

Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina*

MIGUEL Á. ZALAMA**

religiosos, artísticos, etc. En este libro, a través de veintiséis ensayos, se pretende ahondar en ese periodo en el que Juana I fue reina. La Historia y las Artes son tratadas desde diversos puntos de vista y por especialistas de varios países. El origen de estos ensayos fue un Congreso Internacional con motivo del V Centenario de la llegada de Juana I a Tordesillas. Organizado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y el Ayuntamiento de Tordesillas, con la colaboración del Centro “Tordesillas” de Relaciones con Iberoamérica, de la Universidad de Valladolid, y la Diputación de Valladolid, se celebró en la villa en la que residió la reina entre el 24 y 26 de febrero de 2010. Un comité científico seleccionó las comunicaciones más interesantes de las presentadas y junto con las ponencias invitadas, adaptadas al formato de la publicación, se ha procedido a la edición de este libro que esperamos sea un importante avance en el conocimiento de la reina Juana I, de su figura, de su entorno y de su mundo.

AL FINALIZAR EL INVIERNO DE 1509 LA REINA DE CASTILLA y heredera de Aragón arribó a Tordesillas, donde iba a permanecer recluida, salvo unos meses en los que una epidemia de peste obligó a desalojar el palacio real en el que residía, hasta su muerte en 1555. Llegó con un considerable tesoro, del que tenemos puntual noticia gracias a un inventario que se realizó por orden su padre. Fernando el Católico quería saber exactamente qué llevaba consigo la reina, quizá desconfiando de la actuación de los cortesanos, quienes ante el estado de enajenación de la soberana podrían apropiarse impunemente de los valiosos objetos que ella mantenía consigo¹. Diego de Ribera, el camarero de doña Juana, fue el encargado del recuento –que realizó de todos y cada uno de los objetos, incluso de aquellos que podríamos considerar sin importancia y que se agrupan en epígrafes como el denominado “menudencias”– y por él sabemos exactamente qué pinturas poseía la soberana en aquellos momentos.

Frente a lo que se podría esperar de una reina que había vivido cerca de una década en los Países Bajos, la meca del retrato pictórico incluso por delante de Florencia, y que había estado casada con un flamenco, Felipe el Hermoso, del que se hicieron un buen número de retratos², doña Juana sólo tenía un cuadro con su efigie entre los bienes que con ella llegaron a Tordesillas, registrado como “tabla de la figura de la reina”. Se contaban otros seis retratos, de los que dos en realidad eran dibujos o bocetos: “vna tabla donde estaua pintada la figura de la Reyna doña Ysabel que está en gloria”, “dos tablas de la ymajen de la prinçesa de Galez y dos papeles de pinturas de la dicha ymajen”, y una “tabla de la figura de la Reyna y prinçesa que santa gloria aya”. Es decir, un retrato de su madre, cuatro de su hermana Catalina y uno de su hermana mayor,

* Estudio realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España I+D+i HUM2007-60703 *Europa sin fronteras. Las relaciones artísticas y culturales entre España y los Países Bajos en época de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla*. El autor es coordinador del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*.

** Universidad de Valladolid.

¹ FERRANDIS, J., *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca), Datos Documentales para la Historia del Arte Español*, III, Madrid, 1943; ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*; ZALAMA, M. Á., “Juana I de Castilla: el inventario de los bienes artísticos de la reina...”, en CHECA, F., *Los inventarios...*, pp. 837-912.

² ONGHENA, M. J., *De Iconografie van Philips de Schone*, Bruselas, 1959.

Isabel, reina de Portugal por su matrimonio con Manuel I y princesa heredera de Castilla y Aragón tras la muerte del príncipe Juan en 1497, quien apenas sobrevivió a su hermano, pues falleció de sobrepeso unos meses después.

Que sólo fuesen siete los retratos en poder de la reina –imágenes que no es posible identificar con alguno de los cuadros conocidos, ya que con la descripción que aporta el inventario podrían ser cualquiera o ninguno de los conservados– a priori puede resultar sorprendente. Cabría pensar que tras la inopinada muerte del rey Felipe I en 1506, y la posterior desaparición de sus bienes a manos de los cortesanos, deseosos de cobrar, al menos en parte, los servicios prestados³, el tesoro de la reina habría sufrido un expolio similar, pero los datos que aporta el inventario de 1509 indican que no debió ser así. Además, los cortesanos en ningún caso habrían buscado pinturas, escasamente valoradas en la época, sino que, como refieren las crónicas, su interés estaba en los metales preciosos y los caros tapices. Hasta donde sabemos, el tesoro de doña Juana permaneció indemne y, sin embargo, no hay pinturas.



JUANA I. Atribuido al Maestro de la vida de José o de la Abadía de Afflighem, c 1496-1500. Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid.

Desinterés por las artes (y por todo, salvo su esposo)

Dos son las razones por las que doña Juana apenas llevaba entre sus bienes retratos suyos, o de sus familiares. Por un lado, y quizá sea la causa principal, está su conducta atípica. Ya en 1495, antes de casarse, la forma de dirigirse doña Juana preocupaba de tal manera a su madre, que ésta ordenó que se impidiese cualquier contacto entre las damas de la infanta y sus familiares para procurar evitar que se divulgase lo que hacía su hija. No se precisa qué ocurría, pero sin duda era grave, pues la reina concluía su orden con una amenaza: de no cumplirse lo dispuesto “me lo fagays saber a mí para que yo lo mande remediar y castigar”⁴. Durante el tiempo

³ ZALAMA, M. Á., “Felipe I el Hermoso y las artes”, en ZALAMA, M. Á. y VANDENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*, pp. 42-44.

⁴ ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, pp. 410-411.

que permaneció en los Países Bajos tras casarse con Felipe el Hermoso no hay referencias explícitas de una actuación inadecuada, pero tras su regreso a España para ser reconocida heredera de los reinos de sus padres las noticias se suceden. Al menos desde 1503 los documentos y las crónicas se hacen eco de un comportamiento extraño e inapropiado para su rango, que tuvo su punto álgido en el enfrentamiento con su madre, la reina, en noviembre de aquel año en Medina del Campo. Este hecho y su proceder ya de regresó a la corte de Borgoña, llevaron a que abiertamente se dijese que la entonces princesa había perdido el seso⁵. Obsesionada con su esposo, todo lo demás parecía no interesarle, y la pintura no era una excepción; ni retratarse ni procurar hacerse con representaciones de sus familiares le debió preocupar en absoluto. Podría haber tenido alguna pintura de su idolatrado Felipe el Hermoso, pero no parece que se contentara con su efígie, y lo más sorprendente es que tampoco tenía ninguna imagen de sus hijos, de los que sabemos que sí se hicieron, y así lo prueba que a mediados de 1500 se enviase a los Reyes Católicos desde la corte de los archiduques una “pintura de los ynfantes” –Leonor y el futuro Carlos V, de sólo unos meses de edad– que debió gustar a los soberanos, pues contestaron que “ovimos mucho plazer” al recibirla⁶.

