vieyra Sánchez. "La recepción de la obra teatral de Galdós en México: 1892-1952." *Anales galdosianos*, año XLIV y XLV, 2009-2010,pp. 71-92. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2016.
www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr51p7. Consultada octubre 2020.
- Sinnigen, John H. *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*. México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección General de Actividades Cinematográficas : Instituto de Investigaciones Bibliográficas : Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial : Universidad de Maryland, 2008.
- Sinnigen, John H.y Lilia Vieyra Sánchez. "La recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en México: Un estudio bibliohemerográfico en vida de autor." *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*,vol. VI, núms. 1 y 2,primer y segundo semestres de 2001, pp.223-362.
- Sinués, María del Pilar. *El ángel del hogar*. Madrid, Librerías de A. de San Martín, 1881.
- Soliño, María Elena. *Mujer, alegoría y nación: Agustina de Aragón y Juana la loca como construcciones del proyecto nacionalista español (1808-2016)*, EPUB, Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- Spiegel, Gabrielle."Reflections on The New Philology."*Rethinking the New Medievalism*, ed.Howard Bloch,Baltimore, John Hopkins University Press, 2014,pp. 39-50.

- . *The Past as Text: The Theory and Practice of Medieval Historiography*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.
- Stimpson, Catherine. "Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and Its Cultural Consensus." *Critical Inquiry*, vol. 14, núm. 2, 1988, p. 223.
- Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London-Nueva York, Routledge, 2004. ProQuest Ebook Central, ebookcentral.proquest.com/lib/west/detail.action?docID=200017.
- Tamayo y Baus, Manuel. *La locura de amor*. Madrid, Fax, 1947. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2000, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw9549. Consultada octubre 2020.
- . "Discurso leído ante la Real Academia Española por Don Manuel Tamayo y Baus, en su recepción pública, el día 12 de junio de 1859." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1999. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw1f2. Consultado octubre 2020.
- Tammen, Bjorn. "A feast of the Arts: Joanna of Castile in Brussels, 1496." *Early Music History*, vol. 30, 2011, pp. 213-248.
- Thatcher Gies, David. *El teatro en la España del siglo XIX*. Londres, Cambridge University Press, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Semiotica teatral*. Murcia-Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- Utz, Richard J. *Medievalism: A Manifesto*. Kalamazoo, ARC Humanities Press, 2017.
- Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía: "Sobre mujer y poder."* Barcelona-Santa fé de Bogotá, Anthropos-Siglo del hombre, 1994.

- Valdeón Baruque, Julio. "La desmitificación de la Edad Media." *Miradas a la historia reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llopis*, 2004, pp. 29-37.
- Valles Calatrava, José R y Francisco Álamo Felies. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, Editorial Alhulia, 2002.
- Vicente, Martha y Luis R. Corteguera. "Women in Texts: From Language to Representation." *Women, Texts and Authority in the Early Modern Spanish World*, ed. Vicente M. Corteguera, London, Routledge, 2003, pp. 1-16.
- Vidal, Belén. *Heritage Film: Nation, genre and representation*. London, Wallflower, 2018.
- Walde, Lillian von der. "La recepción: diversas proposiciones." *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. Lillian von der Walde, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 493-512.
- Woodacre, Elena. "Annotated Bibliography: Medieval and Early Modern Queenship." *Academia.edu*, 2019.
www.academia.edu/1635553/Annotated_Bibliography_Medieval_and_Early_Modern_Queenship. Consultado octubre 2020.
- . "Ruling & Relationships: The Fundamental Basis of the Exercise of Power? The Impact of Marital & Family Relationships on the Reigns of the Queens Regnant of Navarre (1274-1517)." *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 46, núm. 1, enero-junio 2016, pp. 167-201.

