

Lugar de encuentros de tópicos románticos: «Doña Juana la Loca» de Pradilla

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO ¹

*«Princesa enamorada sin ser correspondida.
Clavel rojo en un Valle profundo y desolado.
La tumba que te guarda rezuma tu tristeza
a través de los ojos que ha abierto sobre el mármol».*
(«Elegía a Doña Juana la Loca», diciembre de 1919.
Federico García Lorca)

RESUMEN

ABSTRACT

Estudio del cuadro titulado «Doña Juana la Loca» de Pradilla, que aquí es considerado como la culminación de la pintura de historia en España y el inicio de su decadencia. Se atribuye su éxito en su época a la concurrencia en él de una serie de características románticas tanto formales como de contenido: la representación de la locura de una Reina enamorada y celosa debido a la muerte de su esposo el Rey Felipe I, tema sacado de la Historia al poco tiempo de acabar la Edad Media y en el inicio del Imperio español. Pero,

Learning of the Pradilla's painting titled «Mrs Juana the Lunatic», which is considered here as the culmination of the historical painting in Spain and the commence of its decline. The success of Pradilla's painting in his epoch is attributed to the conjunction in it of a set of characteristics related not only to its forms, but also to its contents: the representation of a Queen who is in love and jealous, and became insane due to the death of her husband, Felipe I. This theme is inspired in the History, little time after the end of the Middle Ages and at the beginning of the Spanish

¹ Departamento de Historia del Arte. UNED. Texto de la conferencia que con el título de «Doña Juana la Loca» de Pradilla» se pronunció en el Museo del Prado el domingo 14 de marzo de 1999 en Ciclo «Obras Maestras del Museo del Prado».

además, se destacan otros aspectos importantes del cuadro: su escenografía tan teatral y romántica, la representación del amanecer de un día invernal de cielo nublado, el fuego y el humo de una hoguera, el árbol seco, el viento, la figura enlutada de la Reina... Se considera al cuadro como un manierismo del género, como una importante consecuencia del excesivo intelectualismo al que había llegado la pintura de historia hacia 1875. Se establece una relación con el poema de García Lorca titulado «Elegía a Doña Juana la Loca».

Empire. Besides, there are another aspects of the painting emphasised, such as its theatrical and romantic scenography: the representation of the dawn in a wintry and cloudy day, the fire and smoke caused by a bonfire, the dead tree, the wind, the Queen's in mourning shape... This painting is considered as a mannerism of the genre, as an important consequence of the excessive intellectualism obtained by the historical painting towards 1875. And in our ages, we could establish a connection between the painting and García Lorca poem's titled: «Elegy to Mrs Juana the Lunatic».

Francisco Pradilla obtuvo un éxito sin precedentes al exhibir en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878 su lienzo «Doña Juana la Loca» (lám. 1), realizado durante su pensión en Roma, pues fue premiado con la primera medalla de honor concedida en estos certámenes desde la exhibición inicial de 1856. Ni el «Testamento» de Eduardo Rosales ni otros lienzos de gran significado por su contenido y calidad formal dentro del género histórico, considerado entonces como la cúspide de todas las categorías genéricas, lo habían logrado antes. Exhibido en la sección española de la Exposición Universal de Bellas Artes de París en aquel mismo año volvió a ser premiado con otra medalla de honor y recibió del Gobierno francés la Cruz de la Legión de Honor. El éxito se repitió en la Exposición Universal de Viena de 1882.

Todos estos premios certifican que el cuadro no sólo obedecía desde el punto de vista formal y en su argumento al gusto español de la época y a su tradición histórica, sino que también coincidía con las inquietudes estéticas del arte más estrictamente académico y de la sociedad occidental del momento. Pintado en la tradicional Roma de los clasicismos, que ya estaba dejando de ser entonces el lugar preferido de encuentro entre los diferentes artistas, su exhibición en el bullicioso París de las rupturas iniciales con la Historia no halló ninguna oposición significativa.