Doña Juana había perdido el contacto con la realidad y ni siquiera sus hijos le preocupaban. En 1505 Felipe el Hermoso trató de calmar uno de sus ataques de ira llevando a los niños a su lado, pero fue inútil; lejos de inspirarle ternura gritó a su esposo que “os prometo que yo no comeré bocado, que yo me dexaré morir en tanto que los ynfantes estuvyeren en esta villa”⁷. Con semejante proceder hacia sus hijos, que contaban entre tres y seis años, es fácil entender lo que le podrían interesar las pinturas. Su sinrazón es suficiente argumento para explicar el desinterés por los cuadros, no obstante, existe una segunda causa con frecuencia olvidada que tiene que ver con la apreciación de la pintura en España en vida de la reina.

El lugar de la pintura entre las artes visuales en torno a 1500

Como ejemplo del supuesto interés por la pintura, al comenzar el siglo XVI, llama la atención la importante “colección” de cuadros que llegó a reunir Isabel la Católica⁸, aunque investigaciones recientes muestran una realidad que difiere considerablemente de la tesis tradicional⁹. En primer lugar, no se puede hablar de colección, sino de tesoro, pues si bien es verdad que la reina de Castilla reunió un importante número de pinturas, no es menos cierto que éstas formaban parte de un amplio conjunto de objetos, en el que las piezas de orfebrería y los tapices tenían mayor importancia que los cuadros, tanto en cantidad como, especialmente, en valor para la época. La percepción actual de las obras de arte tiene poco que ver con la que se tenía en el tiempo de los

⁵ ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte...*, pp. 155-158.

⁶ GÓMEZ DE FUENSALIDA, G., *Correspondencia* (Ed. del duque de Berwick y de Alba), Madrid, 1907, p. 158.

⁷ *Ibidem*, pp. 297-301.

⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

⁹ YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 93; ZALAMA, M. Á., “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Arte)*, LXXIV (2008), pp. 45-65.

¹⁰ PLATÓN, *República*, Libro X.

Reyes Católicos y Juana I-Carlos V. La consideración superior de la creación artística, tal como hoy se entiende, es algo que comienza a imponerse a mediados del siglo XVI en Italia, cuando la pintura, la escultura y la arquitectura empezaron a ser reconocidas como Artes Liberales, lo que implicaba adjuar de cualquier tipo de esfuerzo físico. Trabajar con las manos –se entendía– estaba reñido con la nobleza de las actividades liberales. Por extraño que nos parezca desde nuestra perspectiva actual, en la Antigüedad las artes habían estado relegadas, incluso condenadas por Platón, quien sentenció que no eran sino una “doble mentira”, por entender que se limitaban a copiar el mundo sensible, que a su vez era copia del inteligible¹⁰. En la Edad Media tampoco tuvieron cabida ni en el *Trivium* ni el *Quadrivium*, por lo que, socialmente, no se diferenciaban de otras actividades artesanales.

Como en cualquier obra de artesanía (no hay que olvidar que el término latino *ars* es la raíz tanto de arte como de artesanía) se apreciaban la calidad del producto realizado y los materiales empleados. A la hora de valorar el objeto, el *disegno* era algo secundario frente al coste de los componentes y las horas de trabajo invertidas. La actividad artística estaba regida por el gremio y eso supuso serios quebraderos de cabeza a los artistas florentinos, los primeros en romper las ataduras que les ligaban a un corporación, algo que consideraban humillante. Aunque fueron perdiendo fuerza, los gremios legalmente siguieron vigentes en Florencia hasta que el Gran Duque de Toscana los suprimió en 1571¹¹.

En España, este debate estaba lejos de producirse en torno a 1500. La aceptación de las artes como parte de la artesanía no tenía contestación. Todavía en 1593 el platero Juan de Arfe y Villafañe, quien consideraba que su labor era artística –entendiendo este término de forma parecida al significado actual y así lo muestra en su libro “*Varia Commensuración*” en el que no duda declararse “escultor de oro y plata”– tuvo un pleito con el gremio de los plateros de Burgos porque se negaba a llevar el pendón de la cofradía el día del Corpus. Lo que cualquier otro podría considerar un honor, para Arfe era rebajarse y acatar los designios de la corporación. Para justificar su negativa, alegó no ser vecino de la ciudad “ni ser platero sino escultor de oro e plata e arquitecto que eran oficios muy distintos del oficio de platero”. El gremio, por su parte, argumentó que “era platero e como tal se abía llamado e intitula [...] que el quererse llamar escultor de plata era novedad, porque scultor era propiamente el que labraba en madera o piedra [...] e porque el llamarse plateros no era porque hiciesen platos, sino porque lavraban en plata custodias, cruces e otras figuras...”¹². Juan de Arfe ganó el pleito, pero fue una victoria pírrica, pues se le impuso la condición de que no abriese tienda en Burgos y mientras permaneció en la ciudad siguió residiendo en la calle de los plateros. Las posturas antagónicas entre los artistas –unos, los más, apegados a la tradición gremial; otros reivindicando su singularidad– demuestran que sólo en algunos casos se había asumido el concepto moderno de las artes. Más de medio siglo después, aún no se había dado el paso definitivo. Cuando en 1658 Velázquez intentaba que se le admitiese en la Orden de Santiago, se encontró con que las normas prohibían el ingreso de aquellos que “ayan tenido algún oficio vil o mecánico”, algo que también le afectaba si lo habían ejercido sus padres o abuelos, y para eliminar cualquier duda se enumeraban: “oficios viles y mecánicos se entienden platero o pintor, que lo tenga por oficio, bordador, canteros, mesoneros, taberneros...”¹³. La nobleza de la pintura era un deseo; la realidad era que seguía considerándose como cualquier otro oficio manual.

¹¹ Cfr. WITTKOWER, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, 1988 [1963], p. 22.

¹² MARTÍ Y MONSÓ, J., “Pleitos de artistas. Juan de Arfe y el pendón de los plateros de Burgos”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, III (1907-1908), pp. 192-194.

¹³ *Varia velazqueña*, II, Madrid, 1960, doc. 183; BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 251.