- Woodyard, George. "El teatro mexicano: una perspectiva de cuarenta años." *Anuario de literatura dramática y teatro*, vol. 1, 2018, pp.69-74.
- Young, James O. "Representation in Literature." *Literature & Aesthetics*, 9,1999, pp. 127-143.
- Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. "Exequias por la reina Juana I en Londres." *Potestas. Estudios del mundo clásico e historia del arte* núm.8,2015, pp. 149-174.
www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/article/view/2313
- ."Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina." *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. dir. Miguel Ángel Zalama Rodríguez, Valladolid, Grupo página, 2010, pp. 11-26. arteysociedad.blogs.uva.es/files/2012/09/03-ZALAMA.pdf.
- ."Colón y Juana I. Los viajes por mar de la reina entre España y los Países Bajos." *Revista de estudios colombinos*, núm.5, 2009, pp.41-52.
- . "Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001.
www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/zalama.shtml. Consultado 08 de 05 de 2020.
- Zavaleta, Martha. "Una vida dedicada a la recuperación y salvaguarda del teatro tradicional mexicano." *PASODEGATO: revista mexicana de teatro*, febrero-marzo 2016,pp. 8-12.
- Zuñiga Lacruz, Ana. "La figura de la reina: mujer poderosa en el teatro áureo." *Scripta manent . Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez. Pamplona, Servicio de

Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 449-458.

hdl.handle.net/10171/22754.

Apéndice I. Biografías en español

Autor	Título	Fecha	Lugar
Fuente Vicente de la	<i>Doña Juana la Loca vindicada de la nota de herejía</i>	1869	Madrid
Rodríguez Villa Antonio	<i>Bosquejo Biográfico de la Reina Doña Juana: formato con los más notables documentos Históricos Relativos a ella</i>	1874 2013	Madrid
Rodríguez Villa Antonio	<i>La reina doña Juana la Loca: estudio Histórico</i>	1892 1999 2014	Madrid
Pardo Bazán Emilia	<i>Hombres y mujeres de antaño: (semblanzas)</i>	1889 1890 1896 1900	Barcelona
Pfandl Ludwig	<i>La vida de Juana la Loca</i>	1933 1935	Santiago
Pfandl Ludwig	<i>Juana la Loca: su vida, su tiempo, su culpa</i>	1932 1938 1943 1946 1951 1955 1959 1961 1969 1977 1984 1999 2002	Madrid Buenos Aires Madrid Buenos Aires Buenos Aires Madrid Madrid Madrid Madrid Madrid Madrid Madrid Madrid
Sanz y Ruiz de la Peña, Nicomedes y Vallejo Nágera Antonio	<i>Doña Juana I de Castilla: la reina que enloqueció de amor</i>	1938 1939 1942 1959 1961	Zaragoza Zaragoza Madrid Madrid México D.F.

Autor	Título	Fecha	Lugar
Llanos y Torriglia Félix de	<i>Santas y reinas, apuntes biográficos</i>	1952	Madrid
Prawdin Michael	<i>Juana la Loca</i>	1953 1957 1966 1967 1970 1974 1985 1994 2001 2002	Barcelona
Obregón Antonio de	<i>Juana la Loca: más mujer que reina</i>	1955	Madrid
Silva Alberto	<i>Doña Juana la Loca, 1479-1555</i>	1957	Madrid
Townsend Miller	<i>Los castillos y la Corona: España 1451- 1555</i>	1966 1967	Madrid
Pfandl Ludwig	<i>Juana la loca: madre del Emperador Carlos V: su vida, su tiempo, su culpa</i>	1969	Madrid
Lanzi Jean y Marcos Sanz	<i>Los camisas rojas de Garibaldi. Juana la loca</i>	1970	Madrid
Altayó Isabel y Paloma Nogués	<i>Juana I</i>	1985	Madrid
Fernández Álvarez Manuel	<i>Juana la loca: 1479- 1555</i>	1994 2000	Burgos Palencia Madrid
Olaizola José Luis	<i>La vida y la época de Juana la Loca</i>	1996 1998 2002	Barcelona
Montero Rosa	<i>Pasiones: amores y desamores que han cambiado la historia</i>	1999 2006 2012 2015	Buenos Aires Madrid México Barcelona
Fernández Álvarez Manuel	<i>Juana la Loca: la cautiva de Tordesillas</i>	2000 2001	Madrid Barcelona

