

LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DE LA DEMENCIA DE JUANA I EN EL SIGLO XIX

María Dolores Aybar Ramírez

FCLAr – Unesp

Juana I, conocida como Juana la Loca, fue una reina sin reino, pero también, uno de los personajes más enigmáticos, estudiados, recreados artísticamente, citados y parodiados de la Historia de España. El apodo –central en nuestro caso– es un *a priori* histórico digno de toda desconfianza, pero paralelamente se transformó en el más poderoso de los motivos en la construcción discursiva posterior sobre Juana. La hija de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón; la heredera de uno de los mayores imperios de occidente; la esposa del archiduque de Borgoña, conocido en la Historia como Felipe el Hermoso, y la madre de Carlos I y de otros cinco reyes y reinas (todos sus vástagos sobrevivieron desafiando las asustadoras tasas de mortalidad infantil, especialmente entre la alta nobleza europea) se limitó no obstante en la Historia, a los papeles domésticos de hija, madre y esposa de reyes. Aun apareciendo en los documentos oficiales como legítima reina propietaria de los reinos de España, Juana permaneció en la cárcel de dos conceptos aparentemente dicotómicos: mujer y esposa *versus* reina propietaria. Esa dicotomía, que Isabel I pudo superar merced al ejercicio de la política y de las armas (Aram, 2001), prende Juana, literal y simbólicamente, a la red de arabescos construida por las intrigas del poder.

La usurpación de la corona de la Reina primero, por su esposo, Felipe, y después, por su padre, Fernando, y por su hijo, Carlos I, con el mayor o menor beneplácito de Juana; su supuesta demencia, aliada a la leyenda de su “locura de amor”; el interminable cautiverio (1509-1555) en el sórdido palacio de Tordesillas y el cortejo fúnebre que la Reina –embarazada y en pleno invierno de la Vieja Castilla, siempre por la noche y a la luz de antorchas– inició en 1506 con el cadáver de Felipe I embalsamado son datos históricos que poseen en su esencia, lo que rápidamente se convertirá en la leyenda de Juana la Loca.

Sin embargo, paradójicamente, la locura de Juana no nace como motivo literario del siglo XV, sino como temática histórica del siglo XVI. Efectivamente, nada se menciona sobre la locura de la Reina en la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba (1488), estudiada y reproducida en la edición crítica de Pedro Cátedra (1989) ni en el *Cancionero* de Pedro de Marcuello (finalizado en 1592). Tampoco hay mención a cualquier enfermedad regia en las *Coplas hechas sobre el casamiento de la hija del Rey d'España con el hijo del Emperador duque de Bergoña conde de Flandes archiduque de Autarixa* que algunos autores le atribuyen a Diego de San Pedro (1496). Estos textos poéticos de carácter historiográfico son panegíricos que elogian las obras y milagros de los padres de Juana. En primera y última instancia, los textos híbridos –a medio

camino entre una poética de sonoridad populista y una historia sin grandes pretensiones de atenerse a la verdad– anticipan las posteriores capas del palimpsesto de Juana, no sólo por su naturaleza plural ni por su escaso relieve en el canon –tanto en el histórico como en el literario– sino porque la pluma se coloca al servicio del poder hegemónico, y a Juana I, siempre la mantuvieron alejada de las contingencias de ese mismo poder. Por este motivo, cuanto más se aproximan los textos sobre Juana al presente de Juana, más se alejan de cualquier propósito inocente. Las intrigas palaciegas y los intereses de Estado son suficientemente poderosos para que algunos investigadores, entre los que destacamos Bethany Aram (2001), investiguen esas fuentes históricas con sobrada desconfianza. La conveniente locura de la Reina –que presupone su consiguiente incapacidad para asumir el cetro y la corona– se construye en ese tejido textual en que se dibuja, en hondos surcos, la capa más profunda de su palimpsesto.

Esa primera serie discursiva (en la acepción Bajtiniana) se compone, esencialmente, en el discurso pseudo histórico del siglo XVI, y sus garabatos se reproducen sin tregua hasta el momento presente, abarrotando de signos el vasto pergamino sobre la Reina loca. Como sucede en numerosas ocasiones cuando se estudia la Literatura y la Historia en el género femenino, la fisionomía, los sentimientos, la demencia o las acciones de la Reina están determinados por los intersticios de la vida doméstica y privada:

Las descripciones de las relaciones amorosas en la correspondencia oficial no describían asuntos carnales sino políticos. El mismo concepto se puede aplicar sobre las relaciones entre Juana y Felipe [...] Es posible que las emociones de Juana se hubieran convertido en una cuestión de preocupación pública, justamente por sus implicaciones políticas. (ARAM, 2001, p.122).

Aram (2001) nos proporciona la extensa nómina de cronistas e historiadores improvisados que penetraron en la intimidad de los aposentos de la Reina. Desiderius Erasmus, Antoine de Lalaing, Pedro Mártir de Anglería, Martín de Móxica, Jean Molinet o Vincenzo Quirino son algunos de estos hombres, todos al servicio de los Reyes Católicos o de Felipe el Hermoso. Destacamos dos textos y dos autores para la construcción renacentista y medieval de la locura de Juana: el *Diario* de Martín de Móxica, de 1504, y el *Opus Epistolarum*, de Petrus Mártir de Anglería, que se imprimió tras la muerte del cronista, en 1530. El *Diario* de Móxica *maître d'hôtel y chevalier* de Juana (gracias a los servicios prestados a su esposo, el archiduque de Flandes) es un informe que Felipe el Hermoso le encarga a Móxica para apartar a Juana –alegando insanidad– del trono de Castilla (ARAM, 2001). En el informe, Martín de Móxica construye la primera capa coherente de la locura de Juana, en la que se subraya la alternancia entre estados de postración y ataques de furia; sus conocidos y patológicos celos del esposo y su imposibilidad de ejercer cualquier control o poder sobre sí misma, y consecuentemente, sobre sus súbditos.