Por más que nos cueste admitirlo, no había diferencia entre arte y artesanía. Y sí era así es porque así lo demandaba una sociedad que valoraba especialmente los aspectos materiales. Esto es más fácil de entender cuando se trata de objetos de oro, plata y pedrería. Entonces, como ahora, las piedras y los metales preciosos eran muy caros. Los objetos que estaban realizados con ellos alcanzaban elevadas cotizaciones, que se fijaban en función de la cantidad y calidad de la materia prima. En esto no ha cambiado la apreciación de la sociedad, y tampoco lo ha hecho demasiado en cuanto a su adscripción a las artes, pues estas piezas en la actualidad se agrupan bajo el epígrafe de artes menores, lo que viene a significar que son artes, pero menos. El problema llega cuando confrontamos tapices y pinturas. Los primeros también se agrupan hoy entre las artes menores, o decorativas, o aplicadas, y sólo por el hilo de oro, o de plata, que en algunos casos llevan, se los ha tenido en cuenta. Durante siglos se han considerado trabajo de hábiles artesanos pero carentes de creatividad artística, pues su producto no era sino copia de un cartón facilitado por un pintor. (Prueba del desdén hacia los paños en la Edad Contemporánea es que a comienzos del siglo XX no era raro que se quemasen para así extraer con facilidad el metal precioso que tenían)¹⁴.

Sin embargo, en la época que nos ocupa los tapices eran las grandes obras de arte. Lo eran desde la Edad Media, y lo continuaron siendo durante mucho tiempo. Felipe II compró magníficos ejemplares, por los que pagó grandes sumas, y lo mismo había hecho su padre¹⁵. Es cierto que apreciaron las pinturas de maestros como Tiziano, pero mucho más estimaron los tapices. En tiempos de la reina Juana, o hablando con propiedad en la época en la que ella tuvo capacidad para actuar, siempre antes del ingreso en Tordesillas a comienzos de 1509, el interés por los paños eclipsaba totalmente a la pintura. Isabel la Católica atesoró un increíble número de tapices de “Ras”, como se denominaban genéricamente atendiendo a que en origen la ciudad flamenca de Arras fue el lugar principal de su manufactura. Es cierto que tuvo magníficas pinturas, como el llamado *Políptico de Isabel la Católica*. Conjunto de 47 tablas pintadas al óleo, atribuido a Juan de Flandes y Michel Sittow, hoy se considera una obra extraordinaria, pero no entonces. Cuando murió la reina se puso en pública almoneda, como se hizo con el resto de sus bienes, y llama la atención que no hubiese interés por adquirirlo, y eso que todas las tablas se tasaron en poco más 75.000 maravedís, cantidad ridícula cuando se piensa que con frecuencia un solo tapiz superaba, y aun doblaba, ese precio. Es más, los paños se adquirieron inmediatamente y, por el contrario, el conjunto de pinturas al óleo se vendió por partes: 34 tablas no encontraron comprador hasta que en 1506 las adquirió Felipe el Hermoso para enviárselas como presente a su hermana, Margarita de Austria¹⁶.

Juana, por su parte, llegó a los Países Bajos en 1496 con un magnífico tesoro del que desconocemos si incluía pinturas, aunque sí tapices, y muy ricos, regalo de su madre. Tan excepcionales eran que llamaron la atención del cronista Jean Molinet, y eso que estaba familiarizado con los espléndidos paños de la corte de Borgoña; al describir la habitación que ocupaba la archiduquesa Juana no deja lugar a dudas: “la chambre estoit tant richement tendue de drap d’or à la nouvelle mode,

¹⁴ MARÉS DEULOVOLO, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades*, Barcelona, 1977, p. 281; ZALAMA, M. Á. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Valoración y conservación del Patrimonio: la venta de los tapices del obispo Fonseca en las catedrales de Burgos y Palencia”, en RIVERA BLANCO, J. (dir.), *ARPA, Actas del IV Congreso Internacional Restaurar la memoria*, Valladolid, 2006, pp. 728-729; MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1930-1936)*, II, Valladolid, 2008, pp. 314-342.

¹⁵ CHECA, F., *Tapisseries flamandes. Pour les ducs de Bourgogne, l’empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Bruselas, 2008.

¹⁶ ZALAMA, M. Á., “Felipe I el Hermoso y las artes”, en ZALAMA, M. Á. y VANDENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*, pp. 17-48; ZALAMA, M. Á., “La infructuosa venta...”, *Ob. cit.*, pp. 45-65.

que jamais n'avoit esté veu le semblable par dechà"¹⁷. Cuando en 1502 regresó a España para ser reconocida heredera por las Cortes de Castilla y Aragón también lo hizo con ricos tapices, algunos adquiridos por ella misma, de los que consta documentalmente su pago al tapicero de Felipe el Hermoso, Pieter van Aelst, quien recibió "dos mil quinientas seis libras y diez sols por seis tapices de la devoción de Nuestra Señora"¹⁸. Se trata de dos series conocidas como *Triunfo de la Madre de Dios* o *Paños de Oro*, apelativo por el hilo de oro que contienen, formada por cuatro paños, y la llamada *Episodios de la vida de la Virgen*, compuesta por dos ejemplares¹⁹.

El valor material de los tapices era lo que hacía que los poderosos trataran de acapararlos, pero también tenían una clara utilidad: se mostraban en fiestas y palacios para resaltar la riqueza de su dueño y, gracias a la facilidad con la que se colgaban y descolgaban y una vez doblados se podían transportar sin problemas, servían para decorar las frías habitaciones de edificios que sólo se ocupaban ocasionalmente.

El retrato en España en época de los Reyes Católicos

Frente a la importancia de los paños, en la época en la que Juana I vino al mundo no eran frecuentes los retratos en España, como lo prueba un testimonio excepcional de 1486, cuando la infanta contaba siete años. Por entonces, los Reyes Católicos estaban negociando con diferentes casas reales europeas el matrimonio de sus hijos, y cayeron en la cuenta de que carecían de pinturas del príncipe y de sus hermanas. Juana de Aragón, reina de Nápoles y hermana de Fernando el Católico, había enviado a España un retrato de su hija, buscando una posible unión con el príncipe Juan. El rey hizo saber a su hermana "quánto plazer tomamos" al ver la pintura y, ante lo que debía ser una petición de ella, dispuso que se le dijera que no podían enviar un retrato del príncipe Juan "por no haver fallado aquí tal pintor, pero que muy presto las mandaremos pintar y le serán embiadas"²⁰. En España no había retratistas, y si no los había es porque hacer retratos no era algo que importara. No obstante, en la respuesta se aseguraba que pronto se procurarían, y es a partir de entonces cuando se empieza a tener noticia de pintores que llegan a la corte, supuestamente con el cometido de realizar retratos. Así, Antonio Inglés, quien en septiembre de 1489 cobraba por "las pinturas del príncipe e ynfantes"²¹. Desde 1492 sabemos de otro pintor, Michel Alemán o Sittow²², y en 1496 llegó Juan de Flandes²³. No fueron los únicos, aunque sí los

¹⁷ MOLINET, J., *Chroniques*, V (Ed. de J.-A. Buchon), *Collection des Chroniques Nationales Françaises*, XLVII, Paris, 1828, pp. 63-64.