Autor	Título	Fecha	Lugar
		2006 2007 2008 2010	
Aram Bethany	<i>La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía</i>	2001	Madrid
Gil Extremera Blas	<i>Genio y figura: enfermedad, historia y proceso creador</i>	2002	Madrid
Felder Elsa	<i>Vida y pasión de grandes mujeres. Las reinas</i>	2003	Buenos Aires
Zalama Miguel Ángel	<i>Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas</i>	2000 2008	Valladolid
Olaizola José Luis	<i>Juana la Loca</i>	2002 2003 2004 2007	Barcelona
Mares Roberto	<i>Juana la Loca</i>	2005	México D.F.
Cantalapiedra Luis	<i>Juana la loca: reina de España</i>	2005 2008	Madrid
Solé Mariño José María	<i>Apodos de los reyes de España</i>	2007	Madrid
Vidal Manzanares César	<i>Cambiaron la historia</i>	2009	Madrid
Zalama Miguel Ángel	<i>Juana I: arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó</i>	2010	Madrid
Zalama Miguel Ángel	<i>Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno</i>	2010	Valladolid
Vigil Mercedes	<i>Hijas de la Providencia</i>	2010	Montevideo
Jarque Cristina et al.	<i>Cuatro mujeres, cuatro pasiones</i>	2013	Toledo
Corres Ayala Patricia	<i>Legado oculto: recorriendo las vidas de Juana de Arco, Juana I de Castilla y Sor Juana Inés de la Cruz, de la</i>	2014	México D.F.

Autor	Título	Fecha	Lugar
	<i>mano de la historia, la filosofía y la psicología</i>		
Benítez Luis	<i>Amores trágicos: las más dramáticas relaciones amorosas de la historia</i>	2014	Buenos Aires
Miranda Itziar	<i>Juanita</i>	2015	Zaragoza
Penella Manuel	<i>Juana la Loca</i>	2015	Madrid
Oñate Ma. Del Carmen	<i>Doña Juana de Castilla: de Toledo a Tordesillas</i>	2016	Madrid
Rivera Garretas María-Milagros	<i>La reina Juana I de España: mal llamada la Loca</i>	2017	Madrid
Sújar Romero José Luis	<i>El gato de la reina: ensayo de psico-historia: un acercamiento a la biografía psicopatológica de Juan I de Castilla</i>	2018	Madrid
Varona Mery; Jaime Valdivielso	<i>Por aquí pasó la reina Juana</i>	2018	Burgos
Manso Javier	<i>Breve historia de Juana I de Castilla</i>	2019	Madrid
Queralt del Hierro María Pilar	<i>Madres e hijas en la historia: De las Agripinas a las Curie</i>	2019	Madrid

Apéndice II. Biografías en otros idiomas

Autor	Título	Fecha	Lugar
Maurenbrecher Wilhelm	<i>Bergenroth's Johanna von Kastilien</i>	1860, 1880	Berlín
Gachard Louis Prosper	<i>Sur Jeanne la Folle et les documents concernant cette princesse qui ont été publiés récemment.</i>	1869	Bruselas
Maurenbrecher Wilhelm	<i>Johanna die Wahnsinnige</i>	1874	Berlín
Constantin Höfler, Ritter von Karl Adolf	<i>Donna Juana, Königin von Leon, Castilien und Granada: erzherzogin von Österreich, herzogin von Burgund, stammutter der habsburgischen könige von Spanien und der österreichischen secondogenitur des houses Habsburg, 1479-1555</i>	1885	Berlín
Masoin E.	<i>La mère de Charles-Quint, Jeanne de Castille, dite la Folle, fut-elle réellement aliénée: étude historique et médicale</i>	1912	Bruselas
Pfandl Ludwig	<i>Johanna die Wahnsinnige: ihr Leben, ihre Zeit, ihre Schuld</i>	1930 1955.	Friburgo
Prawdín Michael	<i>Johanna, die Wahnsinnige; Habsburgs weg zum weltreich</i>	1938	Viena
Prawdín Michael	<i>The mad queen of</i>	1938	London