Cabe preguntarse aquí cuáles fueron los motivos de tan singular éxito de crítica y público, que llevaron al pintor a la gloria pictórica del imperante academicismo decimonónico a la edad de tan sólo veintinueve años. Proyección y fruto suyo fue el encargo de realizar un cuadro sobre la

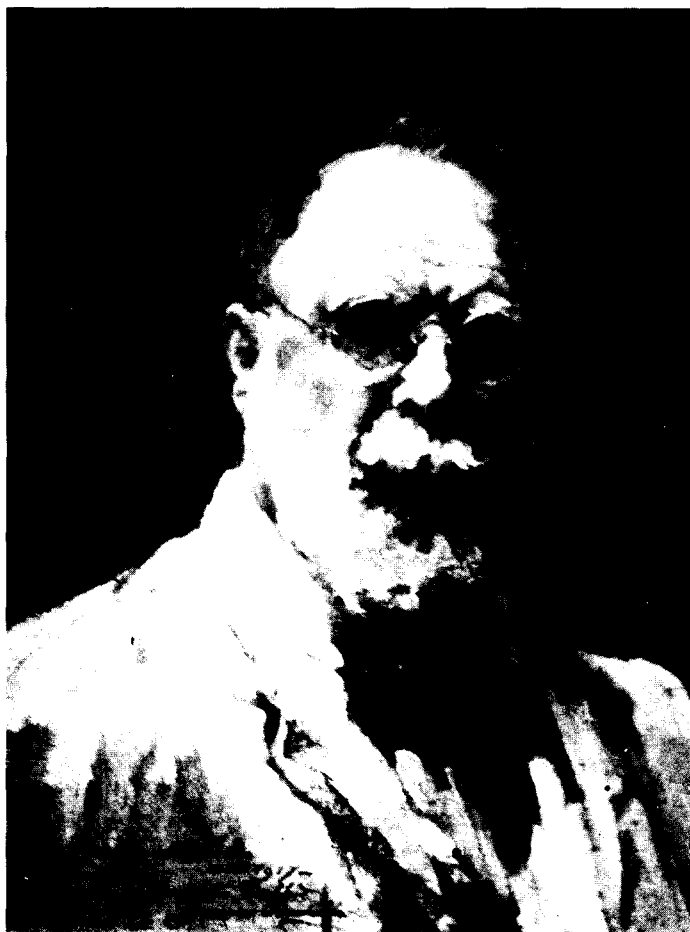


Lám. 1. Detalle de «Doña Juana la Loca» de Francisca Pradilla. 1877.
(Madrid. Museo del Prado).

Reconquista de Granada para que adornase el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio del Senado, obra que realizó trabajosamente entre 1880 y 1881. Consecuencia suya también fue su nombramiento posterior como director de la Academia Española en Roma entre los inicios de 1881 y mediados de 1882. Más tarde llegaría a ser director de un conflictivo, como siempre, Museo del Prado de 1896 a 1898.

No me referiré aquí más a la biografía bien conocida de este espléndido pintor de historia y paisajista, que en plena madurez se auto-

marginó para ejercer su vocación pictórica ² (lám. 2). Analizaré a continuación las causas que motivaron el éxito merecido por este cuadro, lienzo por lo demás, asimismo, bien estudiado desde perspectivas tan diversas por la historiografía y de un modo especial por los libros más recientes.



Lám. 2. Autorretrato de Pradilla. Madrid, 1918. (Museo del Prado).

² RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Francisco Pradilla*. Madrid, Editorial Antiquaria, 1987. Del mismo autor el catálogo de la Exposición sobre este pintor celebrada en el Museo Municipal de Madrid en noviembre de 1987. Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1987. También: GARCÍA LORANCA, A., y GARCÍA-RAMA, J.R., *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla*. Zaragoza, 1987.

SIMBIÓISIS DE TÓPICOS ROMÁNTICOS

En efecto, el éxito alcanzado por este cuadro se halla en ser —y también en servir como tal en nuestros días— una síntesis de los principales tópicos del llamado romanticismo histórico tanto por su contenido como por su misma forma expositiva. Cabe, además, indicar aquí que «Doña Juana la Loca» (lám. 3) fue a la vez una de las culminaciones de la pintura de historia española decimonónica; pero también significa el inicio de su crisis y un «manierismo» del género por su excesivo grado de intelectualización. Así, es posible considerarle como un mito romántico a la par que la materialización pictórica de un esperpento poético tan del gusto de los espectadores de entonces. De aquí la fama alcanzada en su época y la que goza en la actualidad como testimonio de su pasado.