¹⁸ JUNQUERA, P., "Colección del Patrimonio Nacional. Tapices de los Reyes Católicos y de su época", *Reales Sitios*, 26 (1970), p. 21.

¹⁹ JUNQUERA DE VEGA, P. y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, p. 2; HERRERO CARRETERO, C., "Tesoro de devoción de la corona de España", en *A la manera de Flandes. Tapices ricos de la corona de España*, cat. exp., Madrid, 2001, pp. 33-51; Idem, *Tapices de Isabel la Católica*, Madrid, 2004.

²⁰ TORRE, A. de la, *Documentos sobre las relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, II, Barcelona, 1950, pp. 353-354.

²¹ TORRE, A. de la y ALSINA DE LA TORRE, E., *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica*, I, Madrid, 1955, p. 271; TORRE, A. de la, "Maestre Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los Reyes Católicos", *Arte Español*, XX (1954-1955), p. 106.

²² TRIZNA, J., *Michel Sittow, peintre revalois de l'école brugeoise (1468-1525/1526)*. (*Les Primitifs Flamands*, III. *Contribution à l'étude des Primitifs Flamands*, 6), Bruselas, 1976; YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos...*, pp. 91-92.

²³ VANDEVIVERE, I., *La cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga*. (*Les Primitifs Flamands*, I. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 10), Bruselas, 1967.



DIOS ENVÍA AL ARCÁNGEL GABRIEL. Manufactura de Pieter van Aelst, c. 1502. Patrimonio Nacional.

más importantes y a ellos se atribuyen buena parte de los retratos de los Reyes Católicos y sus hijos realizados en torno a 1500²⁴.

Cuando utilizamos el término retrato hay que tener presente que en la época que nos ocupa no tiene un significado idéntico al actual. Se trataba de cuadros de reducido tamaño que no se exponían, sino que se mantenían ocultos, en envoltorios o en cajas de donde no solían sacarse. Su función no era la de mostrar los rasgos de un personaje, tal cual lo entendemos hoy; lo que se perseguía era representar la dignidad del efigiado, sacrificando el realismo hasta donde fuese necesario. Atendiendo a que la función de los retratos era que se conociesen los futuros esposos, uno no puede por menos que preguntarse si cuando se encontraban por primera vez en más de un caso no pensarían en echar a correr. No hay que fiarse demasiado de epítetos como "hermoso". La leyenda ha hecho a Felipe el Hermoso un galán irresistible, para su esposa y para cualquier dama, pero si lo era no fue por su hermosura. El apelativo con el que se le conoce no se le

²⁴ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta...*, pássim.

dio en vida²⁵, y, por otra parte, cuentan las crónicas que cojeaba²⁶. Además, con el sobrenombre de “hermoso” hay varios reyes de Francia –Felipe IV y Carlos IV– y su cuñado, Filiberto II de Saboya, con quien casó Margarita de Austria después de enviudar del príncipe Juan, también es conocido como el Hermoso. Tanta belleza hace sospechar. Y es que en realidad la supuesta hermosura no tenía mucho que ver con el aspecto físico, sino con la educación cortesana que suponía el dominio de habilidades como montar a caballo, justar, danzar, tocar (más o menos) algún instrumento musical, cantar... en resumen, una compostura propia de su dignidad, y es que el ser príncipe ya era sobrada belleza.

Prueba de que los retratos no eran realistas son sendas pinturas que se hicieron de la archiduquesa Juana y su cuñada Margarita de Austria. De esta última se conservan varios retratos que siguen un modelo creado a mediados de la década de 1490²⁷, en torno a la llegada de doña Juana a los Países Bajos. Si comparamos estas imágenes con las que se hicieron de la archiduquesa en aquellos momentos (i. e. el retrato conservado en el Museo Nacional Colegio de



CORONACIÓN DE LA VIRGEN (detalle). Manufactura de Pieter van Aelst, c 1502. Patrimonio Nacional.

²⁵ CAUCHIES, J.-M., *Philippe le Beau. Le dernier duc de Bourgogne*, Turnhout, 2003, p. 3.

²⁶ PADILLA, L. de, *Crónica de Felipe I llamado el Hermoso* (Ed. de M. Salvá y P. Sainz de Baranda), (CODOIN), VIII, Madrid, 1846, pp. 148-149.

²⁷ MATTHEWS, P., “Portrait of Margaret of Austria as a princess”, en EICHBARGER, D. (ed.) *Women of Distinction. Margaret of York. Margaret of Austria*, Lovaina, 2005, pp. 142-143.

San Gregorio, de Valladolid), se aprecia que ambas mujeres, más allá de la identidad en cuanto a la moda, tienen un parecido más propio de hermanas que de cuñadas sin apenas lazos de sangre. Que se pareciesen tanto es porque sus rasgos fisonómicos no eran los que se plasmaban en las pinturas.

Representaciones de Juana I anteriores a 1506

Las imágenes que quieren ser 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, allende España, ese problema no existía, por lo que si hay representaciones de doña Juana, si bien en relación con la dinastía y normalmente en un segundo plano.

Por lo que se refiere a las imágenes de la reina anteriores a 1506, existe una pintura sobre tabla que se data en 1485 atribuida a Diego de la Cruz, *La Virgen de la Merced* (monasterio de Las Huelgas, Burgos, 138 x 111 cm)²⁸, en la que aparecen los Reyes Católicos y sus tres hijos mayores, Isabel, Juan y Juana. No ha habido ninguna intención retratística, pues Juana y sus hermanos comparten los mismos rasgos y sólo se diferencian en el tamaño. Referidas a doña Juana, sabemos de dos tablas que poseía su madre –“dos figuras de la archiduquesa”–; Isabel la Católica también tenía “quatro lienzos pintados de figuras en que están el emperador de Alemania e su muger e del archiduque y el archiduquesa”²⁹. En 1516 Margarita de Austria conservaba “ung autre tableau de la Reyne donna Juana”³⁰, que podía haber llegado a su poder tanto durante su estancia en España como ya en los Países Bajos. Nada sabemos de estos retratos de la reina; el que tuvo su cuñada ya había desaparecido en 1533, poco después de su muerte, y del resto no tenemos más noticias. Del que sí conocemos su destino es del retrato de Juana I que ésta llevó consigo a Tordesillas, aunque no es posible precisar de qué pintura se trata. Permaneció allí hasta su muerte cuando se entregó a la princesa Juana de Portugal: “a la dicha princesa otro retrato de la reina nuestra señora que está en gloria, en tabla”³¹, pero a partir de aquí se pierde su pista.

²⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, 1948, pp. 97 y 106; SILVA MAROTO, M. P., *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid, 1990, pp. 398-400.

²⁹ AZCÁRATE, J. M. de, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Zaragoza, 1982, pp. 69-72.

³⁰ Cfr. ROBLT-DELONDRE, L., *Portraits d'Infantes. XVI^e siècle (Étude iconographique)*, París-Bruselas, 1913, p. 10.

³¹ AGS, CMC, 1.ª época, leg. 1213, s. f.

Estos retratos pueden haber desaparecido o tal vez ser alguno de los que han llegado a nuestros días y que se fechan en aquellos momentos, sin embargo, a la luz de los datos que poseemos pretender identificarlos entra en el terreno de lo hipotético. Ni siquiera hay unanimidad sobre la adscripción de las imágenes conocidas a la reina. La crítica se muestra de acuerdo a la hora de determinar que la pintura *Juana de Castilla* que se conserva en Viena (Kunsthistorisches Museum, 29,5 x 19,3 cm) muestra a la reina. Se atribuye a Juan de Flandes³², quien de ser realmente su autor lo tuvo que realizar nada más llegar a España, pues ingresó en la corte como pintor a mediados de 1496³³ y doña Juana partió para los Países Bajos en agosto. Si el retrato se hizo en ese momento, sorprende que la joven representada, que sí aparenta la edad que la infanta tenía entonces –16 años– no muestre ningún atributo que la distinga como archiduquesa de Austria (aunque no llegó a Flandes hasta finales del verano de 1496, el matrimonio por poderes se había celebrado meses antes). De hecho, este retrato se ha identificado reparando en que existe otro de Felipe el Hermoso –en este caso no hay duda de quién se trata– que se ha considerado que formaban pareja³⁴, si bien no parece que lo fuesen –Felipe el Hermoso se sitúa a la derecha de quién contempla la imagen, cuando lo habitual es que estuviese a la izquierda– y se duda de que la pintura del archiduque se deba a Juan de Flandes.

Aun admitiendo que se trata de Juana I, el delicado semblante de la joven no debía corresponderse con la realidad. Algunas fuentes declaran que tenía la cabeza muy alargada y transversalmente aplanada y nos hablan de su prognatismo³⁵, perfectamente visible en sus sucesores, y en esta imagen se ha obviado. Se trataba –ya se ha expuesto– de representaciones que mostraban la dignidad de un personaje, pero no se paraban en los detalles de su fisonomía. Estas imágenes se repetían y, como en el caso de los retratos de Juana I y su cuñada, podían servir con pequeñas variaciones para diferentes personajes. Así, se conserva una pintura sobre tabla (31,5 x 22 cm) en el Museo Thyssen-Bornemisza, en Madrid, muy próxima a la de Viena, que se consideró también retrato de doña Juana³⁶. Aunque ambas deben ser de un mismo pintor, supuestamente Juan de Flandes, pues el parecido estilístico es considerable, hoy se piensa que la tabla de Madrid puede mostrar a otra hija de los Reyes Católicos, Catalina, atendiendo a que lleva en la mano una rosa roja, símbolo de la casa Tudor, quizá para destacar que en 1501 había contraído matrimonio con Arturo, príncipe heredero de Inglaterra.

Sí que parecen ser retratos de doña Juana tres tablas, copias entre sí o réplicas de un original perdido. En ellas, la reina muestra una belleza juvenil que contrasta con un gesto distante que determina su mirada perdida. La comparación de estos retratos con los de Margarita de Austria realizados a mediados de la década de 1490, pone de relieve la deuda de modelos iconográficos establecidos que se repetían con escasas variaciones, y que por lo tanto se alejan de la realidad del efigiado. Una de estas tablas, la conservada en Innsbruck (Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras) identifica a la reina con una inscripción en el marco –“Madame Jehanne de Castille”– y se atribuye al Maestro de la Leyenda de la Magdalena (¿Pieter van Coninxloo?). Coninxloo, realizó diferentes pinturas para los archiduques en 1499, entre las que se documentan “plusiers fleurs et autres peintures”, que fueron para “madame a son très noble plaisir”³⁷.

³² GLÜCK, G., “Bildnisse von Juan de Flandes”, *Pantheon*, 8 (1931), pp. 313-317.

³³ Del 12 de julio de 1496 data la primera referencia al pintor en la corte, pero quizá llevase algún tiempo porque en esa fecha se le pagaron 6.000 maravedíes y dos días después otros 15.000. Cfr. TORRE, A. de la y ALSINA DE LA TORRE, E., *Cuentas...*, passim.

³⁴ Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. n.º 3872. El retrato de Juana I es el n.º 3873.

³⁵ SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, N., *Doña Juana I de Castilla. La reina que enloqueció de amor*, Zaragoza, 1939, p. 39.

³⁶ FRIEDLÄNDER, M. J., “Juan de Flandes”, *Cicerone*, XXIII (1930), pp. 1-4.

³⁷ Archives Départementales du Nord, Lille, B 2165, fol. 234 v.



MARGARITA DE AUSTRIA. Anónimo flamenco, c. 1495. Colección particular.

retablo realizado para la iglesia de San Livino de Zierikzee, en Zelanda; la imagen central era el Juicio Final y en el otro ala aparece Felipe el Hermoso⁴⁰. El retablo debió realizarse en el periodo que media entre la muerte de Isabel la Católica, en noviembre de 1504, y el fallecimiento de Felipe I veintidós meses después, pues éste luce ostentadamente las armas de Castilla. Doña Juana, en una pose muy elegante, también muestra en su vestido las armas de sus territorios, y los de su esposo. El anónimo pintor, se ha atribuido indistintamente al Maestro de la vida de José o a Jacob van Laethem⁴¹, siguió la iconografía fijada en otros retratos pero colocó la figura, como la de su esposo, en un espacio abierto que se puede reconocer: se trata del parque Warande, que se extendía entre el palacio de Coudenberg y la iglesia de Santa Gúdula de Bruselas. La pintura conservada en el Louvre también forma parte de un retablo. No se trata de

Otra de las versiones conservadas (Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio), se atribuye al Maestro de la vida de José, o de Afflighem. Aunque las tablas de Innsbruck y Valladolid parecen ser de artistas diferentes, ambas responden a un modelo común, como también la tercera versión, perteneciente a la Colección duque del Infantado. Sabemos de otra tabla que repite las mismas características, que formó parte de la Colección Tudor Wilkinson, de mano de un artista desconocido que no se corresponde con ninguno de los anteriores³⁸. Alguna de éstas, u otra copia, perteneció a la que fuera Colección Carderera (después Nogués), que su primitivo dueño, Valentín Carderera, dio a conocer en una publicación suya a partir de un grabado de Bernardo Blanco Pérez realizado a mediados del siglo XIX³⁹.

