

Retrato de la figura de la reina Juana a través de la ópera

DAVID PÉREZ RODRÍGUEZ

Por otra parte, siguiendo la misma fuente, no pocas veces, estando la reina en la villa del Duero salía a encontrarse con su esposo en Medina del Campo o en Burgos¹⁰⁹ ¿este hecho era producto de la casualidad, de las circunstancias políticas y militares, o de qué nuestra villa seguía siendo por tradición un “lugar de las reinas”?

Por último, quien residió de manera permanente, transformándose a través del tiempo, en un símbolo de Tordesillas fue la reina Juana, por decisión de su padre, primero, y luego de su hijo, el emperador Carlos¹¹⁰. En el convento de Santa Clara se depositaron transitoriamente los restos de Felipe, su esposo. El cadáver del príncipe llegó a la villa, el 24 de marzo de 1509, luego de un interminable periplo por tierras peninsulares. La reina, que hasta el momento se había negado a separarse de sus restos, aceptó su depósito en el monasterio de las Clarisas, a donde iba a visitarlo cada vez con menor frecuencia. Estuvo allí hasta que, en 1525, su hijo Carlos dispuso su traslado a Andalucía¹¹¹.

Con la presencia de la reina Juana termina un ciclo, iniciado alrededor del siglo XI, que relaciona de una manera especial la villa de Tordesillas con las mujeres más importantes de la corona española.

Conclusiones

El que Tordesillas haya sido, durante parte de la Baja Edad Media, señorío de las reinas o favoritas de los reyes de Castilla no se presenta como un hecho extraordinario, pues muchas villas y lugares lo fueron. Lo que sí llama la atención de manera particular son las estancias de las reales damas en el lugar, relativamente pequeño en comparación con otras localidades cercanas. Creemos que, en una primera etapa, lo determinante debió haber sido la ostentación del señorío, la cercanía con los centros de poder, la tranquilidad y, por qué no, la belleza del paisaje –con el remanso sobre el río Duero– del lugar y que fue generando una tradición entre las mujeres reales; y, en un segundo momento, la presencia del convento de Santa Clara que había desarrollado profundos lazos con la monarquía castellana. Quizás en ese marco y, sin dejar de tener en cuenta las razones defensivas o estratégicas, podamos entender el por qué de la designación de Tordesillas como lugar de retiro de la reina Juana.

NO CABE NINGUNA DUDA DE QUE LA REINA JUANA I de Castilla es uno de los personajes históricos que aún hoy, después de más de 500 años de su nacimiento, una mayor fascinación despierta tanto a historiadores como a románticos en general. A pesar de que estas grandes figuras también suelen atraer la atención de los compositores, en el caso de Juana I de Castilla sólo tres grandes óperas han visto reflejado en sus versos y compases el mito de la Reina Loca. Ni si quiera la canción española, fiel amante de este tipo de historias más míticas que reales nos ha regalado creaciones sobre Juana I, a pesar de que en sus versos nos narre las vidas de reinas y emperatrices como Eugenia de Montijo (*Eugenia de Montijo*, de Quintero, León y Quiroga), la reina María de las Mercedes (*Romance de la Reina Mercedes*, de los mismos autores), la infanta Isabel de Borbón (*Que la infanta no ha muerto*, de Flores y García Tejero), la reina María Cristina (*Reina y Señora*, de Quintero, León y Quiroga), doña Inés de Castro (*Inés de Castro*, de del Valle, Rivas y Gardey), o incluso amantes de reyes como Lola Montes (*Lola Montes*, de Quintero, León y Quiroga). Sólo existe una obra titulada *La Reina Juana*, de Guerrero y Algarra, popularizada por Antonio Amaya.

Blasón sobre el escudo soberano
su madre le legó desde la Mota.
Recuerdos de su infancia, allá en Castilla,
mi mente bebe en épocas remotas.
Fue Reina, de Castilla propietaria,
amó a un hombre con loco frenesí,
la sombra de Felipe fue en su vida;
la locura de amor fue su existir.

En apenas treinta versos se nos cuenta la historia de la reina y sus vínculos con Burgos, Valladolid, el famoso mesón de Tudela, Granada y, cómo no, el castillo de Tordesillas. En esta obra se muestra una reina con “la sangre poderosa de Isabel y el sentir de su buen padre don Fernando”, aunque naturalmente no se libra de la locura provocada por los celos. Al ser una pieza de escasa duración debe ser altamente dramática para conseguir conmover al auditorio en poco tiempo, de forma que sus últimos y lapidarios versos nos pueden aportar una idea del carácter del resto de la pieza:

Reina Juana, ¿por qué lloras
si tu pena es la mejor?
Porque no fue mal cariño,
que fue... locura de amor.

¹⁰⁹ Ibidem. Primera parte, cap. XXV, p. 60: cap. XLVIII.

¹¹⁰ ZALAMA, M. Á., “El rey ha muerto, el rey continúa presente” en *Felipe I el hermoso. La belleza...*, p. 205.

¹¹¹ Ibidem, pp. 206-207.



Emilio Serrano [archivo del autor], Eduardo Alonso-Crespo [foto cedida por el autor] y Rebecca Simpson [foto Elena Frez].

Dejando a un lado estas piezas creadas para un público en general poco formado y ávido de historias truculentas, las óperas han intentado acercarse más a determinadas escenas de la vida de la Reina, tal vez porque el público que las iba a recibir era también más exigente, o tal vez porque también disponían de más tiempo para hacerlo.

La primera ópera de la que hablaremos, compuesta por Emilio Serrano, se titula *Giovanna la Pazza*, o en español, *Doña Juana la Loca*. La siguiente es del compositor argentino Eduardo Alonso-Crespo, titulada igualmente *Juana la Loca*. Por último, la más reciente, de Enric Palomar y Rebecca Simpson, llamada simplemente *Juana*.

El primero de estos tres casos¹ se trata de una ópera inspirada en la obra *Locura de amor*, de Tamayo y Baus. Fue la segunda ópera de Emilio Serrano Ruiz, estrenada en Madrid el 3 de marzo de 1890, es decir, ocho años después de su primera ópera: *Mitridates*. La intérprete que desempeñó el papel de Juana I fue la soprano Teresa Arkel.