El género pictórico empleado en sí mismo visto resulta un tópico del romanticismo español: es un cuadro de historia, en donde el paisaje escueto no sólo se asoma en el lienzo en calidad de circunstancia y entorno, sino que tiene un protagonismo muy especial para realzar el tema. Como tal fue expresión máxima y singular de las categorías jerárquicas de la pintura de la época. Pero, asimismo, en este cuadro la historia tiene un marcado carácter literario, se hace literatura, al asumir uno de sus



Lám. 3. «Doña Juana la Loca» de Pradilla (Museo del Prado).

asuntos más poéticos y legendarios del pasado español. Se realiza de esta forma esa conjunción entre las diferentes artes que tanto se apreció en el romanticismo histórico.

El público de la España de la Restauración pudo ver cumplido en un mismo asunto una serie de tópicos genéricos y argumentales tan del gusto de la época: se representa un tema histórico en el que se dan cita el fallecimiento repentino y sospechoso en plena juventud de un «hermoso» príncipe centro europeo al poco tiempo de comenzar a reinar en un país extranjero, el amor no correspondido y la locura ³ por desamor, celos y muerte, el desvalimiento de una mujer real enamorada, frágil física y mentalmente, y fuera de toda realidad... El asunto, además, aflora en una época incierta que parece emerger de la Baja Edad Media a través de una Edad Moderna, una modernidad, tan sólo entonces recientemente inaugurada. Hace referencia a los orígenes tan gloriosos como entre sombras —densa niebla en el alba luminoso de nuestro poderío histórico— de la Historia Imperial de España, tan mítica como rebosante de leyendas negras, sangrientas y sangrantes. Pocas décadas después de realizarse la unidad de Castilla y Aragón, tras del final de la Reconquista con la reciente toma de Granada y el descubrimiento de América en 1492, se plantea en España un doble problema tanto de continuidad dinástica como de una posible desunión con la muerte de Felipe I, la locura de Juana de Castilla y el nuevo matrimonio de Fernando el Católico con Germana.

Todos estos tópicos tanto del contenido como genéricos de la pintura del último romanticismo histórico, cronológicamente ya bastante desfasado y, por consiguiente, un poco anacrónico, se certifican y acrecientan por el empleo de una serie de elementos formales y recursos pictóricos que los acentúan. Así, el paisaje invernal y desolado, donde se desarrolla la escena, el cielo plomizo cubierto de negros nubarrones que amenazan lluvia, la luz de un amanecer, el fuego de la hoguera, el humo que enmarca la esperpéntica figura de la loca Reina enamorada de quien ya es tan sólo un recuerdo, el barrizal donde se halla la huella del paso de los carros del cortejo fúnebre, y el viento que azota al paisaje y a los personajes del cuadro. Mas también hay que destacar las sensaciones del silencio, un silencio tenso tan sólo roto por el susurro de una oración, de soledad en compañía y de tristeza profunda. Se establece, de esta manera, una relación poética también tópica entre la muerte y el invierno en un gris amanecer, que acentúa el carácter perecedero del hombre. A todo ello hay

³ El tema de la locura en la pintura de historia es tratado por Carlos REYERO en *La pintura de historia en España*. Madrid, Cátedra, 1989, págs. 178-180.

que añadir el concepto de escenografía teatral del lienzo, su teatralidad tan elocuentemente manifiesta en una época de tanto gusto por lo melodramático. Todo ello dota al famoso cuadro de la idea de realidad mágica, manifiesta en la simbiótica coincidencia entre lo que fue real, aún hecho pasado, y lo que ya resulta irreal a todas luces, tal vez hasta soñado y literario. El motivo representado se puede considerar, así pues, como la recuperación de una escena buscada en la Historia, cuyos valores éticos y estéticos coinciden con la actitud sentimental de un nuevo y complejo momento histórico de Restauración de una Monarquía recientemente perdida y recuperada.

«DOÑA JUANA LA LOCA» EN LA HISTORIA Y LA LITERATURA

Pradilla tuvo que ejercitarse, como pintor de historia y formado en el ámbito académico, en la erudición histórica casi de un modo arqueológico. El positivismo como sistema dominante entonces obligaba al artista a ser totalmente veraz con el asunto a representar. La exactitud se pensaba crédulamente que la ofrecían los historiadores de la época a pesar de su retórica elocuencia, apoyados en los viejos cronicones del pasado. Pero también resultaba necesaria la visita a los lugares donde había tenido lugar el acontecimiento histórico a representar, la asistencia a los Museos para estudiar retratos, muebles, armas e indumentarias... No se podía descuidar ningún detalle para no ser criticados con toda dureza. El anacronismo era un defecto que casi siempre se pagaba con el descrédito como pintor, y con él llegaba la marginación maldita y, posiblemente, hasta el mismo hambre.