Diferentes en el formato, pero también representaciones seguras de doña Juana, son las conservadas en Bruselas (Musées royaux des Beaux-Arts) y París (Musée du Louvre). La tabla de Bruselas es la imagen más espléndida de la reina. Es una representación de cuerpo entero de doña Juana de tamaño menor que el natural. Se trata de una de las alas de un

³⁸ Cfr. ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte...*, pp. 320-333. Aún se documenta otra copia, en su día perteneciente a la antigua Colección Tudor Wilkinson de París (36 x 27 cm), que se documenta en poder de Robert Finck, en Bruselas, en 1970.

³⁹ CARDERERA, V., *Iconografía española*, II, Madrid, 1855-1864, p. 63.

⁴⁰ ONGHENA, M. J., *Ob. cit.*, pp. 119-129; FRANSEN, B., “El Tríptico de Zierikzee en Bruselas. Una manifestación de poder de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla”, en CHECA, F. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005, pp. 183-206.

⁴¹ ZALAMA, M. Á. y DOMÍNGUEZ CASAS, R., “Jacob van Laethem, pintor de Felipe el Hermoso y Carlos V: precisiones sobre su obra”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXI (1995), pp. 348-357.

una representación individualizada de la reina; ésta aparece de hinojos y rezando detrás de la Virgen, escena afrontada a la que muestra a Cristo al frente de unos caballeros entre los que destaca Felipe el Hermoso. El retablo se fecha en torno a 1500 y se atribuye al pintor establecido en Bruselas Colijn de Coter⁴².

Al margen de estas representaciones, no hay más imágenes seguras de doña Juana antes de su ingreso en Tordesillas⁴³, salvo algunas, pocas, miniaturas y vidrieras en las que aparece la reina, a la que se identifica por la heráldica o inscripciones, pues en ningún caso pretenden ser retratos. Así, aparece representada con motivo de su *Joyeuse entrée* en Bruselas, el 9 de diciembre de 1496, en una imagen que forma parte de un conjunto de sesenta dibujos a pluma coloreados sobre papel (35,6 x 25 cm), que debió ser realizado a cargo de la ciudad para conmemorar el acontecimiento y que se conserva en Berlín⁴⁴. Se trata de una representación simbólica que nada tiene que ver con un retrato, como tampoco las imágenes que aparecen en el "*Cancionero de Pedro Marcuello*", conservado en el Museo Condé de Chantilly⁴⁵. Escrito antes de 1502 por el aragonés Pedro Marcuello en principio para dedicárselo a los Reyes Católicos, con motivo del reconocimiento de Juana como heredera por las Cortes de Aragón, el autor decidió cambiar de destinatario. Iluminado por un artista probablemente parisino⁴⁶, en diferentes miniaturas se incluyen inscripciones que declaran que es doña Juana la representada, no obstante la imagen debía querer mostrar a la reina Isabel, si bien la falta de cualquier interés por hacer un retrato permite el cambio sin problemas. No hay mayor realismo en las imágenes contenidas en el libro llamado "*Horas de Juana de Castilla*", (British Library, Londres, ms. 18852), iluminado en Flandes⁴⁷. Doña Juana aparece dos veces: entre san Juan Bautista y un ángel (fol. 26), y junto a san Juan Evangelista (fol. 288). Son miniaturas de mayor calidad artística que las anteriores, si bien apenas difieren en su grado de realismo, pues no dejan de ser copias de otras contenidas en diferentes manuscritos.

Con un carácter simbólico, donde lo que menos importaba era reflejar la realidad fisonómica ni siquiera ceñirse a una imagen oficial, Juana, siempre en compañía de su esposo, aparece en diferentes vidrieras en iglesias de los Países Bajos. Este es el caso de la vidriera realizada para la Capilla de la Santa Sangre de Brujas (hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres), donación de los burgueses de la ciudad en 1496, en la que aparece la figura de doña Juana y su esposo. Al año siguiente Jan van Immerzeel, margrave de Amberes, mandó instalar en la Capilla Borgoñona, levantada junto a su casa, tres vidrieras que recordaban el doble matrimonio entre los hijos de los Reyes Católicos y los de Maximiliano I⁴⁸.

⁴² ONGHENA, M. J., *Ob. cit.*, pp. 120-121.

⁴³ Sabemos de un retrato atribuido a Jean Gossaert, "Mabuse", que perteneció al duque de Northwick y que en 1859 adquirió por 199 libras, cantidad muy elevada, el duque de Aumale (ROBLOT-DELONDRE, L., *Ob. cit.*, pp. 7-8) y del busto en barro cocido que en 1907 formaban parte de la Colección Dreyfus (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los retratos...*, p. 107), obras hoy en paradero desconocido.

⁴⁴ Berlín, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (inv. 78 D 5). Sobre la entrada de Juana en Bruselas cfr. VANDENBROECK, P., "Una novia entre heroínas, bufones y salvajes. La solemne entrada de Juana de Castilla en Bruselas, 1496", en DE JONGE, K., J. GARCÍA GARCÍA, B. J. y ESTEBAN ESTRÍNGANA, A. (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, 2010 (en prensa).

⁴⁵ MARCUELLO, P., *Cancionero* (Ed. facsímil a cargo de E. Ruiz-Gálvez Priego y A. Domínguez Ortiz de *El rimado de la conquista de Granada o cancionero de Pedro Marcuello*, ms. 604 (1039) de la biblioteca del Museo Condé, Chantilly, donde aparece catalogado como "Devocionario de la Reyna doña Juana la Loca", Madrid, 1995).

⁴⁶ YARZA, J., "Los Reyes Católicos y la miniatura", en VV. AA., *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico*, Zaragoza, 1993, p. 68.

⁴⁷ *Los reyes bibliófilos* (cat. exp.), Madrid, 1986, p. 84; KREN, T. (ed.), *Renaissance painting in manuscripts*, Nueva York, 1983, pp. 59-62; BACKHOUSE, J., *The Isabella Breviary*, Londres, 1993, y GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L., *Regia Bibliotheca. El libro en la corte española de Carlos V*, Mérida, 2005, pp. 125-127.