Emilio Serrano, pianista y compositor, discípulo del maestro Arrieta nació el 13 de marzo de 1850. Su puesto como catedrático en el Conservatorio de Madrid en 1894, así como su función de maestro de cámara de la infanta Isabel de Borbón o su membresía en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, hizo que fuese una personalidad musical respetada no sólo en España, sino también a nivel internacional gracias tanto a sus óperas como, en menor medida, a sus zarzuelas.

Según palabras del propio autor², para escribir su música pretendió alejarse premeditadamente del andalucismo que recorría la música española, así como el lirismo ligero de las piezas italianas, para buscar inspiración en *Tannhäuser* o *Lohengrin* de Wagner. El autor, que por entonces estaba afincado en Italia, y ante la dificultad que suponía estrenar una ópera en español, decidió encargar la traducción del libreto español a un “tenor de segunda fila que había actuado en nuestro Real y que alardeaba de buen poeta, aunque tenía fama de vate mediocre. No había posi-

¹ SERRANO, Emilio. *Giovanna la Pazza (Doña Juana la Loca)*. Opera in 4 atti, Milán, E. Nagas, s.f.

² Extraídas de las *pseudomemorias* autobiográficas que recogió su discípulo José Subirá bajo el título *Las cinco óperas del académico don Emilio Serano* (en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 15, 1962, págs. 27-51).



Las “Juanas”: Teresa Arkel [archivo del autor], Myriam Molina [foto cedida por Eduardo Alonso-Crespo] y Ursula Hesse von den Steinen.

bilidad de buscar otro mejor”. Aunque no dice su nombre “por bien suyo”, hoy se ha considerado que este tenor no es otro que Ernesto Palermi, que ya había traducido su obra *Mitridates* y que, por otra parte, recibía más encargos de españoles como el de *Roger de Flor*, de Mariano Capdepon (autor también del texto de *Mitridates*) y Ruperto Chapí. No obstante, y aunque frecuentemente aparece citado Palermi como autor del libreto, es extraño pensar que Serrano contara con él nuevamente si no había quedado satisfecho del trabajo realizado con su primera ópera. El origen de este conflicto parece deberse a la edición que de la ópera se hizo en 1890³ en Madrid, donde se menciona como autor del texto a Palermi. Aclaradas estas cuestiones, parece lógico pensar que Palermi ni fue autor de este texto ni el traductor siquiera. Es más, aunque así hubiera sido, tampoco el libreto conservado sería íntegramente suyo, ya que otra persona (cuyo nombre también omite) lo arregló nuevamente para adecuarlo a la música.

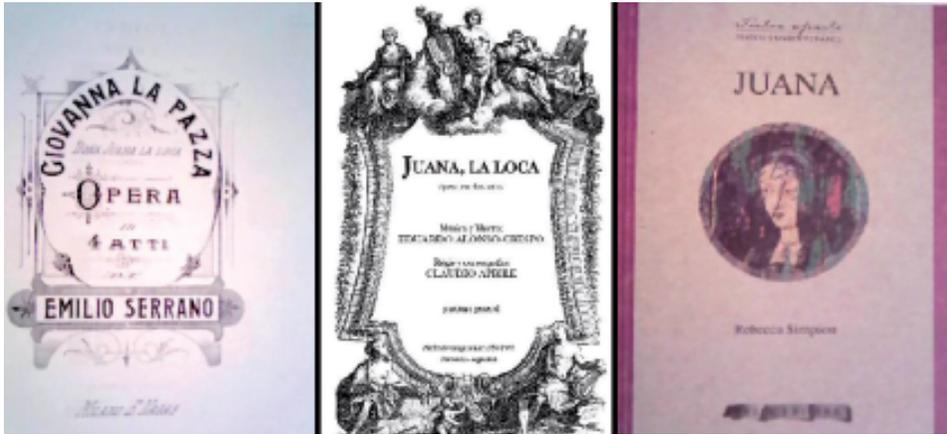
José Subirá recogió las palabras de un Serrano Ruiz orgulloso de su obra: “La composición de mi *Juana la Loca* fue acertada. Había en ella frescura, inspiración, novedad y también aportaciones folklóricas, pues al lado de acentos místicos como el del Ave María introduje canciones populares de Castilla, Vasconia y Cataluña. Y puedo decirlo así porque también se ha dicho en letras de molde, pues las representaciones alcanzaron un gran éxito de crítica y no sólo de público. Fue *Juana la Loca*, además, una cumbre desde la cual abarqué todo el horizonte musical.”

En realidad, Serrano, siguiendo la corriente imperante durante todo el siglo XIX, nos muestra a una Juana enamorada hacia el año 1506, en que muere su marido Felipe. Pero atendiendo igualmente a los gustos del folclorismo decimonónico, como nos dice él mismo, recoge también músicas de varias regiones de España, con cantares populares bailados a corro, según notas manuscritas del texto utilizado⁴, como:

Cantad, bailad.
Viva la Reina,
cantad, bailad,

³ SERRANO, Emilio, *Doña Juana la Loca*, Madrid, Administración de La Lira, 1890.

⁴ Para este estudio se ha utilizado un ejemplar que el propio Serrano legó a su discípulo José Subirá de la edición de Milán en italiano, con el texto manuscrito en español en tinta roja.



Portadas de las tres obras por orden de antigüedad.

viva la española.
 Vivan los estudiantes de Salamanca
 de Salamanca,
 que encierran en capullo tanto doctor,
 tanto doctor,
 que vencen con los ojos y con la espada.
 No hay quien pueda con ellos
 en lid de amor.
 Viva el Dios de la alegría
 que nos consuela
 aquí están los devotos
 de la vigüela.
 Sigue girando moza
 con raudo vuelo
 que no vale mi ciencia
 lo que tu cuerpo.
 Gira y no pares,
 gira y no pares,
 que alegras nuestros ojos,
 ah, y al par el aire.