No resulta extraño, pues, que Pradilla acudiera a manuales en uso como la célebre «Historia de España» de Modesto Lafuente, que a su vez recogía un texto de Pedro Mártir de Anglería. Entonces se solía enviar a las Exposiciones Nacionales el cuadro junto con el documento, o texto histórico, que había servido de referencia para acreditar tal verismo. No se permitía al pintor tomarse grandes libertades en sus representaciones del pasado, que eran estudiadas por la crítica con gran minuciosidad para testificar su exactitud. Aún así, los sesudos críticos casi siempre solían apreciar algún motivo del que el pintor se salía, errando, y se escandalizaban por ello.

Ya es de sobra conocido el motivo que sirvió a Pradilla de inspiración temática. El viaje en cortejo fúnebre sin rumbo fijo, aunque se iba a la ciudad de la Alhambra, y sin llegada de Doña Juana con el cadáver de su esposo desde Burgos. En su cartuja Felipe I el Hermoso, un Habsburgo nieto

del poderoso Maximiliano I, había fallecido el 25 de septiembre de 1506. Su cadáver debía llevarse a Granada para ser enterrado junto a la familia real. El cuadro describe la llegada de la Reina a un pueblo, después de dejar Torquemada en su acostumbrado caminar nocturno. «*Fue la reina al templo*», —escribió Pedro Mártir de Anglería— «*que pertenecía a un convento, suponiendo que era de religiosos; mas sospechó que se había equivocado, preguntó, y le fue respondido que era de monjas el convento. Esto bastó para que, sin esperar un momento, mandase doña Juana sacar de allí el cadáver y ni aún quiso que permaneciese dentro del pueblo. En el campo, sufriendo el hielo y el irresistible frío, tuvieron que pasar la noche*». Magnates, caballeros, clérigos y religiosos, y distintas personas capacitadas por su dignidad o categoría a acompañar la comitiva, integraban el cortejo fúnebre, que en el riguroso invierno del mes de diciembre viajaba por una Castilla fría, lluviosa y desolada. Cuando se llegaba a un pueblo al amanecer se celebraban las exequias por el alma del monarca fallecido.

En el fondo, se toma de la historia un tema esencial por su trascendencia política para el futuro: la locura de Doña Juan dio lugar a la regencia en la Corona de Castilla primero de su padre Fernando el Católico y después del Cardenal Cisneros. Sin embargo, se representa una escena, una secuencia, un tanto anecdótica dentro de la importancia de la muerte de Felipe I como acontecimiento histórico para establecer un nexo con el gran público, que había de contemplar el lienzo ⁴. Se trataba de que el espectador, no excesivamente culto, hallase en esta pintura un tema fácilmente asimilable por ser casi una imagen preconcebida. Sin embargo, ello sirvió a Pradilla para obtener un nexo literario de relato poético.

Este tema histórico había sido ya objeto de tratamiento literario, pues Manuel Tamayo y Baus (Madrid, 1829-1898), Director de la Biblioteca Nacional, había escrito un drama «*Locura de amor*», que se estrenó en 1855. Esa pieza teatral describía la pasión de Doña Juana por su marido y los conflictos entre ellos, debido a sus constantes infidelidades y escenas de celos. Un asunto casi legendario de la Historia, entre sublime por la majestad de su protagonista y cotidiano, se había hecho literatura; pero a su vez se plasmó en pintura en repetidas ocasiones, pues el tema era especialmente romántico y, además, entresacado de esa Historia. Las artes de la pluma y del pincel en un paralelismo convergente se servían de ella, en una época obsesionada por el pasado, para divulgar un hecho entre

⁴ Jesús VIÑUALES ha señalado este aspecto anecdótico de tal cuadro en «La pintura de historia en España. Tipología y clasificación». En *Espacio, tiempo y forma*, núm. 2 (pero 1). Madrid, Departamento de Historia del Arte de la UNED, 1988, págs. 239-258.

real y de leyenda convertido casi en un mito. Tamayo hizo de un episodio de la Historia pintura escrita por medio de este drama, mientras que Pradilla la convirtió en poesía muda a través del lienzo.