⁴⁸ DAMEN, M., "Memoria y propaganda. Las vidrieras de Felipe el Hermoso en los Países Bajos", en ZALAMA, M. A. y VANDENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*, p. 172.



Vidrieras de la capilla de la Santa Sangre, de Brujas. Anónimo flamenco, 1496. Victoria & Albert Museum, Londres.

La reina en las imágenes después de ingresar en Tordesillas

Durante el medio siglo que Juana I sobrevivió a su esposo, en España no se hizo ningún retrato, ni siquiera simbólico de la reina. Apartada del poder y aislada del mundo en Tordesillas (antes ya se había autoexcluido al negarse a gobernar por lo que hubo de llamar a su padre para que administrase Castilla) ni ella tuvo interés alguno en su imagen ni los que gobernaron en su nombre quisieron que se recordase su existencia. La representación, totalmente idealizada, que hizo en 1520 Bartolomé Ordóñez de su rostro para su sepulcro, estuvo guardada, primero en Italia, hasta 1533, y después en Granada, y sólo a comienzos del siglo XVII se colocó en la Capilla Real de esa ciudad. El poder de la imagen en tanto que recordaba al modelo se tuvo muy presente y por ello se procuró que en ningún caso apareciese representada la reina.

Este problema, sin duda importante, se circunscribía al ámbito español, pero no tenía repercusión en los territorios patrimoniales de su esposo, de los que ella sólo había sido soberana en cuanto consorte. Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos, quiso mantener viva la memoria de su hermano y decidió encargar vidrieras para colocarlas en diferentes iglesias, como las de Santa Waltrudis de Mons (1510-1511), las de Notre-Dame du Sablon (1512-1514) y de San Miguel y Santa Gúdula (1517-1520), ambas en Bruselas, o las que realizó Nicolas Rombouts⁴⁹ para San Gumaro de Lier (1517-1519), la iglesia donde contrajeron matrimonio Felipe y Juana. En estas representaciones, Juana sólo se reconoce por la heráldica, igual que en imágenes que mandó realizar su suegro, Maximiliano I de Austria, quien quiso glorificar a su persona y a su familia utilizando las artes visuales; en alguna de sus empresas aparece la imagen de Juana I. En el *Arco de Triunfo* de Maximiliano, obra de gran tamaño formada por ciento noventa y dos xilografías, con diseño original del pintor Jörg Kölderer, luego modificado en parte por Durero, quien junto con Hans Springinklee, Wolf Traut y Albrecht Altdorfer, realizó los dibujos que talló Hieronymus Andreae en Nüremberg entre 1515 y 1517. Una de las escenas, dibujo de Springinklee, representa a Maximiliano, a su primera esposa, María de Borgoña, y a Juana I. En otra escena, en este caso a partir de un dibujo de Durero, conocida como *La boda española*, aparecen Maximiliano, Felipe y Juana, identificados por sus armas, pues Durero idealizó el rostro del emperador y no tuvo reparos en inventarse los de Felipe el Hermoso y doña Juana. Homónima a la anterior, pues incluye los mismos personajes, es una escena en el llamado *Carro Triunfal del emperador* –conjunto de xilografías que de haberse completado superaría 55 metros de longitud– del que se hicieron diferentes impresiones a lo largo del siglo XVI. A esta misma serie pertenece otra estampa en la que se ve a Juana I sentada junto a María de Borgoña, inmediatamente delante del emperador⁵⁰. Aún hay otra obra debida a Maximiliano, aunque acabada por su nieto, Fernando I de Habsburgo, hijo de doña Juana, en la que aparece ésta. Se trata de una de las cuarenta esculturas en bronce que Maximiliano proyectó para su enterramiento en la Hofkirche de Innsbruck⁵¹. La que muestra a doña Juana, vaciada entre 1528 y 1530, lleva una inscripción que a identifica “Frau Johanna Kunigin zu Castilien Kunig Philips Gemachel” (Señora Juana, reina de Castilla, mujer del rey Felipe) y está colocada junto a la de su padre, Fernando el Católico. En vida de la reina también aparece representada doña Juana en un rollo

⁴⁹ DAMEN, M., *Ob. cit.*, pp. 175-176.

⁵⁰ Un acercamiento al tema en POKORNY, E., “El Arco de Triunfo del emperador Maximiliano” y “El Carro Triunfal”, en CHECA, F. (com.), *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pp. 445-454.

⁵¹ SCHEICHER, E., “Kaiser Maximilian plant sein Grabmal”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums*, 1 (1999), pp. 81-117.

de pergamino (Innsbruck, Schloss Ambras) que incluye treinta y nueve príncipes de la casa de Habsburgo identificados por sus escudos de armas, desde Rodolfo I hasta Felipe el Hermoso con sus respectivas esposas, atribuido al taller de Jörg Kölderer.

Del recuerdo a la leyenda

Que sepamos, mientras vivió la reina no se hicieron más representaciones suyas en los Países Bajos ni en los territorios de los Habsburgo, y eso que todos pasaron a manos de su hijo Carlos pero, hay que insistir en ello, éste fue reconocido rey de Castilla y después de Aragón junto a su madre, y lo que menos interesaba al emperador era recordar la existencia de la soberana. Tras su muerte desapareció el problema, si bien el olvido ya era general y sólo tiempo después de haber fallecido se hicieron algunas imágenes que muestran a doña Juana, siempre en el contexto de esposa del Felipe el Hermoso, como los dibujos que realizó Rubens de la pareja, en los que no hay ningún interés por mostrar el verdadero aspecto de los personajes sino que se acomodan al gusto de la época. En España no tenemos constancia de que aparezca su figura hasta comienzos del siglo XVII. En 1604, tras el incendio de El Pardo, Felipe III encargó rehacer la colección de retratos a Juan Pantoja de la Cruz. Este artista volvió a pintar a los monarcas hispanos e introdujo en la serie a Juana I, pues ella no estaba en la galería conformada por Felipe II⁵². Había transcurrido medio siglo desde el fallecimiento de la reina. El cuadro de Pantoja de la Cruz, hoy perdido, debió convertirse en un modelo que se siguió en otras representaciones como la conservada en el Instituto Valencia de don Juan en Madrid (122 x 103 cm), o al perteneciente al Museo Nacional del Prado, en depósito en la embajada española en Londres⁵³.