Esta estampa folclórica que ocupa una gran parte del primer acto delata al autor español de zarzuelas, que se aleja de su propósito wagneriano, en favor de unas escenas más patrióticas, alegres, divertidas e incluso con guiños picarescos, para aligerar en determinados pasajes la carga dramática que encierra la historia en sí misma y mostrar así a un pueblo jovial, desenfadado y sin problemas, que ama de manera sencilla a su reina española.

Los personajes principales son doña Juana, don Felipe, don Álvaro, capitán de la tropa de Gonzalo de Córdoba, y Aldara. La Juana que se muestra a lo largo de toda la ópera es una mujer

atormentada por los celos, pero amada por su pueblo, que la canta y la reclama como reina. Tanto es así que las primeras palabras del libreto son:

¿Loca la Reina?
 ¿Quién lo asegura?
 ¡A los celos, oh, Dios,
 llamar locura!

Por su parte, Felipe es retratado como un personaje frío y capaz de todo para conseguir sus propósitos. En definitiva, se muestra más que la historia, la leyenda que todo el mundo conoce. A pesar de la importancia del personaje de la reina, sus intervenciones no son propias de una protagonista de estas dimensiones. La atención se fija más bien en Aldara, que es la clave para el desarrollo de toda la acción.

La reina, al ser representada como un personaje casi mitológico que forma parte del ideario colectivo, no necesita de ninguna descripción previa. En cambio, se nos ofrece por parte de Alvar una detallada descripción de Aldara que resta protagonismo a la mujer que da título a la obra. Es en realidad un retrato bastante plagado de tópicos estilísticos como que es una rosa, o que es el amor hecho carne, una estrella que hace sufrir al amado y a pesar de todo es irresistible. Tal vez no sea tan interesante este pasaje desde el punto de vista literario como estructural. Son varios minutos los que se dedican a una mujer que inunda con su magnetismo la escena antes incluso de aparecer, sin que aún se haya dicho nada de la propia Juana. La escena dice así:

Álvaro: Refugíe mis tristezas
 en un mesón mezquino.
 Allí miré las gracias
 de una mujer bella
 que ha tiempo me ilusiona
 como gentil estrella.
 ¡La sombra del dolor!
 Una mujer hermosa
 nacida para amar,
 y es la que me constrieta,
 la que me hace penar.
 Fatalidad, fatalidad,
 la debo abandonar.

Almirante: ¿Quién es esa hermosura,
 esa alma generosa
 que es gentil cual estrella,
 que es bella cual rosa,
 que lo desdeña todo
 para inmolarse a ti,
 que fue tu compañera
 en tiempo más feliz?

Álvaro: Ella es amor,
 ella es dolor,
 ella es mi bien
 y es tentación.
 Es para mí
 fatal mujer.

Cuando bastantes compases después aparece en intervención directa el personaje de Juana, se presenta como una mujer apasionada y celosa, que actúa de forma impulsiva persiguiendo a su

marido hasta un mesón en Tudela para descubrirlo en medio de sus aventuras amorosas con una mujer, que no es otra que la antagonista de Juana en esta obra, Aldara, que seduce en ese mesón a Felipe de Austria, precisamente como venganza de un ataque de celos que le provoca don Álvaro. Es decir, que las dos mujeres que vertebran la ópera muestran un carácter similar y una forma de actuación análoga ante los problemas sentimentales. Lo que las diferencia es el amor del pueblo español que, como es de esperar, prefiere a su reina castellana antes que a una princesa mora:

Es nuestra Reina,
toda España te saluda
por mandatos del amor.
Viva la Señora
de Castilla y de Aragón.
Los acentos que te imploran
son las voces de este pueblo
que te adora con pasión.

Esto hace que la imagen romántica de la Reina loca de amor pierda fuerza, al ver que otra mujer es capaz de causar su desgracia sólo para satisfacer su propia sed de vengaza. En este aspecto, la Reina ocupa un segundo plano, pues no hace nada para solucionar el conflicto que se le presenta, siendo Aldara la única mujer activa en toda la trama. Es como si Juana fuese la espectadora de su propia vida; una vida que no puede controlar ni cambiar aunque siendo la reina de España.

La situación que se plantea es la siguiente: don Álvaro, hombre de confianza de la difunta reina Isabel, se enamora de Aldara, princesa mora, que se siente celosa de la Reina, pues siendo un cúmulo de virtudes, entre las que destaca visiblemente la belleza, piensa que resta su atención sobre don Álvaro. Él le dice que debe ir junto a la Reina a Burgos, pues su deber político debe primar por encima del amor. En este instante, llega don Felipe al lugar y entabla conversación con Aldara, que despechada, acepta sus proposiciones de ir con él a Burgos para buscar su venganza particular sobre la Reina y don Álvaro. Por su parte, doña Juana, acompañada de doña Elvira, sorprende a Felipe en plena conquista nocturna y ve con sus propios ojos el comportamiento libertino de su esposo, que en cuestiones afectivas siempre se muestra como un hombre de paja que sólo intenta calmar la ira de su mujer, mientras que en cuestiones políticas actúa como un hombre malvado y desleal.

Ya en Burgos, Juana, engañada por Aldara y gracias a otra de las casualidades del destino, decide que la princesa mora sea una de sus nuevas doncellas de compañía confiándole sus secretos. Cuál ha de ser su sorpresa cuando, por primera y única vez, doña Juana toma una actitud activa ante los problemas y decide dar celos a su esposo flirteando con don Álvaro. Aldara entra en cólera y confiesa a la Reina que no es una doncella más, sino una princesa mora que ha conquistado al rey. Éste es el momento de mayor tensión, ya que el enfrentamiento entre las dos mujeres, que ocupa gran parte del cuarto acto, supone una lucha encarnizada entre las dos hijas de reyes:

Reina: ¿Con tan grande insolencia
ante mí estáis de pie?

Aldara: ¿Yo postrarme?
Nunca, nunca,
Soy también hija de un rey.

Reina: ¿Tú?

Aldara: Me odiaréis mientras yo viva
porque me ama vuestro esposo,
mas por qué, por qué vos misma

perturbasteis mi reposo.
Vos amáis al hombre mismo
a quien amo con locura,
que desprecia mi cariño,
que causó mi desventura.