La historia de Doña Juana de Castilla (1479-1555) parece entresacada de un melodrama romántico marcado por las muertes, la traición y la locura. De aquí su gran atractivo como motivo de cuadros de historia, episodio representado, además de por Pradilla, por otros pintores desde 1858 como Gabriel Maureta, Carlos Giner, Ibo de la Cortina, Juan Martínez, Rodríguez de Losada...

La reina Juana era la tercera hija de los Reyes Católicos. Había llegado a ser reina por una serie de desgracias encadenadas de la familia real acaecidas a lo largo de muy pocos años, entre 1497 y 1504. La fatalidad fue la mano negra que acabó con la maquiavélica política matrimonial familiar de Fernando el Católico, encaminada a aislar a Francia, buscando las alianzas con Portugal, el Imperio e Inglaterra, para poder intensificar su aventura italiana sin oposición alguna a los intereses de la Corona de Aragón. El acceso a la Corona de Doña Juana fue propiciado por las muertes de Juan (1478-1497), acaecida el 4 de octubre de 1497, y de su hermana mayor Isabel (1470-1498). Aquél era su único hermano y, como varón, heredero de la Corona. Se acababa de casar unos meses antes de morir en Burgos con la Archiduquesa Margarita, hija del Emperador Maximiliano. Isabel, la hija mayor de los Reyes Católicos, había sido esposa primero de Alfonso de Portugal entre 1490 y 1491, y después de Manuel el Afortunado desde el otoño de 1497. Falleció el 23 de agosto de 1498 al dar a luz. Miguel, el único hijo de Isabel y Manuel, quien en el caso de haber sobrevivido habría permitido la unidad con el país vecino, también murió muy de niño el 20 de julio de 1500. El fallecimiento de su madre Isabel la Católica en Medina del Campo el 26 de noviembre de 1504 y su testamento, la declararon reina de los tronos de León y Castilla ⁵.

Felipe I el Hermoso de Habsburgo, Duque de Flandes y de Borgoña, e hijo de Maximiliano I, y Doña Juana habían contraído matrimonio el 20 de octubre de 1496 en Lila. En vida del Archiduque y Rey de Castilla nacieron sus hijos Leonor el 16 de noviembre de 1498, que después casaría con Manuel del Afortunado de Portugal, quien antes había sido marido de sus tías Isabel y María, el futuro Emperador Carlos I el 24 de febrero de 1500 y Fernando el 10 de marzo de 1502 en Alcalá de Henares. Tras de la muerte de Felipe I, la Reina daría a luz a Doña Catalina.

⁵ Sobre este tema véase: ELLIOTT, J. H., «*La España Imperial 1469-1716*». Madrid, Editorial Vicens Vives, 1965, pág. 143 y ss.

El viaje a España del matrimonio en 1502 supuso una decepción para los Reyes Católicos, dada la frivolidad y despreocupación del afrancesado Archiduque, así como la inadecuada conducta de su séquito flamenco. Habían venido con la finalidad de ser reconocidos como legítimos herederos, tras de la muerte del Príncipe Miguel de Portugal, por las Cortes de Castilla reunidas en Toledo y por las de Aragón en Zaragoza. Felipe regresó pronto a Flandes, dejando en España a Doña Juana debido a su embarazo de Fernando, el futuro Emperador. En la primavera de 1504 —habiendo ya dado muestras de trastornos mentales, posiblemente una histeria neurótica en sus inicios— y pocos meses antes del fallecimiento de Isabel la Católica, volvió a los Países Bajos junto a su esposo.

El testamento del 12 de octubre de 1504 de su madre la dejaba como reina propietaria de los tronos de León y Castilla, y a Felipe el Hermoso en calidad de rey consorte. No obstante, Fernando el Católico quedaría en calidad de regente en su ausencia del Reino; pero también lo sería hasta la mayoría de edad de Carlos I, si su hija diera muestras de no poder gobernar o de no querer hacerlo. Ello ya certifica que el estado mental de Juana no era entonces el adecuado para ejercer las cargas del poder e Isabel la Católica así lo percibió y expuso en ese testamento, cuya firma representó Rosales. Pero, además, quedaba muy claro que los Reyes tampoco querían que Felipe, considerado frívolo, afrancesado y extranjero, heredase el Reino y que él sólo reinara en Castilla.