La segunda fuente “histórica” sobre el arsenal inagotable de una Reina delirante es el *Opus Epistolarum*, de Petrus Mártir de Anglería (*Epistolario*, IX: Epist. 222): “[...] pues está perdidamente enamorada del esposo. Aunque no la moviera la ambición de tantos reinos y el amor de sus padres y de todos aquellos otros con quienes se crió, únicamente la arrastraría hacia acá el apego al hombre, al que tan ardorosamente dicen que ama” (ARAM, 2001, p.124). Los principales episodios folletinescos de la locura de amor de la Juana en el siglo XIX –pero también en el XX y XXI– nos traen los ecos de esos textos fundadores, que por su vez, dialogan con textos de otras tradiciones. Un ejemplo claro de este fenómeno es la supuesta locura saturnina que Petrus Mártir de Anglería le atribuye a la Reina.

El texto de Petrus Mártir de Anglería refleja una terminología más medieval que renacentista de la melancolía. Del doble aspecto de la locura –ora creativa ora destructiva– que estudian Rudolf y Margot Wittkower (1995), el cronista subraya la destrucción. De la relación entre la concepción aristotélica (ARISTÓTELES, 1998) –filtrada por Teofrasto– entre el temperamento melancólico y el genio artístico, poético o filosófico, al cronista le interesa hacer hincapié en el aspecto más sombrío de la melancolía. Este aspecto, igualmente contemplado por el filósofo de Estagira, es la enajenación mental que no conduce a la creación, sino a la postración debilitante o a la violencia. A lo largo de la Edad Media, efectivamente, se desarrolla la idea del sujeto melancólico como “un ser siempre triste, desagradable y sombrío, sujeto a la influencia maléfica de Saturno” (GODINA HERRERA, 2002, p. 36). Mártir de Anglería parece defender estos conceptos, ajeno a la hipótesis renacentista del médico y astrólogo Marsilio Ficino que defiende –en consonancia con el pensamiento aristotélico– que la melancolía frecuentemente conlleva una “extraordinaria y sublime actividad intelectual”, y si es efectivamente saturniana –como afirmó el medievo – se debe, para Ficino, a que Saturno “no es sólo el astro más poderoso sino también el más noble”. (GODINA HERRERA, 2002, p. 37).

En plenos siglos XX y XXI aún escuchamos los murmullos de esos discursos fundadores en la cámara de ecos de la intertextualidad bartheana. Entre el texto derivado, contemporáneo (A’) –el “texto” de Ulrich Broich y Manfred Pfister (1985) y el “hipertexto” de Gérard Genette (1982)– y el texto “original” o fundador sobre Juana (A)–el “pretexto” de Broich y Pfister o el “hipotexto” de Genette– existe, sin embargo, el copioso texto bisagra creado entre Francia y España a lo largo del siglo XIX. Esta sería la segunda capa textual de una Juana con ambiciosas pretensiones artísticas y no menos ambiciosas pretensiones históricas.

La Juana romántica se construye sobre el motivo central de su demencia en la Literatura francesa ya en 1825, tan solo 12 años después de la Guerra de Independencia española contra Napoleón. No obstante, la historia de esta Juana parece inspirarse en otra Historia, más antigua

y distante, de una España en la que sobrevive la ruina medieval y el perfume inconfundible de oriente. La España negra se iza en ecos lejanos que afectan el presente de la escritura y del lector, una idea de nación pretérita y presente, creada y recreada desde fuera por el romanticismo europeo. La Juana romántica y francesa se verá, por lo tanto, afectada por las contingencias históricas y estéticas de su tiempo, y su historia será, ahora, interpretada a la luz de las Luces y el Romanticismo, y a la sombra de la Invasión francesa. Incluso su supuesta locura, que nace –como vimos– en la Historia entre Flandes, España y Francia, mancillada por fuertes intereses políticos no conseguirá, siglos después, desechar esos ropajes.

Los intereses de Estado permanecen presentes en la representación artística de Juana, tanto al servicio de Francia como de España, y ello se debe a que el personaje nace como una combinación “*rélativement stable*” (BARTHES, 1970, p.68) en la que se reconocen los semas del pasado a ambos lados de los Pirineos. Sin embargo, esa combinación –que sigue la propuesta barthiana de construcción de cualquier personaje ficcional– presenta una cierta complejidad que incluye un determinador número de elementos incongruentes y contradictorios. La paradoja sucede entre dos momentos narrativos de un texto; entre dos autores que comparten una nacionalidad o entre autores de diferentes países. No obstante, la Juana francesa –así como la española– presenta invariantes que la tornan reconocible por sus lectores en cualquier geografía.

Antoine Jean-Baptiste Simonnin, escritor de escaso prestigio dedicado al teatro de costumbres, a los vaudevilles, fantasías y parodias durante el período napoleónico en Francia, traza pinceladas definitivas de la Juana decimonónica en su extensa novela histórica *Jeanne la Folle, reine d'Espagne*, de 1825, escrita en tres volúmenes. El dramaturgo, ahora transformado en novelista, se espanta –con razón– de que ningún novelista se haya interesado antes de él por la historia completamente novelesca de Juana. Consciente de que inaugura la tradición literaria de Juana en la Modernidad, Simonnin introduce un prefacio metanarrativo en que conduce al lector hacia la cuna, literaria e histórica, de esa “nueva” Juana. Entre las fuentes históricas que cita como hipotexto (A) se destaca el nombre del polémico jesuita Juan de Mariana. La obra de Simonnin dialoga igualmente, en el universo de la Literatura, con el subgénero gótico inglés de Matthew Gregory Lewis, la pantomima de Antoine Cuvelier o la novela histórica de La Duchesse de la Vallière que buscaban –mucho antes de la gran ola postmoderna– el rescate histórico de la mujer en la Literatura. En ese mismo espíritu de rescate y protagonismo de la mujer, encontramos la novela histórica de Clémence Robert (1875), escritora que participó activamente del *Journal des Femmes*, fundado por Fanny Richomme.