Reina: Vil mujer, hembra malvada
que provoca mi castigo,
sobre ti la afrenta caiga
del traidor que me ha vendido.
[...] Se nubla mi razón,
se desgarran mi pecho.

La Reina, aunque furiosa y cargada de ira, se lamenta y maldice pero no actúa. Es ahora Felipe quien movido por los celos, mostrando por primera vez interés en su esposa, condena a don Álvaro. Así, Aldara, como amante incondicional, se postra ante la Reina confesando su verdadero amor por don Álvaro y su desprecio hacia Felipe. Sin embargo, ya es tarde para Juana, que aunque hace gala de su noble carácter castellano perdonándolos, llegando incluso a referirse a Aldara como “hermana del dolor”, ya ha perdido casi por completo la razón a causa de la confusión mental y afectiva que tiene en ese momento, aunque tampoco se den muestras de delirios ajenos al problema al que se está enfrentando:

Loca. Sí, loca ya
lo digo también yo.
El Rey me lo asegura
pero tal loca podría
-vive Dios-
hacer tu desventura.
Es locura la mía
si no permito que mi esposo
nunca en mi presencia
de otro amor presuma.
[...]

Coro: Pobre Reina, pobre mártir,
Reina y mártir a la par,
nunca España nunca crea
tan odiosa mezquindad.

En múltiples ocasiones el coro se lamenta de que la Reina haya nacido para sufrir y ser desgraciada, pero nunca para actuar. De ahí que sus intervenciones sean parlamentos muy bien elaborados estructural y conceptualmente, pero sólo tome las riendas de su vida en tres ocasiones: cuando sigue a su esposo hasta Tudela, cuando decide darle celos con don Álvaro y cuando perdona a don Álvaro. Para no derribar el mito decimonónico, dos de sus tres acciones tienen que ver, naturalmente, con su carácter enfermizamente celoso.

Solucionado el conflicto amoroso, aparece un aria de lamento de don Felipe, que se entristece de haber perdido el amor de Aldara. Esta escena resulta un poco extraña, ya que, si recordamos, Aldara lo había conocido poco tiempo antes y no estaba realmente interesada en él. Igualmente es de suponer que ella sólo supondría otro capricho más en la agitada vida sentimental del rey. Sin embargo, esta aria aporta un nuevo rasgo al retrato de la Reina: el de la convidada de piedra a su propia vida, en la que todo el mundo hace y deshace a su alrededor sin que ella pueda hacer nada para remediarlo, pues su sino es el de ser una desgraciada. Esta escena inmediatamente

anterior a la escena final, hace dudar al espectador de si la obra debiera llamarse “Juana” o “Aldara”, que desde su aparición en el tercer acto dentro de la Corte, ha quitado protagonismo a la Reina constantemente, siendo, por otra parte, la única que se beneficia de un final feliz.

Aunque en condiciones normales el fin de la obra podría haber sido éste si su protagonista no hubiese sido la reina doña Juana I de Castilla, como escena final, y sin advertencias previas, se muestran unas pequeñas tramas políticas de don Felipe contra doña Juana argumentando sus “funestos delirios”. Tras la trama amorosa hay que resolver el deseo de Felipe de ser el rey legítimo. La Reina, que descubre el plan, se presenta ante los congregados para recordarles que ella es la ley y que todos deben postrarse ante ella por ser heredera de la reina Isabel:

Mirad vuestra Reina,
mirad en mí a la ley.
Como un tiempo las iras de mi madre
hoy debéis de mis iras temer.

Como todo el mundo conocía el final de la historia, no parecía necesario extender más el libreto con cuestiones políticas que no eran muy del agrado del público del siglo XIX⁵, así que de pronto, el autor decide advertir de la fiebre del monarca y mostrarnos el patetismo del dolor de una reina en cuya mente se mezclan la traición, el odio, los celos y el más negro dolor por la muerte de su amado, que para cumplir con los cánones estéticos y morales de la época, pide perdón de una particular forma a su esposa en el lecho de muerte. En realidad no se muestra arrepentido, sino atemorizado ante los ojos de la muerte.

No temáis, ya pasó,
fue un instante,
un átomo del mal que me consume.
Todo pasó, todos conmigo,
conmigo, no me abandones,
te lo ruego.
Para ti mi amor,
todo mi amor para ti,
ahora te amo con todo el corazón.
No tengo otra esperanza:
vivir sólo por ti.

En ese instante, doña Elvira, que ha acompañado a la Reina en toda la obra, advierte que su mente debe permanecer clara para las cuestiones de Estado, pero a Juana ya no le importa nada y la obra termina con una mujer derrotada repitiendo “mañana con la aurora el Rey despertará”, imagen que recuerda un poco al final de la película de la vallisoletana Aurora Bautista, *Locura de amor*, en la que repite “Silencio, no le despertéis, el rey se ha dormido”.

Casi un siglo después, el 21 de septiembre de 1991, aparece en Tucumán una nueva visión de la Reina castellana: *Juana la Loca*, de Eduardo Alonso-Crespo, eminente compositor y director que estudió en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Tucumán, galardonado con innumerables premios por diversos aspectos de su carrera, como el premio internacional Cristóbal Colón de música sinfónica, el segundo premio de la Universidad Nacional de la

⁵ No debemos olvidar que la mayoría de espectadores no sabía italiano, de forma que conocían el argumento gracias a lo que supieran ya previamente o mediante la adquisición en la entrada del teatro de un pliego con el argumento resumido acompañado en alguna ocasión de la letra de alguna de las partes más celebradas en el momento. Por este motivo, todo recitativo de enjundia no solía gustar a un público que buscaba más el sentimentalismo escénico que la realidad histórica.

Universidad de la Plata, la mención honorífica de la secretaria de cultura de la nación, el premio músico del año 1990 o el premio Iris Marga a la mejor música para teatro. La encargada en este caso de hacer tan importante papel fue Myriam Molina.

Esta obra no ha sido editada ni grabada en su totalidad (solamente la *Obertura* y la *Música de Ballet*)⁶. Además, según palabras del autor en conversación privada, la partitura original está manuscrita, por lo que no ha sido posible acceder a ella en formato digital. Sin embargo, debemos decir igualmente que no es la primera vez que esta obra viaja a España, pues se proyectó en el pabellón argentino de la EXPO'92 en Sevilla. El texto citado y las imágenes correspondientes a esta obra debemos agradecerlos al propio autor, así como otras informaciones que me han facilitado la comprensión de la obra sin haber tenido la oportunidad de verla representada.