El Archiduque Felipe hizo todo lo posible para quitar la Regencia de Castilla a Fernando el Católico, pues, además de proclamarse rey tras de enterarse de la muerte de su suegra en Medina del Campo el 24 de noviembre de 1504, intentó sublevar a los nobles castellanos contra él. Se afirma que hasta reclamó los derechos castellanos sobre Nápoles por haber sido conquistado por los ejércitos de este Reino. Las Cortes de Castilla celebradas en Toro el 11 de enero de 1505 habían proclamado reyes a Juana y Felipe, pero, asimismo, regente a Fernando en ausencia de su hija, tal y como se expresaba en el testamento de Isabel la Católica. También en ellas se trató de la demencia de la nueva reina. Cuando los nuevos Reyes llegaron a La Coruña el 26 de abril de 1506, el Rey Católico ya había contraído nuevo matrimonio con Germana de Foix, sobrina del Rey Luis XII de Francia, el 12 de octubre de 1505. En abril Felipe el Hermoso y Fernando se entrevistaron en Villafáfila y en junio acordaron privar a Dona Juana del trono, dado su estado mental.

La muerte en plena juventud de Felipe, a la edad tan solo de 28 años, se produjo en circunstancias sospechosas para la historiografía, pues el Rey de Aragón se había embarcado en Barcelona rumbo a Nápoles, el 4

de septiembre de 1506, tan sólo unos pocos días antes de que aquél falleciera. Hubo sospechas de envenenamiento. Tras de sustituir al Gran Capitán como virrey de ese Reino y de entrevistarse con Luis XII, Fernando regresó sin prisas a finales del verano de 1507 a Castilla. Entre tanto Felipe el Hermoso había fallecido repentinamente el 25 de septiembre de 1506 en Burgos, muerte que los médicos atribuyeron a causas naturales a pesar de las sospechas, que dirigían la mirada a Fernando el Católico.

Doña Juana, Reina de Castilla, enloqueció totalmente tras de la muerte de su esposo. Este es el momento de su esperpéntico viaje con destino a Granada para enterrarle en la Capilla Real; pero nunca llegó y se retiró el 14 de febrero de 1509 a Tordesillas (Valladolid) con el cadáver de Don Felipe, donde fue estrechamente vigilada por su padre entre otros motivos porque varios príncipes aspiraban a su mano. La Reina loca murió en 1555 ⁶.

Dadas las peculiares circunstancias de la historia de esta Reina, tan literaria y mágica, no resulta extraño que el mismo Federico García Lorca reincidiera en este asunto en un elegía juvenil bastante romántica con versos alejandrinos, fechada en diciembre de 1918 en Granada. Está dedicada a su amigo Melchor Fernández Almagro ⁷, contertulio en el famoso «El Rinconcillo» en esta ciudad. Fue precisamente este historiador, empeñado en el estudio tan minucioso como vitalista del siglo XIX español, quien le organizó sus primeras venidas a Madrid. Por estos años Lorca ya había sido discípulo de Martín Domínguez Berrueta, Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Granada. Con él realizó viaje a Castilla, fruto del cual fue su primer libro titulado «Impresiones y paisajes» (1918) ⁸.

García Lorca jugó literariamente en este poema con su Granada como «lecho de muerte» de la Reina; pero aludiendo también a Burgos, lugar del fallecimiento del Rey, la urbe del «coro cartujano» y de «los ecos de las lentas campanas», donde su grito «estremece los cimientos» de la ciudad «perdiéndose en la sombra tembloroso y rasgado». Conoció esta ciudad castellana en 1917 en su viaje en compañía del catedrático de Historia del Arte Martín Domínguez Berrueta. Con él se retrató en la cartuja, donde el Rey murió. En la elegía describió de forma poética a Doña Juana como

⁶ MERRIMAN, Roger Bigelow, «La formación del Imperio Español en el viejo mundo y en el nuevo». Barcelona, Juventud, 1965, vol. II, los Reyes Católicos.

⁷ Melchor FERNANDEZ ALMAGRO (1893-1966), académico de la Historia y de la Lengua, fue autor de la importante *Historia política de la España contemporánea*. Madrid, Alianza, 1968.