La Juana de Simonnin realiza un pacto de veracidad histórica con su lector que se rompe inmediatamente, en las primeras páginas del libro. A pesar de ello, resulta notable la excelente habilidad del autor para asimilar fechas y datos históricos sobre la Reina. Ya la interpretación de los hechos históricos se realiza frecuentemente desde una perspectiva ideológicamente tendenciosa, que reivindica la superioridad de la cultura y de la Historia de Francia frente a España, o la del hombre, frente a la mujer, en la esfera pública. La España de Simonnin –como la de Clémence Robert– es la patria madre del más ciego fanatismo, luego Juana es la hija, idéntica y legítima, de esta madrastra.

La voz narrativa en *Jeanne la Folle, reine d'Espagne*, de Simonnin (1825) infiere valores e interpreta la historia pretérita del País vecino en consonancia con una conciencia presente y extranjera. Así, y a pesar de algunos intentos del narrador por otorgarle cierta dignidad a Isabel I, la madre de Juana, los valores conservadores del autor implícito la colocan en el lugar en que él considera que la mujer debe permanecer, a la sombra de su esposo, Fernando de Aragón, como reina consorte, no como reina propietaria de Castilla. Caben en la novela, las decisiones políticas de Castilla a Fernando el Católico, y la Historia, tan bien documentada en otros momentos de la narrativa, sucumbe frente a las convicciones ideológicas de su nuevo autor.

Los valores de la instancia autoral no se manifiestan tan solo cuando el narrador defiende el lugar de la mujer en la sociedad, sino cuando le atribuye la causa de la locura de Juana, a la negligencia materna ya que Isabel I estaría demasiado ocupada con sus deberes como reina y le delegaría a sus servidores su obligación más sagrada: la maternidad. La locura de su hija es, pues, el resultado irremediable de este desastroso descuido. La conciencia implícita de Simonnin, un hombre profundamente católico, nacionalista y conservador, va tejiendo los hilos de la historia de una Juana afectada por el rayo de la melancolía, por lo tanto, desde los nueve años de vida. Ajenas a la educación de los príncipes en los siglos XV y XVI, tales propuestas pueden considerarse como los reductos ficcionales de una novela histórica, pero también, como la conciencia de un autor implícito que condensa la voz de la burguesía más conservadora de la Francia de inicios del siglo XIX y las creencias populares mejor asentadas sobre locura y melancolía. Por ello, la novela de Simonnin (1825) no descarta, como lo hizo la medicina del siglo XVIII, la milenaria teoría humoral de la Escuela Hipocrática. La Literatura dialoga con una tradición de casi dos milenios y medio cuando propone que:

À neuf ans, Jeanne fut laissée deux jours entiers-, par l'imprudence d'une gouvernante, à la garde, à la garde d'une sous-gouvernante qui s'amusa à lui faire peur la nuit. La frayeur de la petite Princesse fut si violente, qu'elle tomba dans des convulsions épileptiques auxquelles on attribua l'origine de sa démence. (SIMONNIN, v. I, 1825, p.25-26).

Notamos, pues, que la causa primeva de la melancolía (aquí “démence”) de Juana procede de la negligencia de dos gobernantas de la princesa, y consecuentemente, de la

materna; observamos igualmente la proximidad entre el miedo de la princesa, sus “pavores” y el concepto tradicional de melancolía, puesto que entre miedo y melancolía existe –desde Hipócrates– una distancia casi imperceptible; por último, subrayamos la idea de la convulsión epiléptica como sintomatología de la melancolía, lo que confirma la persistencia de los textos de la antigüedad clásica en la Literatura del siglo XIX, a pesar de los avances médicos y psiquiátricos de los siglos XVIII y XIX:

Los melancólicos suelen, en su mayoría, volverse también epilépticos, y los epilépticos, melancólicos; y cada una de esas afecciones prevalece según a cuál de los dos sitios se oriente la debilidad: si al cuerpo, epilépticos; si a la mente, melancólicos. (HIPÓCRATES, 1989, p.250).

Posteriormente, en el texto de Simonnin, Juana sucumbe a la melancolía erótica frente al desprecio permanente de su amado esposo, Felipe¹, en consonancia con la sintomatología de Burton (2013) y la posterior erotomanía de Esquirol (1838).

La melancolía heroica o erótica de Burton (2013) asienta los pilares, en 1621, de la sintomatología, el cuadro clínico y los posibles paliativos y curas para ese mal en la Modernidad. El autor vincula la pasión amorosa intensa a estados más o menos patológicos que presentan síntomas como la obsesión, los celos y la violencia; el ensimismamiento y el aislamiento; la palidez y el adelgazamiento; el nerviosismo o la postración extremos. Burton (2013) defiende que el amor no consumado consume y que el amor no correspondido puede conducirnos a las tinieblas de la locura. Incluso tras el nacimiento de la moderna psiquiatría, en fechas muy próximas a la invención de la Juana romántica en Francia, Jean-Étienne-Dominique Esquirol inaugura el término monomanía en la Psiquiatría. La “monomanía erótica” se definiría como el delirio parcial que acomete a “dos casos en los que el paciente padecía preocupaciones desordenadas respecto de la persona amada, imaginando que su amor era recíproco, mientras mantenía la lucidez en los demás temas”. (JACKSON, 1989, p.337).