Sin duda se realizaron más retratos de la reina de los que hemos 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 cargara las tintas en la supuesta locura de amor de la reina. Por más que cualquier acercamiento a la realidad fuese pura coincidencia, pues pronto el personaje se convirtió en leyenda, los pintores fijaron sus ojos en los supuestos exacerbados celos de la reina para realizar variopintas composiciones. No son pocas⁵⁴. Ya en 1836 el pintor francés Charles de Steuben presentó su *Jeanne la Folle attendant la résurrection de Philippe le Beau son mari* (Lille, Musée des Beaux-Arts), cuadro que contiene todos los elementos propios de la leyenda sobre la reina. Mas fue en España donde se dio rienda suelta a la imaginación y se consiguió fijar la imagen de la locura, por amor, de Juana I.

Entre las más afortunadas obras se cuentan la de Lorenzo Vallés, *Demencia de doña Juana*⁵⁵ y, sobre todo, la de Francisco Pradilla, quien en 1877 presentó su *Juana la Loca*⁵⁶, que tuvo tan buena acogida que obtuvo la medalla de oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes del año siguiente. Pradilla explotó como ningún otro la faceta de locura por amor de doña Juana: en

⁵² Sobre la galería de retratos de El Pardo, cfr. LAPUERTA MONTOTOYA, M. de, “La Galería de los retratos de Felipe III en la Casa Real del Pardo”, *Reales Síntos*, 143 (2000), pp. 28-39; KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores*. B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, Madrid, 2007, pp. 153-160.

⁵³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Catálogo de las pinturas del Instituto Valencia de don Juan*, Madrid, 1923, pp. 13-14. Cfr. *Museo del Prado. Inventario general de pinturas, I. La colección real*, Madrid, 1990, p. 766.

⁵⁴ ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte...*, pp. 332-333.

⁵⁵ 238 x 313 cm. Madrid, MNP.

⁵⁶ 340 x 500 cm. Madrid, MNP.



JEANNE LA FOLLE ATTENDANT LA RÉSURRECTION DE PHILIPPE LE BEAU SON MARI.
Charles de Steuben, 1836. Musée des Beaux-Arts, Lille.

medio del campo, en una desapacible noche de invierno, la reina obliga a velar el cadáver de su esposo. El pintor seguía libremente el episodio acaecido a finales de abril de 1507 en las proximidades de Torquemada (Palencia), cuando la reina dispuso que se parase la fúnebre comitiva pues se negó a pernoctar en un convento, porque, como relata Pedro Mártir de Anglería, se trataba de una comunidad femenina y sus celos le llevaban a mantener el cadáver lejos de las mujeres: “...no gusta del trato con nadie y mucho menos con las mujeres, a las que odia y aparta de sí, como hacía en vida de su marido [...] la quemar los mismos celos que cuando vivía el marido [...] a campo descubierto, a cielo raso, mandó que sacasen el cadáver durante la noche, a la débil luz de las hachas, que apenas si dejaba arder la violencia del viento [...] Después de contemplar el cadáver del marido, llamando a los nobles como testigos, mandó de nuevo cerrarlo y que a hombros lo trasladasen a Hornillos”⁵⁷.

Juana I, enajenada por amor según la leyenda romántica, no quiere dar sepultura al cuerpo de su esposo. Desafortunadamente ésta es la imagen más popular de la reina, tanto que es difícil explicar que las cosas no fueron así.

La huella documental de una reina sin gobierno

Juana I de Castilla en el Archivo de Simancas

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ DE DIEGO*

¿PUDO DEJAR HUELLA DOCUMENTAL UNA REINA SIN GOBIERNO? ¿Es posible seguir el rastro vital de una persona aislada, apartada, a la que se impuso el silencio y el encierro? ¿Sobrevivirán papeles cuyos responsables tuvieron el poder de destruirlos? Tres preguntas que reflejan otros tantos niveles de dificultades en la transmisión documental. No tenemos otra posibilidad de acercarnos a un personaje lejano que a través del testimonio de su actuación dejado en cualquiera de los soportes, papel, piedra, tela... Pero si a una reina, cuyo oficio es reinar, se la separa de lo que constituye su función primordial, si de forma premeditada se la silencia y aísla, y si incluso se posee el privilegio de eliminar cualquier prueba de su vida, ¿se conservarán testimonios fidedignos de su existencia? Todo esto sucedió en el caso de Juana I de Castilla. Desde el testamento de su madre se la había destinado a la inacción gubernativa. El apartamiento de toda actividad política inmediatamente después de la muerte de su esposo y la reclusión en Arcos y después en Tordesillas no admiten duda alguna. Que se intentase borrar cualquier vestigio de su desoladora existencia es consecuencia de lo anterior¹. Al menos hasta el presente no hay rastro documental de la correspondencia entre Fernando el Católico y Luis Ferrer; los años 1509-1516 permanecen oscuros²; Carlos V tuvo el mismo cuidado³; es verosímil que después de las Comunidades se intentase hacer desaparecer todo rastro de los contactos de la Junta de Tordesillas con la reina Juana⁴; y si incluso Felipe II, el rey papelero, el creador del Archivo de Simancas, ordenó quemar ciertos papeles⁵ ¿qué no harían sus antecesores con menos conciencia del valor de las escrituras?

* Exdirector del Archivo General de Simancas.

¹ “La obsesión por borrar el pasado colectivo y quién sabe si individual... podría ser la clave para justificar cualquier vileza del presente con la impunidad de saber que nunca será recordado” (LLEDÓ, E., *El silencio de la escritura*, Madrid 1991, p. 9, citado por GIMENO BLAY, F., *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, Granada 2008, p. 261).

² ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, p. 181.

³ “...no consintáis (escribe el emperador al marqués de Denia) que...vos habléis ni escribáis cosa ninguna que toque a su alteza a otra persona sino a mí” (ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, p. 193).

⁴ ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, p. 228. Es muy posible que la obtención de una bula de Clemente VII en 1531 (AGS, PR, 38-45) en la que se ordena que quienes posean cualesquier escrituras, sustraídas y ocultadas maliciosamente, las entreguen bajo pena de excomunión, se explique en este contexto. La mención expresa de la ciudad de Burgos, que se distinguió en el movimiento comunero, aunque al final se apartó de la Junta, parece confirmarlo (Cfr. RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *Instrucción para el gobierno del Archivo de Simancas (1588)*, Madrid 1989, pp. 31-32). Se encomienda la ejecución de la bula a Jerónimo Suárez de Maldonado, obispo de Mondoñedo, estrechamente vinculado al grupo de poder del cardenal Tavera, su protector, bajo cuya influencia llegó a ser presidente del Consejo Real y del de la Inquisición, (Cfr. MARTÍNEZ MILLÁN, J. (dir.), *La Corte de Carlos V. Los Consejos y los consejeros de Carlos V*, III, Madrid, 2000, pp. 407-410).

⁵⁷ MÁRTIR DE A., P., *Epistolario*, X, pp. 174-175.