Autor	Titulo	Fecha	Lugar
	<i>Spain</i>		Nueva York London
Brouwer J; Hendrik Henrichs	<i>Johanna de Waanzinnige: een tragisch leven in een bewogen tijd</i>	1940 1949 1989 1995	Amsterdam München
Prawdin Michael	<i>Giovanna la Pazza</i>	1945	Roma
D' Hulst Henri	<i>Het huwelijk van Filips de Schone met Johanna van Castilië te Lier op 20 October 1496</i>	1956	Amsterdam
Dennis Amarie	<i>Jeanne la Folle: la mère de Charles Quint</i>	1956	París
Miller Townsend	<i>The castles and the crown: Spain, 1451- 1555</i>	1963	London Nueva York
Dennis Amarie	<i>Seek the darkness: the story of Juana la Loca</i>	1955 1969	Madrid
Brouwer Johannes	<i>Johanna die Wahnsinnige ein tragisches Leben in bewegter Zeit</i>	1978	Múnich
Horst Eberhard	<i>Die spanische Trilogie: Isabella, Johanna, Teresa</i>	1989 1993 1996	Düsseldorf Bergisch
Ferri Edgarda	<i>Giovanna la Pazza: una regina ribelle nella Spagna dell'Inquisizione</i>	1996 2017	Milano
Jackson-Laufer Guida M.	<i>Women rulers throughout the ages : an illustrated guide</i>	1999 2000 2003	Santa Bárbara
Álvarez Fernández Manuel	<i>Jana Šílená: zajatkyňě z Tordesillas</i>	2002	Praga
Aram Bethany	<i>Juana the mad : sovereignty and dynasty in renaissance Europe</i>	2005	Baltimore
Servadio Gaia	<i>In Coronata pazza</i>	2010	Milán
Fox Julia	<i>Sister queens : the</i>	2012	Nueva York

Autor	Titulo	Fecha	Lugar
	<i>noble, tragic lives of Katherine of Aragon and Juana, Queen of Castile</i>		
Craughwell Thomas J	<i>5,000 years of royalty : kings, queens, princes, emperors & tsars</i>	2012	Nueva York
Fleming Gillian B.	<i>Juana I: Legitimacy and Conflict in Sixteenth Century Castile</i>	2018 2019	Cham Nueva York

Apéndice III. Ficción histórica

Autor	Título	Fecha	Lugar
Orellana Francisco José	<i>La reina loca de amor: historia romántica de Doña Juana de Castilla y Don Felipe el Hermoso: escribela en forma de novela y estilo ameno para recreación y alivio de enamorados</i>	1863	Madrid
Robert Clémence	<i>Doña Juana la Loca</i>	1912	Buenos Aires
Pérez Galdós, Benito	<i>Santa Juana de Castilla</i>	1918 2003	Madrid Santa Fe Buenos Aires
Gómez de la Serna Ramón	<i>Doña Juana La Loca Y Otras: Seis Novelas</i>	1944 1949 1969	Buenos Aires Madrid
Orellana Francisco José	<i>Locura de amor (la reina loca de amor) Novela histórica</i>	1948 1952	Madrid
Álvaro Arauz	<i>La reina sin sueño Sota, caballo y rey: la reina sin sueño</i>	1958 1960	México Madrid
Zavalia Alberto de	<i>El corazón extraviado: estampas de la vida de doña Juana la loca: drama en seis jornadas</i>	1957	Buenos Aires
Gilman, Dorothy	<i>Como hice de agente de la CIA: condensado del libro de Dorothy Gilman</i>	1972	México
Rodríguez Julio	<i>Satrapia: el libro de memorias de Doña Juana la loca</i>	1991	Venezuela
Rojas Marta	<i>Las campanas de Juana la loca</i>	1991	Santiago de Cuba
Barberá Carmen	<i>Juana La Loca</i>	1992	Barcelona

Autor	Título	Fecha	Lugar
Carrillo Alfredo	<i>Cuentos californianos</i>	1993	Guadalajara
Viladot Guillem	<i>Juana la loca: una mujer marcada</i>	1994 1995	Barcelona
Fernández Cubas Cristina y José Luis Martín Nogales	<i>Noche de relatos. 16</i>	2002	Madrid
Aroni Yanki	<i>Los silencios de Juana la loca</i>	2003 2004	Barcelona
Sorkunde Francés Vidal	<i>Juana, archiduquesa de Flandes</i>	2004	Barcelona
Belli Gioconda	<i>El pergamino de la seducción: una novela</i>	2005 2006 2007 2009 2010 2014 2017	Barcelona Nueva York Buenos Aires Ciudad de México
Benzoni Juliette	<i>El rubí de Juana la loca</i>	2005 2006	Barcelona
Martínez de Lezea Toti	<i>La abadesa: María, la excelente</i>	2006 2012	Madrid
Benzoni Juliette y Teresa Clavel	<i>Las joyas del templo</i>	2005 2006	Barcelona
Gortner C W	<i>La última reina</i>	2009	Barcelona
Herrero José	<i>La reina que no quiso reinar</i>	2006 2009	Burgos Madrid
Scheuber Yolanda	<i>Leonor de Habsburgo</i>	2009	Madrid
Sorkunde Francés Vidal	<i>Juana reina de Castilla</i>	2008	Barcelona
Scheuber Yolanda	<i>Juana La Reina: Loca De Amor</i>	2007 2008 2010 2011	Madrid México
Hermery-Vieille Catherine	<i>Loca de amor</i>	2011	Barcelona
Cullen Lynn	<i>Reign of Madness</i>	2011 2012	Prince Frederick
Pollina Carmen	<i>Relatas: Historias de mujeres atípicas</i>	2012	Barcelona