En esta creación el personaje es tratado con más objetividad, y las técnicas y corrientes estéticas de la última década del siglo XX permiten al autor jugar sobre el escenario simultáneamente con varios pasajes de la vida de la Reina. Los personajes varían sustancialmente respecto de la obra de Emilio Serrano, pues en ésta podemos ver a los Reyes Católicos, a Lope de Padilla y a dos monjas que se encargan de la Reina en Tordesillas. En un intento de ceñirse más a la historia e ir eliminando el estigma de loca, no aparecen conjuras amorosas. La historia comienza años antes que en el caso de su precursora, concretamente en Flandes, en el enlace de doña Juana y don Felipe. Se retratan a unos amantes jóvenes y enamorados, aunque es él quien lleva el peso de la acción, buscando a un oficiante que los case para poder consumir lo antes posible. La Reina aparece como una joven muchacha inocente de 17 años rodeada de personajes ambiciosos que desprecian el sufrimiento ajeno con tal de lograr un beneficio propio. Después de la boda, el escenario, dividido en tres, nos muestra simultáneamente las intrigas políticas de Fernando, con Lope de Padilla como único defensor de doña Juana, el lecho de muerte de Isabel la Católica proclamando a Juana su heredera, y, por último, la noche de boda de una muchacha ingenua que desde el primer día, ignorante de todas las conspiraciones que se urden a su alrededor, se obsesiona enfermizamente con su nuevo esposo. Como se ve, se eliminan las escenas tórridas tan dramáticamente románticas, pero la constante de una mujer con cierto desequilibrio emocional permanece inalterada.

Tras la muerte de Isabel, comienza una nueva etapa en la vida de la Reina, que es agasajada con danzas del nuevo mundo, creación de Alonso-Crespo, que contrasta fuertemente con el espíritu carpetovetónico de la obra de Serrano, en la que la Reina es ofrendada en Burgos con danzas características de toda España. En medio de la fiesta, Felipe es envenenado, según parece, por deseo de Fernando el Católico, algo que también contrasta con al obra de Serrano, en la que incluso se llega a acusar a la propia Juana de la muerte de su esposo.

La obra prosigue y nuevamente con el escenario dividido se muestra ya el cadáver de don Felipe, obviando por primera vez la desolación del momento de la muerte y de la enajenación de la Reina. Sin embargo, aparece una de las escenas más lúgubres de la vida de Juana I: la procesión funesta por parajes castellanos hacia Granada acompañando al sepulcro de su difunto marido. En la otra parte podemos ver a Fernando el Católico, que continúa sus tramas políticas contra su propia hija, saliendo en su defensa nuevamente Lope de Padilla, aunque con esfuerzo inútil, pues el Tribunal decide inhabilitarla:

Fernando [dirigiéndose a Lope de Padilla, señalando a Juana, y simulando estar profundamente afectado por el estado mental de su hija]:
Le juro que mi corazón
se quiebra

⁶ CINCINNATI CHAMBER ORCHESTRA, *New energy from the America*, EE.UU., Ocean Records, 2009.

ante tanta desdicha,
pero lo cierto es
que en toda España
se dice que Juana
ha perdido el juicio,
ha perdido la razón.
[...] Se viste de andrajos,
deja a sus hijos,
y niega cristiano descanso
al ataúd,
al ataúd de Felipe.
Le habla
como si aún viviera.

Lope de Padilla: ¡Sólo es duelo y dolor!

Fernando: ¡Platicar con las sombras
y olvidar el Reino
es delito
en una soberana!

Lope de Padilla: ¡El dolor no es motivo
para usurpar lo legítimo!
[...] Yo sólo defiendo
el futuro de España!

Fernando: ¡Entonces prepárate
a defender a Juana!
¡Porque he convocado
al Tribunal del Reino
para demostrar su locura
y reclamar lo que es mío!

Como puede observarse, aunque se pone de manifiesto la fuerza de los defensores de Juana I, la oposición de su propio padre refiriéndose a las más oscuras escenas del infortunado amor entre Juana y Felipe hacen que incluso el propio Lope dude de sus palabras.

El Tribunal, a dúo con Fernando y con Lope de forma alterna, acusa de demente a la Reina, que sin intervenir se limita a repetir una frase que evidencia su deterioro mental. En el caso de la ópera de Serrano era “mañana con la aurora el rey despertará” y en este caso es “¡sé que volverás y olvidaremos la muerte!”. Las graves acusaciones del Tribunal aportan a una escena dividida una tensión extraordinaria con los tres pilares básicos del conflicto enfrentados compartiendo escenario: el rey y el Tribunal, Lope de Padilla y la propia Juana I:

Noble Señora,
estás acusada
de olvidar y burlar tu destino,
de atender solamente el llamado
de tus sentimientos,

[...] Se te acusa de hablar con las sombras,
con los muertos,
con el cuerpo del digno Felipe,
a quien niegas el justo descanso,
ignorando el paso del tiempo.

[...] Castilla requiere gobierno,
mente clara,
manos firmes,
sano juicio,
sin lugar para oscuros afectos,
sin lugar para historias pasadas.
Por el bien de este Reino
resolvemos
que has perdido el sano equilibrio,
que peligró la paz de Castilla,
que deliras,
que estás presa del mal,
triste y sin paz,
loca detrás de fantasmas,
detrás del tiempo.
Serás protegida del mundo
y tu padre guiará
nuestro reino.
Serás protegida del mundo
y de tanta locura.
¡Encerradla y protegédla!
Pobre Juana,
¡Reina loca!
¡Encerradla y protegédla!
¡Llevedla!

Como puede apreciarse, es una escena terrible en la que muestra de forma patética sucesos que así acontecieron, como negarse a dar sepultura al cuerpo de su esposo, aderezados con un lenguaje poético en el que destaca el tuteo a una reina por parte del Tribunal, que camufla su cobarde decisión bajo un aspecto de compasión hacia una pobre mujer enferma a la que sólo quieren proteger de la maldad del mundo.