En la novela de Simonnin, la monomanía de Juana, su obsesión amorosa, se torna notoria en el espejo de su joven paje, enamorado de su Reina. Alfred –doble de Juana– es más libre para expresar sus sentimientos, puesto que es hombre y personaje de menor condición social: “*Sa folie, dans un genre différent de celle de Jeanne, n'était-elle pas cent fois plus extrême ?*” (SIMONNIN, v. I, 1825, p.183). Alfred puede –y de hecho presenta en la novela de Simonnin– la inquietud obsesiva de la melancolía amorosa frente al amor no correspondido desarrollada por Burton (2013), el proceso de idealización de la persona amada, la obsesión, la frustración y el deseo apremiante (y mal disimulado) de la presencia del otro, de su contacto.

Alfred n'était pas amoureux... Mais que dis-je ? il ne l'était pas ! du moins il ne voulait pas l'être. « Qui ? moi, se disait-il en lui-même, j'aurais une penséesi profane! J'oublierais

¹ La ficción entra en conflicto, nuevamente, con la versión histórica más difundida, que defiende la pasión vehemente de la joven pareja seguida por el desinterés progresivo de Felipe por su esposa.

l'extrême distance qui me sépare de la fille des Rois! Et par la plus coupable illusion, je manquerais à ce qu'il y a de plus adorable au monde! Oh ! non ! le sentiment que j'éprouve pour Jeanne ne saurait être de l'amour; je serais trop criminel! C'est du respect et de l'admiration.... » Pauvre Alfred ! Avec quelle bonne foi il cherchait à se dissimuler sa passion ; comme si l'amour calculait la distance des fortunes et des rangs , comme s'il reconnaissait sur la terre d'autres rois que lui seul, d'autre empire que le sien ! (SIMONNIN, v. I, 1825, p.50-51).

La voz ambigua de un narrador que contradice un determinado acontecimiento, que se abstiene de opinar sobre algún episodio del relato –tras haber expuesto los hechos con absoluta crudeza– o que intenta sembrar una duda en la mente de su lector sobre lo que efectivamente ha leído resulta uno de los recursos narrativos más cómicos, pero también más notables de la novela. A ello cabe sumarle el interesante juego de dobles entre los personajes, propuesta ficcional que inaugura una tradición en la historia de Juana vertida en dramas, novelas o películas históricas hasta el momento actual: Alfred ama a Juana que ama a Felipe que ama a su amante. Alfred es, efectivamente, el doble psíquico de Juana y el doble físico de Felipe, su antítesis y su espejo, puesto que representa los valores de fidelidad ciega y de amor de que el esposo carece, pero posee un cuerpo tan similar al de Felipe que la misma Juana llega a confundirlos. Los juegos e ilusiones con las identidades de los personajes crean folletinescas confusiones y, paralelamente, osadas escenas eróticas (después puestas en tela de juicio por el mismo narrador que las propuso).

Simonnin inaugura Juana I como protagonista en la Literatura de naturaleza histórica y le confiere el derecho a expresar sus celos patológicos o a sentir, hasta el paroxismo, su insensato amor, así como a sucumbir frente a la tristeza y la postración cuando está distante de su amado; a ser, en suma, una loca de amor:

[...] c'est une Souveraine insensée dont la folie va devenir effrayante. Sous quelle couleur peindre les actions de la veuve de Philippe , de cette malheureuse victime de l'amour conjugal, qu'on ne voyait ressaisir par moments quelques éclairs de raison que pour gémir sur ses écarts et y retomber aussitôt? (SIMONNIN, v. I, 1825, p.240).

No obstante, el narrador exime al esposo de la responsabilidad que recaerá enteramente sobre sus espaldas en los posteriores textos sobre Juana, al sur de los Pirineos. En la propuesta ficcional de Simonnin, Felipe es un hombre dotado de extrema belleza, culto y refinado con un pequeño defecto (es algo frío con su esposa). El archiduque de Flandes, antihéroe natural de la Literatura española, nace, sin embargo, como un héroe prácticamente inmaculado en su cuna francesa, hecho que resulta natural si pensamos que el Condado de Flandes dependió de la corona francesa desde el siglo IX, momento de su formación hasta, prácticamente, la Revolución francesa.

El antihéroe de Simonnin es, por lo tanto, Fernando el Católico, el enemigo de los monarcas franceses Charles VIII y Louis XII, especialmente tras las guerras entre Francia y Aragón por los territorios de Italia. El padre de Juana se construye como un gobernante sagaz,

pero ardiloso, y un padre grosero que le achaca a Juana serias limitaciones intelectuales. El narrador, aparentemente, se opone a la opinión de Fernando, defiende a su protagonista y define los valores que considera esenciales para cualquier mujer, reina o plebeya. En última instancia, no obstante, acaba por confirmar la percepción paterna sobre Juana:

Celui-ci [Fernando] n'avait aucune défiance de sa fille, parce qu'il la regardait comme un être extrêmement borné dans son intelligence; il n'est que trop vrai que Jeanne n'avait pas reçu de la nature le don d'un esprit fin et délié ; mais elle était essentiellement aimante; (SIMONNIN, v. I, 1825, p.118).

La distancia emocional de un autor extranjero –pero también la visión estereotipada de un país vecino– filtra y elabora nuevamente los elementos de una Historia de España y de Juana hecha a la medida de sus nuevas circunstancias. Se trata ahora, de la España de la piedad desmedida, del fanatismo religioso y de la barbarie institucionalizada a través de la máquina mortífera de su fecunda Inquisición; se trata de la España atrasada y absorta en su caos, que ofrece su hija loca al mundo.