Autor	Título	Fecha	Lugar
Romero Ma. Jesús	<i>Juana la Loca/Eros</i>	2011 2012	Madrid
Verdúguez, César	<i>Miedo, susto y pavor</i>	2012	Cochambamba
Cañizares Reinaldo	<i>Juana la loca</i>	2014	La Habana
Galán Antonio Luis	<i>De Tayuela a Tordesillas: la criada de Juana, la loca</i>	2015	Cáceres
Gallego Coín Brígida	<i>Juana la loca: la reina que nadie amó</i>	2015	Granada
Sarmiento Pallarés Laura	<i>Carlos, rey emperador</i>	2015	Barcelona
Wassermann Jakob; Carlos Fortea	<i>Doña Juana de Castilla</i>	2015	Madrid
Corral Lafuente José Luis	<i>Los Austrias</i>	2016	Barcelona
Carlino Linda y Catalina Martínez Muñoz	<i>Juana</i>	2017 2018	Madrid Sevilla
Díaz Simón José Francisco	<i>El diario secreto de la reina Juana</i>	2017	Asturias
Maurel Martín	<i>La Corona partida</i>	2017	Barcelona
García Abad José	<i>La reina comunera: Juana la loca y la revuelta de los comuneros: la historia que pudo ser</i>	2018	Madrid
Salamanca, Juan Martín	<i>Castilla y León, puerta de la historia: antología</i>	2018	Madrid
Arqués Neus y Gemma Capdevila	<i>¡Loca! Juana, reina de Castilla</i>	2019	Alzira
Plaidy Jean y Isabel Ugarte	<i>Las hijas de España</i>	2019	Barcelona

Apéndice IV. El nacimiento del mito

REPRESENTACIÓN SIGLO XIX



Curriculum Vitae

Name:	María del Carmen Vera López
Post-secondary Education and Degrees:	<p>Western University London, Ontario, Canada 2014-2020 Ph.D. Hispanic Studies</p> <p>Western University London, Ontario, Canada 2012-2014 M.A. Hispanic Studies <i>Tesis: Escribir la propia vida: memoria, confesión y autobiografía en dos textos medievales</i></p> <p>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico City, Mexico 2007-2011 BA Letras hispánicas <i>Tesis: Avaricia y soberbia: el exemplum en una sección del libro rimado de palacio</i></p>
Honours and Awards:	<p>Western Graduate Scholarship 2012-2018</p> <p>Dean's Entrance Scholarship 2012, 2014</p> <p>Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) Master & Doctoral Fellowship 2013-2018</p> <p>Universidad Autónoma Metropolitana Diploma for BA tesis research 2012</p> <p>Universidad Autónoma Metropolitana Medal of University Merit 2012</p>
Related Work Experience	<p>Teaching Assistant Western University 2012-2013, 2014-2018</p>

Research Assistant
Western University
2012-2013, 2014-2020

Publications:

“Pecados, discurso ejemplar y ejemplaridad en el Libro rimado de palacio”. *Medievalia*. núm.47, 2015, pp. 105-110.

“Los signos del silencio en *De la calle*”. *Un archipiélago de signos*. México: La intendencia de las letras-Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.

“Mujeres, arte y literatura: Una charla con Elena Poniatowska”. *Diálogo*. núm. 17, 2014, pp. 137-144.

“Non puedo alongar y más el mi sermón: sermón y *exemplum* en el *Libro rimado de palacio*”. *Medievalia*. núm. 44, 2012, pp. 32-38.

“La estructura del sermón temático en el *Libro rimado de palacio* de Pero López de Ayala”. *Destiempos*. núm. 34, enero-febrero 2012, pp. 3-12.

“El plano real e imaginario en *La dama duende*”. *Destiempos*. núm. 20, junio-julio 2009, pp. 50-61.