⁸ GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial, 1981. Sobre su relación amistosa con este historiador del arte y la ruptura de este último con Lorca por no haberle dedicado el libro «Impresiones y paisajes», pág. 90 y ss.

una princesa un tanto agitanada, morena de ojos negros. La comparó con Isabel de Segura, la enamorada suicida de los amantes de Teruel, y, asimismo, con Eloísa y Julieta. Ya en esta elegía, que aún rezuma algo de modernismo, se puede advertir el estilo literario tan personal del poeta con todas sus imágenes poéticas, que tanto le han caracterizado: «La pasión del puñal, de la ojera y el llanto», «llorar tristeza», «la luna bordada sobre el río», «mirar los eternos jardines de la sombra», «corazón partido en mil pedazos», «rojo clavel ensangrentado»... Pero en el centro mismo de esta historia de la Reina loca y enamorada, que Pradilla interpretó en medio de un campo castellano desolado, en el poema lorquiano se halla su Granada de siempre, que no podía faltar:

«Granada era tu lecho de muerte, Doña Juana,
los cipreses tus cirios,
la sierra tu retablo.
Un retablo de nieve que mitigue tus ansias,
¡con el agua que pasa junto a ti! ¡La del Dauro!
Granada era tu lecho de muerte, Doña Juana,
la de las torres viejas y del jardín callado,
la de la yedra muerta sobre los muros rojos,
la de la niebla azul y el arrayán romántico»⁹.

LA LOCURA DE LAS REINAS ENAMORADAS COMO MITO ROMÁNTICO

La locura de la Reina Doña Juana tuvo un precedente —fue como una maldición biológica y próxima— en la demencia de su abuela Doña Isabel de Portugal, madre de Isabel la Católica y del Príncipe Alfonso. Se había casado en agosto de 1447 con Don Juan II de Castilla en segundas nupcias de éste tras de la muerte de su primera mujer María, hija de Fernando de Antequera, en 1445. Se atribuye su enloquecimiento a la concurrencia de varios motivos sentimentales y éticos: a la desatención amorosa del Rey quien antes había pensado contraer nuevo matrimonio con una princesa francesa, a su soledad tras de la muerte de éste en 1454, a su marginación durante el reinado de su hijastro Enrique IV y, sobre todo, al remordimiento provocado por el ajusticiamiento público de Don Álvaro de Luna en la plaza del Ochavo de Valladolid el 2 de junio de 1453. Aunque el Condestable había propiciado su matrimonio con Juan II de Castilla,

⁹ GARCÍA LORCA, F., «*Obras completas*». Madrid, Aguilar, 1957, págs. 113-115.

Doña Isabel conspiró contra él, pasándose al bando de sus enemigos, debido a la excesiva influencia que ejercía en su esposo. Por lo tanto, hay una similitud indudable entre las historias románticas de Doña Isabel de Portugal y de su nieta Doña Juana de Castilla, aunque en la pérdida de la razón de aquella contribuyese más el remordimiento por una maldad, cometida contra el favorito del Rey, que el amor mismo.

El tema de la locura, tan romántico, entre la realidad y la leyenda de una joven Reina medieval, como consecuencia del desamor, de los celos, de la soledad, de la muerte del amado y del recuerdo, fue asunto del gusto de nuestros pintores decimonónicos de historia y, asimismo, del espectador burgués de la época, que buscaba el episodio extraordinario en la Historia para romper con el tedio de lo cotidiano. En él incidieron varios de ellos, no siendo, por tanto, Pradilla el primero que se ocupó de la demencia de Doña Juana de Castilla, pero sí fue quien logró más éxito y popularidad. Así, el nazareno Pelegrí Clavé (1811-1880) pintó hacia el año 1855 un lienzo donde representa la demencia de Doña Isabel de Portugal, que se halla en el Museo de San Carlos de México ¹⁰ (lám. 4). La representó en compañía de sus hijos Isabel y Alfonso, aún niños, y de otros personajes históricos con gran maestría de dibujo, después de trabajar costosamente varios bocetos. Con este lienzo Clavé se adelantaba en tres años a la representación de otro tema de locura regia, la de Doña Juana, por parte de Gabriel Maureta ¹¹.

Una década antes que Pradilla, Lorenzo Vallés (1831-1910) había realizado un importante cuadro, aún hoy no valorado en toda su maestría, sobre la locura de Doña Juana, la «Demencia de Doña Juana de Castilla», que, también inspirado históricamente en Pedro Mártir de Anglería, presentó a la Exposición Nacional de 1867 (lám. 5). Sin embargo, la escena representada es diferente de la pintada por el artista aragonés, una segunda secuencia temporal de la misma Historia. Aquí se juega con la idea de la confusión de la muerte con el sueño por parte de la Reina, quien pide silencio a sus acompañantes, un clérigo y dos nobles, para no despertar a su marido Felipe I, que ha sido sacado de su sepultura y tendido

¹⁰ José Luis Díez ofrece un espléndido comentario sobre este cuadro en *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Museo del Prado. Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, págs. 154-159. En este mismo sentido de gran calidad por su estudio histórico artístico e interpretativo se halla su análisis sobre este cuadro y su proceso de realización en págs. 306-317.