En la última escena, llamada de “la liberación”, la Reina ya está encerrada en Tordesillas y, resignada, comprende que su única salvación, su único modo de liberación, es abandonarse a la locura, que se llevará para siempre la razón de la que pudo haber sido la mujer más importante del mundo del siglo XVI. Podemos ver en este punto la primera descripción de las estancias de la Reina en su encierro:

¡Prisión de sombras eternas,
oscuro palacio
de una más oscura Reina,
deja acurrucar en tus frías entrañas
a esta madre prisionera,
esposa abandonada,
hija ofrendada
al holocausto del poder!
¡Mujer condenada por amar!

Nuevamente, en esta ópera las intervenciones directas de doña Juana son bastante escasas, sin que ninguna tenga una excesiva fuerza elocutiva, excepto las escenas finales donde conviene centrar la atención en la locura como vía de escape de una realidad molesta, y no como una desgracia. Es interesante ver cómo sus delirios se muestran como algo voluntario, aceptado como

única salida a una desgracia contra la que no puede o quiere hacer nada. Por ello, es interesante ver cómo aunque ambas obras se llevan un siglo de diferencia, tanto en una como en otra la figura de la Reina es tratada de forma similar: una mujer celosa hasta la locura cuyo rol en su propia vida era de actriz secundaria.

La obra termina con la entrega absoluta de la Reina a las sombras con un diálogo de muerte entre Juana, sus padres, su esposo, el Tribunal y un pueblo que la aclama victorioso, pues al fin, tras cuarenta años de encierro y gracias a la muerte, encuentra su paz mientras se entona un *Stabat mater*.

La aparición en los escenarios al final del primer lustro del nuevo siglo, en concreto el 25 de junio de 2005, de la obra de Rebecca Simpson supuso un gran avance en el retrato de la historia y del personaje. Además, esta obra presenta otra particularidad, y es que su texto no fue escrito por un músico sino por una actriz. Rebecca Simpson, licenciada en letras por la Universidad de Cambridge, trabajó durante cuatro años con la compañía *Cambridge Experimental Theatre*. Estudiosa y conocedora de la psicología, crea su propio método de trabajo dirigido a todo el mundo, aunque en particular a las personas que se dedican a las artes escénicas. Su trabajo en un centro de mujeres refugiadas de la violencia doméstica (*Cambridge Women's Aid*) le hace especialmente sensible al sentimiento de dolor de una mujer presa de su propia vida. Igual que en el caso anterior, la autora con gran amabilidad facilitó para este trabajo las imágenes mostradas y un ejemplar de la edición del libro que contiene el libreto de la ópera⁷, así como diversos intercambios epistolares en los que ha sido posible aclarar algunos aspectos de la obra.

La música de Enric Palomar sabe plasmar perfectamente el espíritu del texto. Es una obra de creación actual pero con una estructura musical abierta a todo tipo de públicos. Al contrario que Serrano, según palabras de la propia Rebecca, Enric escribe dentro de una tradición de grandes compositores españoles y reivindica este aspecto suyo.

En esta ópera por primera vez la acción comienza ya muerto don Felipe, con la Reina (interpretada por Ursula Hesse von den Steinen) en su estancia de Tordesillas, concretamente entre el verano de 1520 y abril de 1521. Los personajes son, por tanto, muy diferentes a las obras anteriores. Se mantiene la figura del Conde de Benavente, almirante de Castilla en tiempo de Isabel, y aparece Catalina, la hija menor de Juana, pero la intriga de la obra, al no poder ser amorosa, pues Felipe ya está muerto, ha de tener otro carácter, y por ello son protagonistas Juan de Padilla, su esposa María Pacheco y el Marqués de Denia, que vigilaba a la Reina en Tordesillas. La trama clásica de la historia deja paso a una reflexión histórica sobre las decisiones que conducen a una persona o pueblo por un camino, dejando abierta la incógnita del “qué habría sucedido si...”. Por otra parte, también recoge de forma velada los estragos que la guerra hace en las vidas normales de la gente que sólo anhela vivir con una dosis de felicidad.

Desde el propio título, *Juana*, podemos atisbar que la forma de representación de los hechos y de la propia Reina va a ser diferente a los casos anteriores, pues la eliminación del remoquete de loca nos dirige hacia una concepción más cercana a la persona y menos a lo que antes esperaba un público ávido de historias amorosas dramáticas, como la de la pobre reina loca de amor. Titular la obra con tan sólo un nombre es símbolo inequívoco de que en esta ocasión la verdadera protagonista será Juana. Pero no la reina *Juana* ni *Juana la loca*, sino una mujer llamada Juana que amó, luchó y sufrió durante toda su vida. Una mujer que pudo haberlo tenido todo y, finalmente, sólo se tuvo a sí misma.

⁷ SIMPSON; Rebecca. *Juana*, Tarragona, Arola Editors, col. Textos Aparte, 2007.

Es la primera vez en la que doña Juana es representada como una mujer fuerte con gran carácter, capaz de enfrentarse y reprochar a Denia su encierro. Como la vida en Tordesillas no era muy diferente para la Reina y para su hija, además de como mujer valiente, se la retrata como madre tierna, contando a su hija de forma muy inspirada y amena los sucesos de su vida, que con la ingenuidad propia de una chiquilla, Catalina recibe como si se tratara de un cuento, y no de la propia vida de la reina de España, que la niña en su inocencia disfruta escuchando y colaborando con su madre en la reconstrucción de todos los pasajes de su vida:

Catalina: Cuéntamelo nuevamente...

Juana: Tu padre...

Catalina: Mi padre, Felipe el hermoso...

Juana: de Luxemburgo, y yo...

Catalina: Mi madre, Juana, heredera de los reinos de Castilla y Aragón,

Juana: Después de la muerte de la Reina...
[...] Más tarde de ti quedé preñada.
Días amables en la costa

Catalina: Y en el mar de nuevo,
creías que te estabas mareando por las olas.
Pero... ¡era por mí!

Juana: [acariciándola] Verdad, sirenita mía, es verdad.