No obstante, si la aversión por Fernando el Católico y por el Pueblo español de los siglos XV y XVI resulta evidente en la narrativa de Simonnin, en la Juana de Clémence Robert, ambos se tornan esperpénticos. Robert defiende en su novela que tan solo el regreso a la verdadera cultura española (naturalmente oriental y mora) puede arrancar a España de las tinieblas de la barbarie. Para paliar esta infeliz ausencia, la autora propone que el pueblo de Flandes sería el único que podría haber conducido a España por la senda de las soñadas Luces. Los representantes de la España que debe ser aniquilada son, naturalmente, los partidarios del rey Fernando y el mismo rey, retratados como viejos soldados o hidalgos decadentes que

[...] pensent avoir tout fait pour l'Espagne en chassant les mœurs élégants et chevaleresques des Maures, pour y ramener les lois de fer, les habits de laine, les habitudes des camps, toute la barbarie primitive, y compris les bêtes féroces qui ravageaient son territoire. (ROBERT, 1875, p.52-53).

La deturpación de la Historia en esta ficción histórica llega a tal intensidad que el narrador presenta a Fernando el Católico como un adulator e imitador del rey francés Louis XII, incluso en su modo de cazar o vestirse. La centralidad de Francia y de sus aliados, los flamencos, es tan visible que el narrador propone que el verdadero rey de España, incluso en vida de Isabel y Fernando, es Felipe de Habsburgo, el esposo de Juana. La Juana de Clémence Robert, por lo tanto –a pesar de la simpatía de su autora por el socialismo utópico y por un feminismo moderado– es como su pueblo, fea, intelectualmente limitada, opaca y oscura, lo que justifica, nuevamente, el rechazo constante de un esposo culto y bello que encarna todos los valores de Borgoña y, por consiguiente, de Francia.

La melancolía erótica de Juana en esta novela, sin embargo, es una de las mejor construidas textualmente que conocemos y resulta compleja y dotada de gran belleza. El

silencio, el escapismo y la fuga de la realidad; el ensimismamiento, el llanto y el gusto por la muerte y por los ambientes decadentes y fúnebres de la niña Juana van encarnándose en un sentimiento progresivamente erotizado a partir del encuentro con el esposo. En este momento de la diégesis, todos los componentes de la narrativa adquieren nuevos significados en nombre del amor. La ensoñación de Juana, así como su gusto por las tempestades, por la noche y los lugares sombríos van enmarcados y determinados por sensaciones como “tressaillements subits” o “contemplations mystérieuses” (ROBERT, 1875, p.21), pero también por estados de manía, de catatonía y obsesión, celos patológicos y negación de sí misma. De ese modo, se va construyendo el cuadro de una heroína melancólica verosímil, dotada de una corporalidad frágil, con su “taille frêle et un peu courbée”, que se mueve lánguidamente –“à pas lents” – y con andar circunspecto – “démarche recueillie”. Negra melancolía, bilis negra, Juana la Loca es el esplendor de las sombras con sus “longs vêtements noirs” y su “front encadré de cheveux noirs et lisses” (ROBERT, 1875, p.27) que contrastan con el blanco marmóreo de su rostro, “plus pâle que la mort” (ROBERT, 1875, p.37).

La “étrange mélancolie” de Juana es, pues, absolutamente negra, como la bilis milenaria que la genera desde los Tratados Hipocráticos hasta por lo menos el siglo XVIII, y Juana lo sabe y asume su locura desde una instancia autodiegética en que la protagonista construye su demencia en primera persona:

Par certains moments, la nuit se fait dans mon esprit; et, au milieu de cette nuit, passent des fantômes étranges, des visions terribles... Puis tout s’efface et la raison revient... Mais, hélas! Elle revient si troublée, qu’on sent aux vacillations de cette flamme céleste qu’elle va s’éteindre encore... puis, sans doute, s’effacer pour jamais ! (ROBERT, 1875, p.155).

La melancolia heroica, erótica se presenta, nuevamente, en consonancia con la amplia sintomatología presentada por Burton (2013) en su clásico tratado del siglo XVII, pero lo más importante es que le cabe a Juana, cuando recobra su lucidez, trazar el complejo mosaico de su enfermedad mental que se manifiesta como crisis psicótica violenta sujeta a alucinaciones, con presencia de fiebre, o como obsesión y postración:

Je rentrai dans mon oratoire désolée par la pensée d’une absence dont je ne connaissais pas le terme. Une fièvre intense me dévorait ; mes yeux étaient brûlés par les larmes. Je voulus prier. Tout-à-coup un point brûlant se forma dans mon front et s’étendit rapidement dans ma tête, qui devint en feu. Puis, ces flammes tournoyantes de mon cerveau semblèrent se répendre au-dehors pour éclairer un monde nouveau... un monde plein de figures étranges, de fantômes hideux... Tous dansaient dans le vide et me tiraient de leurs mains sèches pour me mêler à leur ronde... Je me souviens à peine maintenant de ces visions passagères, et cependant leur pensée est plus effrayante pour moi que celle de l’enfer...

Je ne sais combien de temps ces hallucinations durèrent ; mais quand elles disparurent, je me trouvais afaissée sur des coussins dans un coin de l’oratoire... Mon visage était mouillé des larmes, et un rire convulsif tordait mes lèvres... La sueur coulait de mes cheveux, et mon corps était brisé comme après de violentes secousses.

Je regardait autour de moi. Tout était bouleversé dans l’oratoire. Votre portrait, Philippe, cette image adorée, était arrachée de sa place. [...] Le Christ avait été renversé et foulé aux

pieds. Mes vêtements mêmes déchirés, semaient de leur lambeaux cette scène de désolation. (ROBERT, 1875, p.170-172).

La Juana de Clémence Robert es, de hecho, muerte y oscuridad, como la España en que le tocó vivir y morir. Ella es igualmente, noche sin luna, luna negra y Lilit lunática adepta a los escenarios góticos y decadentistas, a las criptas y a las ruinas. En la larga noche de la Historia de España, Juana es su sombra más notoria.