Como madre que ama a su hija le dedica palabras de afecto como “encanto mío” o, como hemos visto, “sirenita mía”. También recuerda a su hijo Carlos, al que llama “mi niño”, y llora pensando en él como causa de su encierro. Por primera vez se hacen anotaciones extratextuales sobre el estado de ánimo de la Reina y se muestra a una mujer que sufre llorando pero que no es capaz de repudiar a su hijo, a pesar de tener a su madre encerrada junto a su hermana. Igualmente, por primera vez podemos ver los sentimientos contradictorios de una madre antes que reina.

La obra supone un hallazgo interesante al mostrar la historia desde el ángulo de los comuneros, a los que se muestra especial simpatía, que intentaron devolver el trono a su legítima dueña, tras diferentes argucias de Padilla. Sin embargo, la Reina, desconfiada, no quiere firmar ningún papel, y esta tarea dificulta los planes de los comuneros, guiados por el único hombre que lleva cierta luz a los aposentos de Juana. Él, por ejemplo, es quien la informa de la muerte años atrás de su propio padre con palabras sorprendidas por ambas partes. Naturalmente esta escena es una ficción literario dramática, pues de sobra es sabido que no sucedió así. Sin embargo, este encuentro aporta una gran tensión en el público que presencia atónito las reacciones de la Reina ante las noticias del exterior:

Padilla: El rey Fernando murió
[...] Tanta ignorancia me asombra.
¡Tantos años, tanislada!
Vuestro padre, dicen, murió en paz.
En Castilla fue hace un tiempo ya.
[...] Hace cuatro años.

Juana: ¡Cuatro años!
¿Cuatro años?

¿Y el reino?
 Y del pueblo, ¿qué se ha hecho?
 Pobres reinos, ¿qué ha pasado?
 [...] ¡Y mi padre está muerto!
 Disculpad mi confusión.
 Disculpad mi conmoción.
 Pero son muchas y grandes
 las nuevas que debo comprender.

Aunque ella está estupefacta y confundida ante las informaciones del exterior, no pierde su regia elegancia ni su educación majestuosa en sus discursos, y podemos conocer a una Juana que habla como reina y no como mujer enferma de celos. Aunque cree en las palabras de Padilla (no en vano es la representación del castellano leal) animada a su vez por su propia hija Catalina, él no quiere engañarla para que firme ningún documento, aunque sabe perfectamente que eso sería lo único que necesitan para su liberación, y a pesar también de las advertencias de su esposa, María Pacheco, ya embarazada.

Finalmente, para evitar riesgos, es el propio Benavente quien convence a la Reina para que firme unos documentos por los que acepta reinar junto a su hijo Carlos, tomando así el Conde de la delantera a los comuneros. Catalina, aunque joven e inexperta, le advierte del error que acaba de cometer, pero la Reina quiere imaginar en su cordura un futuro mejor para ellas:

Catalina: Madre, ¿qué documento has firmado?
 ¿Qué has hecho, madre?
 Siempre me has contado que hay que evitar
 firmar de puño y letra,
 que pueden engañarlo a uno.
 Madre, ¿qué has hecho?
 Dime, ¿qué has hecho? [...]

Juana: Ha sido un Decreto
 dirigido a la milicia
 [...] Tranquila, criatura.
 No lo entiendes.
 Todo cambia, Nuestra vida
 se está transformando.

Como este comprometedor documento atestigua que la Reina no está loca, encontramos el dilema moral de Benavente, que ha recibido órdenes de los regentes de quemarlo. Finalmente, aduciendo razones de Estado, y en favor de la paz en España, quema el documento.

El acto tercero comienza de una forma brutal, con el ajusticiamiento de los comuneros en Villalar, y pasando el patetismo que hasta ahora había sido más propio de las escenas finales de la Reina a Padilla, que escribe una magnífica carta a su esposa, rebotante de lirismo y sentimiento, romanticismo y nostalgia, despidiéndose antes de morir, elaborada con fragmentos del texto real:

“Señora, mi esposa, / si vuestra pena no me lastimara / más que mi muerte, / yo me tuviera eternamente por bien aventurado. / Quisiera tener más espacio del que tengo / para escribiros alguna cosa / para vuestro consuelo. Vos, señora, como cuerda, / llorad vuestra desdicha y yo mi muerte. / Mi ánimo, pues ya no tengo otra cosa, / dejo en vuestras manos. / Vos, señora, lo haced con ella, / como la cosa que más os quiso. / No quiero dilatar más, / por no dar sospecha que por alargar la vida / alargó la carta. / Así quedo, dejando esta pena, / esperando el cuchillo de vuestro dolor, / y de mi descanso.”



Imagen de Juana I en una escena de la obra de Rebecca Simpson [foto Josep Aznar].

El final de la obra, frente a los casos anteriores, no muestra ni locura ni resignación. Muestra a una reina frente a Denia, que se ve engañada y sola, pues Catalina, ya adulta, prepara su viaje hacia Portugal, gritando su traición y pidiendo auxilio a su fiel pueblo castellano, que tras los muros de piedra ya no puede escucharla. Se pone de manifiesto el maltrato que sufrió la Reina, siendo humillada por el propio Denia, que se burla haciéndole reverencias sarcásticas y maniatándola arrodillada en el suelo. Sin embargo, ella se resiste y le profiere palabras como “asco me dais”, que aportan a su discurso un dramatismo inusitado al que su personaje no nos tenía acostumbrados.

La escena final emplea junto a las palabras de doña Juana unas voces en *off* provenientes de diversos textos de la época, con palabras del propio Denia, Utrecht o Carlos respectivamente, combinando el dolor de María Pacheco, que disfrazada y sola lleva a su hijo en brazos hacia el exilio, de Catalina, que debe emprender su viaje a Portugal dejando a su madre emparedada, y de la propia Juana, que tras los barrotes de su celda, inmóvil, recuerda a aquel hombre que le prometió que un día podría ser libre.