Autores tan diferentes como Robert y Simonnin reinventan la locura de Juana para propósitos artísticos marcadamente folletinescos y populistas. Como toda heroína de la Literatura popular, la historia de Juana se compone “d’aventures, d’échelles de soie, de narcotiques et de poisons, de rapt et de trappes, d’enlèvements et de disparitions, de croix-de-mère, d’infortunées héroïnes innocentes, persécutées, sauvées par des chevaliers servants” (NATHAN, 1990, p.14).

Paralelamente, su locura se presenta como bilis negra, la clásica bilis negra en su versión más fría en el marco de una Literatura que confiesa su gusto por lo sobrenatural y lo macabro, hecho oriundo de sus raíces expuestas en el subgénero gótico. Sobre la melancolía, no cabe una teorización muy profunda en estas páginas, pero sabemos que melancolía es, etimológicamente, bilis negra en griego, y para efectos médicos, el término se perpetuó por occidente y parte de oriente a partir de su transliteración latina (JACKSON, 1989). El exceso o corrupción de ese humor mítico –inexistente en el organismo humano, supuestamente localizado en el bazo que posee una naturaleza seca y fría– puede provocar un mal psíquico con fuertes componentes orgánicos, lo que nos lleva a una cosmología generalmente cuaternaria que defiende la armonía entre los humores como principio de salud.

Humor, temperamento, desorden mental o enfermedad física y psíquica, la melancolía es tan ambigua como la misma bilis negra. Por más de 2500 años, como bien subraya Herreros (1999), la melancolía fue asunto en la boca y la pluma de teólogos, filósofos, médicos, alquimistas y hombres de cualquier condición social. Inaprensible en su esencia, plural y escurridiza, la melancolía, como la bilis negra, nace ligada a uno de los mitos más perdurables de la humanidad. Starobinski (2012, p. 19) alega que la melancolia « comme tant d’autres états douloureux liés à la condition humaine » tuvo presencia notable desde el siglo V a. C. hasta prácticamente nuestros días, pero hace hincapié en la aparente continuidad verbal que muchas veces condensa hechos y conceptos muy diversos.

La ciencia médica emite diagnósticos, traza sintomatologías y receta medicamentos a partir de una “verdad” que se construye a medio camino entre la ciencia empírica, el sentido común y las creencias míticas de los pueblos. La Literatura perpetúa la fábula, ahora sin fines curativos, al menos aparentes. No obstante, lejos de limitarse a la reproducción de ese discurso,

la Literatura le sirve a la teorización de la Medicina, la Psicología y la Psiquiatría, como fuente inagotable de conceptos, puesto que como bien explica Starobinski (2012, p. 19) « La mélancolie [...] a été éprouvée et décrite bien avant d'avoir reçu son nom et son explication médicale ».

La locura de Juana se desarrolla posteriormente al sur de los Pirineos de modo similar a la propuesta francesa, pero con variaciones muy significativas, puesto que los textos se construyen a partir de un determinado contexto enunciativo, y la melancolía heroica de Juana nunca está exenta de fuertes componentes políticos, pero también de ciertas concepciones de Literatura, locura y género, en sus más variados paisajes discursivos.

Juana es, sin embargo y unánimemente, la Reina traicionada y encarcelada por el único crimen que cometió, su locura de amor, un drama listo para ser representado en los escenarios de Francia y de España. Por Francia, y en 1848, estrena la ópera en cinco actos *Jeanne la Folle*, de Eugène Scribe (libreto) y Louis Clapisson (música). Un año antes, se representa en Madrid el drama de Ramón Franquelo y Martínez en seis cuadros y escrito en verso *Doña Juana la Loca*. El drama de Franquelo y Martínez pasa desapercibido por los teatros españoles, pero otro drama, el de Manuel Tamayo y Baús, *Locura de amor*, que estrena posteriormente en Madrid, en 1855, permanece vivo en la memoria del lector y de las editoras españolas hasta nuestros días, y se transforma en un hipotexto (Genette, 1982) para dos conocidas versiones cinematográficas sobre la Reina², así como para muchos otros textos modernos y contemporáneos. Entre uno y otro, la novela histórica de Francisco José Orellana (1854) resume, en su mismo título, su posición intermediaria cuando propone: *La Reina loca de amor*.

El orientalismo de naturaleza árabe o morisca que encontramos en Orellana y en Tamayo y Baus, por ejemplo, no nació en España. Persiste en esas obras, marcado acento francés. Tamayo y Baus –así como Orellana– recupera de la novela histórica de Clémence Robert, incluso, los nombres alterados de los monarcas árabes. Ambos, sin embargo, borran con esmero las marcas de esta intertextualidad evidente con Robert y Simonnin, camuflando sus fuentes, aunque el crítico perciba que el intenso diálogo es pasible de ser descrito en su materialidad. Le cabe a este mismo crítico, igualmente, desentrañar pinceladas olvidadas en ese palimpsesto de Juana que no para de abarrotarse de signos, y realizar la arqueología de autores y textos para poner en tela de juicio cuáles son realmente los textos fundadores sobre Juana en la Modernidad, dentro y fuera de España. Observemos algunos de los caminos de diálogo entre los textos.

² Nos referimos a *Locura de amor*, película dirigida por Juan de Orduña (1948) y a la ya mencionada *Juana la Loca*, de Vicente Aranda (2001).