Es ésta una obra interesantísima que nos muestra a una mujer fuerte, pero que es capaz de asumir cualquier tipo de tortura por no dañar a sus propios hijos, y poseedora de unas cualidades mentales impecables hasta el final de la ópera, donde efectivamente se puede ver que Juana I entra en un proceso de mayor inestabilidad mental, provocado por tanto dolor acumulado, aunque en ningún momento se perciba el frecuente regodeo en la locura de otras obras (no sólo musicales), sino más bien al contrario. El hecho de que el momento que se haya decidido reflejar de su vida sea posterior a la muerte de su esposo, nos aleja de forma inteligente de cualquier tipo de dramatismo amoroso exagerado, que con frecuencia se utiliza en detrimento de los otros aspectos de la intensa vida de Juana I de Castilla.

Entre la política y el arte. Los embajadores de Felipe el Hermoso

ELENA VÁZQUEZ

En general, podemos decir que el sentimiento femenino está mucho más desarrollado en la obra de Rebecca Simpson que en las predecesoras. Tres mujeres, Catalina, María Pacheco y la propia Juana, nos ayudan a ver una realidad histórica y social desde tres ángulos muy diferentes. Por otra parte, como ya se ha dicho, la eliminación de toda cuestión sentimental nos permite ver más caras de una reina cuya vida fue mucho más complicada que lo que en general se quiere hacer ver. Es cierto que sufrió por amor, pero también es cierto que otros muchos sucesos hicieron su historia, y gracias a esta ópera tenemos la oportunidad de poder verlos en primera persona, tratados de una forma objetiva y humana, huyendo de tópicos que sólo nos ayudan a ver a una mujer ciertamente trastornada. La imagen realista de la Reina que nos retrata Rebecca Simpson nos permite de una forma sucinta y clara, conocer de forma amena las intrigas políticas del siglo XVI, a través de una imagen literarizada pero no falaz, que viene salpimentada con textos propios de la época, lo que aporta cierta seriedad histórica a un texto literario.

Después de analizar las características de las tres grandes óperas dedicadas a la reina Juana I de Castilla, podemos decir que, al margen de las características de estilo imperantes en cada momento de composición, al centrarse cada una de ellas de un momento muy concreto de la historia de la Reina, entre las tres se podría llegar a hacer una pequeña recomposición de toda la vida del personaje, que se mueve indefectiblemente entre el mito y la leyenda.

Con estas tres obras podemos llegar hasta su persona de tres formas diferentes. Tres óperas bajo un mismo marco para tres tipos de público que encontrarán, sin duda, en alguna de ellas, una forma nueva e interesante de imaginarse ante sí a una reina Juana viva, de carne y hueso, y henchida de sentimientos que nos manifiesta directamente, mirándonos a los ojos. Son, por tanto, una nueva manera de analizar unos hechos en los que, en ocasiones, a falta de datos históricos fiables, es preferible dejar volar la imaginación.

DIPLOMACIA Y ARTE SON DOS ÁMBITOS INTERRELACIONADOS en la época en que nos movemos¹. Cuatro protagonistas: un rey, Felipe el Hermoso, y tres de sus embajadores: Diego de Guevara (?-1520), Juan Manuel (?-1535) y Enrique III de Nassau (1483-1538). Los embajadores comparten misiones diplomáticas, pero también un mismo gusto por el arte ejerciendo de grandes mecenas. Un pintor parece llamar su atención por encima de todos: Jheronimus Bosch (c.1450-1516)².

Los embajadores ejercían funciones que iban más allá de las del simple cortesano. Tenían la responsabilidad adicional de representar en el exterior a sus soberanos³. Un buen embajador debía estar dotado de ingenio, coraje y elocuencia. Debía tener buena apariencia, aspecto saludable, y pertenecer a las clases altas de la sociedad, debía estar bien instruido y, en definitiva, ser poseedor de una amplia cultura. Para que las negociaciones llegaran a buen fin resultaba imprescindible todo conocimiento en historia, derecho así como en arte⁴. Y es que a menudo los embajadores ejercían de intermediarios en la compra de cuadros y libros. Por otra parte, una buena negociación podía comenzarse o cerrarse también con un valioso obsequio artístico, aunque debían mantenerse firmes ante cualquier posible soborno.

Pero ante todo debían ser fieles servidores a los que poder confiar los asuntos y misiones de mayor envergadura. Sus habilidades negociadoras desempeñaban un importante papel ya que, como ha señalado Raymond Fagel "las alianzas se modificaban a gran velocidad, y los enemigos declarados se convertían de repente en esporádicos aliados, aunque lo cierto es que nunca se confiaba plenamente en nadie"⁵.

¹ Véase RANERO, J., *La diplomacia española en tiempo de los Reyes Católicos*, Tipografía de Tomás Minuesa de los Ríos, 1892; MATTINGLY, G., *La diplomacia del Renacimiento*, Madrid, 1970; VV.AA., *Corona y Diplomacia. La monarquía española en la Historia de las relaciones internacionales*, Madrid, 1988; VV.AA., *Diplomacia y Humanismo*, Madrid, 1989; MARTÍN GARCÍA, J.M., *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 2002.

² En 1985 J.K. Steppe reseñó ya la existencia de un grupo de admiradores de El Bosco en el entorno de Felipe el Hermoso. Véase STEPPE, J.K., "Mécénat espagnol et art flamand au XVII^e siècle" en VV.AA., *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, (catálogo de exposición), Bruselas, 1985, vol.1, p. 255.

³ Según Wicquefort "l'Ambassadeur est un Ministre Public qu'un Souverain envoie à une puissance étrangère, pour y représenter sa personne, en vertu d'un pouvoir, de lettres de créance, ou de quelque commission, qui fasse connoître son caractère". WICQUEFORT, A., *L'ambassadeur et ses fonctions*, Parte I, Chez Pierre Marteau, Cologne, 1690, p. 3.

⁴ Sirva como ejemplo la figura del pintor Jan Van Eyck, quien desde 1425 sirvió a Felipe el Bueno. Ejerció de pintor en la corte, pero también entre 1426 y 1429 desempeñó misiones secretas que le llevaron a España, Portugal y a Tierra Santa.

⁵ FAGEL, R., "El mundo de Felipe el Hermoso. La política europea alrededor de 1500" en ZALAMA, M. Á. y VAN-DENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*, p. 53.