En el drama de Tamayo y Baus se mantiene la diégesis central de Simonnin, el esquema actancial cuaternario y el truncamiento de historias amorosas, así como el ya mencionado orientalismo, pero desde una perspectiva opuesta a la de Clémence Robert. Los moros salvajes y míticos, mágicos e indómitos de la autora francesa se transforman en los árabes salvajes e indómitos de Tamayo y Baus, pero también en los personajes adeptos a la magia, a la creencia fuera de la ortodoxia católica y a la traición de sus benevolentes monarcas. A estos antihéroes se le suman, al Sur de los Pirineos, los depravados y ambiciosos flamencos, y consecuentemente, Felipe de Habsburgo, esposo de Juana. Los postulados poéticos y políticos de Tamayo y Baus son muy claros cuando defiende, en su discurso de entrada en la Real Academia: “Los principios de mi poética dramática se encierran en esta frase: Los hombres, y Dios sobre los hombres [...] Las criaturas ficticias para ser bellas han de ser formadas a imagen y semejanza de la criatura viviente”. (ESCUADERO, 1965, p.14).

En su *Locura de amor*, Tamayo y Baus recria artísticamente tan solo los episodios de la vida de Juana que le sirven para demostrar una tesis que comparte con Escudero (1965, p. 21): “*a doña Juana la volvió loca el donjuanismo avant le mot de su marido*”. Para defender tal hipótesis (que dialoga con la melancolía erótica ya desarrollada por las novelas francesas), el autor reproduce, en territorio español, la dilatada vida amorosa de Felipe el Hermoso, realizando una transposición espaciotemporal de los acontecimientos expuestos por historiadores y cronistas. Paralelamente, subraya su desmedida ambición y su deseo de reclusión de la esposa que le resulta un estorbo para conseguir sus propósitos políticos y amorosos.

La intertextualidad de esta obra con respecto a textos de naturaleza histórica o ficcional resulta en la transposición o reelaboración de un conjunto textual anterior, en la acepción de Genette (1982, p.291). Dentro de estas transposiciones, se producen claras transestilizaciones, o cambios de estilo, y transmodelizaciones, en la medida en que el género de base, frecuentemente narrativo, se transforma en drama teatral. Ya en lo que se refiere a las transposiciones semánticas, el dramaturgo reduce la duración de la vida de Juana a unos cuantos episodios ilustrativos, así como lo hicieron los escritores franceses, pero a diferencia de estos, Tamayo y Baus se mantiene fiel a la geografía y a la cronología de la Historia oficial.

La locura de amor de Juana por España le cobra profundo tributo a la Reina, así como lo hiciera la melancolía amorosa a la Juana francesa, pero siguiendo el esquema actancial de esta última, percibimos que Juana nunca estuvo sola en su supuesta locura. Doliente y melancólico es el Alfred de Simonnin así como lo será el Felipe el Hermoso de Robert, por causa de la bella musulmana Olema, que lo atrae y lo rechaza en nombre de su pueblo y su fe.

La locura de amor de Juana, en el drama de Tamayo y Baus, es cíclica y muy esporádica, hecho que comparte con Orellana: *“Hay quien asegura que la reina sólo padece efímeros arrebatos, hijos, no de enfermedad corporal, sino de afliciones del espíritu”* –afirma el Almirante de Tamayo y Baus (1965, p.119). Esa transmotivación pone en tela de juicio la demencia de la Reina e inicia la interminable pregunta retórica que persiste hasta nuestros días: ¿Juana estaba realmente loca? La respuesta de Tamayo y Baus es “no”, en la medida en que su drama pone en tela de juicio la cordura de los hombres poderosos que la cercan y los propios límites entre razón y sinrazón:

PUEBLO. – ¡Viva la reina! ¡Mueran los flamencos!

REINA. – (Volviendo al lado del rey.) ¿Qué quieres, Felipe? Mi pueblo ha perdido el juicio como yo.

REY. – Soldados, dispersad esa turba.

CAPITÁN. – Si la reina lo manda.

REINA. – Calla, ¿Estos también? Con razón asegura el refrán que un loco hace ciento: los locos abundamos en Burgos que es una maravilla. Réstame advertiros que no es cordura jugar con ellos. Felipe, señores, adiós, quedad. La reina loca os saluda”. (TAMAYO Y BAUS, 1965, p.125).

La respuesta del mismo dramaturgo es “sí”, en la medida en que recupera la imagen de una Reina herida de amor y muerte, pero tan solo después del fallecimiento del esposo, al final de su drama. Y en este aspecto observamos una honda metamorfosis de la demencia de Juana en su viaje literario desde Francia a España. Si la Juana española está loca, su demencia es de otra naturaleza, aunque las causas sean similares. Esta Juana, ahora, exige silencio, un silencio que niega vehementemente la muerte del ser amado e impone el respeto por su sueño; un silencio poblado por los fantasmas recientes en la mente de una joven viuda que insiste en su *“¡Duerme, amor mío; duerme... duerme!”* (TAMAYO Y BAUS, 1965, p.146).

La Juana francesa nace loca; la española se vuelve loca, pero la aproximación entre la Juana romántica de los franceses o de los españoles va más allá de su locura y podría resumirse, de un plumazo –tan poco adepto al matiz–, en el nacimiento y desarrollo de ambas dentro de una Literatura que subordina lo literario al didacticismo dogmático y frecuentemente maniqueo; y al arte, a su vertiente más comercial, como Literatura de evasión.

Por este motivo, se pierde de vista en el texto de Clémence Robert, por ejemplo, el compromiso político de la autora, puesto que para Nathan (1990, p. 191) *“Entre le roman populaire militant et le roman populaire apolitique, la différence est mince”*. El teórico defiende que el heroísmo y la infamia se encuentran en esos géneros literarios así como la vida en el palacio, la vida de los miserables y los crímenes más abyectos, dispuestos en una paleta en la que abundan los colores chillantes, sin mezclas, primarios, con predominio del blanco y negro, y naturalmente, del rojo. De ese modo, la Literatura popular tranquiliza los espíritus con su perfecto discurso unívoco y simplista, y aun en caso de compromiso político, su separación

radical entre el bien y el mal permanece inalterada (NATHAN, 1990). Gracias a esa dicotomía, sin embargo, se transforma en un instrumento de persuasión temido por aquellos a los que indirectamente ataca, los culpados condenados en juicios sumarios.

Cuando alcanza los Pirineos, Frasquelo o Tamayo Baus construyen un nuevo tejido textual que se apoya en la capacidad del escenario teatral para propagar y moldar opiniones. Las obras de José Echegaray, López de Ayala y Tamayo y Baús transforman, para Samper (2005) el teatro español, y lo hacen, pautados en los modelos de Francia del II Imperio, y más concretamente, en autores como François Ponsard, Alexandre Dumas filho y Émile Augier. La propuesta que comparten es la de desarrollar “una tesis moral” para “convencer a un público que ha venido a consumir una ideología que le es inmediatamente familiar. El énfasis en la moralidad está destinado a provocar una especie de catarsis social”. (SAMPER, 2005, p.44).

Juana es un personaje que nace en la Historia listo para promover la mencionada catarsis, hecho que no cesa de ser una propuesta estética hasta el momento presente. Su historia y su demencia son variables, y se colocan al servicio de propósitos literarios y extraliterarios, pero poseen invariantes que transforman Juana en un personaje legendario, reconocido en los más variados tiempos y espacios. Ella se debate en su tejido textual en el que el texto se torna pretexto, en el sentido intertextual de Ulrich Broich y Manfred Pfister (1985), de diálogo con los textos fundadores y los derivados, y en el sentido literal del término, ya que Juana es, macizamente, un pretexto, un buen pretexto camaleónico que resignifica en sus nuevos soportes discursivos. Por ello, el lector atento, preso también en la tesitura de hilos de ese interminable tejido –como Juana lo estuvo entre las almenas y torreones de su fortaleza en Tordesillas– intenta escaparse, y lo hace aprendiendo a desconfiar de la palabra, incluso de aquella que se camufla bajo el “Yo, Juana”, tan abundante en la postmodernidad.

Referencias bibliográficas

- ARAM, Bethany. **La reina Juana**. Gobierno, piedad y dinastía. Traducción Susana Jákfalvy. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX. Ed. bilíngue. Tradução Jackie Pigeaud; Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- BARBA, Juan. Consolatoria de Castilla. In: CÁTEDRA, Pedro. M. (Dir.). **La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989. p. 165-380.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.
- BROICH, Ulrich; PFISTER, Manfred (Orgs.): **Intertextualität**. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.
- BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**, vol. IV. A terceira partição: melancolia amorosa. Tradução Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

- CÁTEDRA, Pedro M. (Dir.). **La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- ESCUADERO, Alfonso M. Prólogo. In: TAMAYO Y BAUS, Manuel. **La locura de amor: un drama nuevo**. 2. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1965. p. 9-33.
- ESQUIROL, Étienne. **Des maladies mentales**: considérées sous les rapports médical, hygienique et médico'-légal. Paris : J.-B. Baillière, 1838.
- FRANQUELO MARTÍNEZ, Ramón. **Doña Juana la Loca**. Drama histórico. Salamanca: Editorial: José Atienza, 1864.
- GENETTE, Gérard. **Palimpseste: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- GODINA HERRERA, Célida. Sobre la melancolía. **La Lámpara de Diógenes**, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, año/vol. 3, n. 005, p. 35-40, 2002. Disponible em: <www.redalyc.org/pdf/844/84430505.pdf>. Acceso em: 01 jun 2014.
- HERREROS, Geraldo. Lugares de la melancolía (o ámbitos de la melancolía). 1999. Disponible em: <<http://www.herrerros.com.ar/melanco/lugares.htm>> Acceso em: 30 dez. 2014.
- HIPÓCRATES. **Tratados hipocráticos**, vol. V: Epidemias. Traducción Alicia Esteban; Elsa García Novo; Beatriz Cabellos. Madrid: Gredos, 1989.
- JACKSON, Stanley W. **Historia de la melancolía y de la depresión**: desde los tiempos hipocráticos a la época moderna. Tradução Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Turner, 1989.
- MARCUELLO, Pedro. **Cancionero**. Ed. José Manuel Blecua. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.
- NATHAN, Michel. **Splendeur et misère du roman populaire**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- ORELLANA, Francisco José. **La Reina loca de amor**. Madrid: Tebas, 1975.
- ROBERT, Clémence. **Jeanne la Folle**. Paris: Michel Lévy Frères, 1875.
- SAMPER, Edgard. Orden y desorden en el teatro burgués finisecular: la herencia de la "alta comedia" en la obra de José Echegaray. In: SALAÛN, Serge; RICCI, Evelyne; SALGUES, Marie (eds.). **La escena española en la encrucijada (1890-1910)**. Madrid; Caracas: Fundamentos, 2005. p. 43-56.
- SAN PEDRO, Diego de. Coplas hechas al casamiento de la hija del Rey de España. In: PÉREZ GÓMEZ, Antonio (ed.). **Tercera floresta de incunables**. Disponible em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1603734>>. Acceso em: 2 fev. 2014.
- SCRIBE, Eugène (Livreto); CLAPISSON, Louis (Música). **Jeanne la Folle**: Opéra en cinq actes. Bruxelles: Lelong Imp. Lib. Éditeur, 1848.
- SIMONNIN, Antoine Jean-Baptiste. **Jeanne la Folle**, reine d'Espagne. 3 vol. Paris: Guérin, 1825.
- STAROBINSKI, Jean. **L'encres de la mélancolie**. France: Éditions du Seuil, 2012.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel. **La locura de amor** – Un drama nuevo. 2. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1965.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. **Nacidos bajo el signo de Saturno**: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución. Francesa. Madrid: Cátedra, 1995.