¹¹ Los cuadros del género de pintura de historia sobre Doña Juana la Loca ha sido objeto de estudio por: REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa, 1987, págs. 326-333.



Lám. 4. «Demencia de Doña Isabel de Portugal», por Pelegrí Clavé. Hacia 1855.
(Museo de San Carlos de México).



Lám. 5. «Demencia de Doña Juana de Castilla» de Lorenzo Vallés. 1866.
(Museo del Prado).

sobre un lecho. Se le representa medio visible tras de un cortinón y entre sombras, como en el fondo de un escenario teatral. Aún siendo figura formal secundaria, pero no temática, en el cuadro, todas las miradas convergen hacia el rostro del Rey como resbalando por medio de la perspectiva en suave diagonal y a través de la luz y de la sombra hacia lo más profundo de la escena, donde se halla, después de fijarse con deleite en la figura tan real de la ideal Reina loca.

Los recursos utilizados, tanto en el contenido de elocuente dramatismo como en la forma expositiva, son ya plenamente románticos. La luz es la gran protagonista del lienzo, luz tamizada que une la composición y que se diluye, como la locura de la Reina, en el ambiente, buscando contrastes con las suaves sombras. Se juega con las ideas contrapuestas de realismo, que se materializa en el verismo de las figuras de rostros populares, y de loca fantasía, pues la muerte es vista como un sueño del que, tal vez, se pueda despertar con el paso del tiempo. La Historia hecha Literatura a través de la Pintura como Poesía muda y, también, en calidad de crónica del pasado que se proyecta en el presente. El otro recurso temático, aquí

de sentido tan romántico, es el del silencio, pues la escena no necesita de palabras; habla la expresión de Doña Juana, quien lo suplica como deseando inmovilizar el ruido producido por el sentido práctico de los personajes cuerdos. Pero, además, en el lienzo se juega con la idea de un doble despertar a la realidad: el de los tres personajes que llaman a la Reina para que «salga» de su locura y la del Rey, a quien ella ahora paradójicamente no desea volver de su «sueño», quizá para que no se encuentre con la misma realidad del momento que ella y siga soñando en pos de otro instante más propicio y grato.

Pero no hubo tan sólo Reinas locas objeto de representación de pinturas de historia, sino también Reyes fuera de sí, como es el caso del hechizado Carlos II, y Príncipes enloquecidos, cual el complejo y enajenado Carlos, hijo heredero de Felipe II y de María de Portugal, por lo tanto, biznieto de Doña Juana. La muerte en 1568, tras de huelgas de hambre, del apasionado y violento hijo del monarca constructor de El Escorial, recluido permanentemente en sus habitaciones por su padre, ha contribuido a acrecentar aún más la leyenda «negra» de este Rey tímido y a la par un tanto místico y reflexivo. Pero las representaciones pictóricas de tal Príncipe, a quien retrató Sánchez Coello, por parte de nuestros pintores de historia no tuvieron la misma acogida, ni tampoco la misma calidad, que las de Doña Juana.

RECURSOS ROMÁNTICOS DE PRADILLA

Pradilla mostró a la Reina como un esperpento enloquecido hecho espectáculo cortesano, como un guiñol histórico movido sin hilos por la providencia divina desde el cielo. Sus negras vestiduras de terciopelo y sus tocas de viuda contribuyen a acentuar esta visión de fantasma, mitad verídico mitad literario, salido de una página «romántica» de la Historia. Su figura castellana tan frágil y su rostro fuera de sí con esa mirada enajenada también lo certifican así, como ese su último embarazo tan notorio de su hija la Infanta Doña Catalina de Aragón (1507-1578), que contribuye a añadir una nota trágica argumental más.

La representación de Doña Juana cumple de forma estricta los dictados de la pintura académica de la época que tanta importancia concedían a la representación de la anatomía como a la del ropaje, en calidad de materias claves en sus estudios más ortodoxos. De aquí que una de sus principales bondades sea la perfecta representación de sus vestiduras de terciopelo y la caída de los pliegues. También el rostro de la Reina se acomoda a la iconografía de los estados del ánimo a los cuales se otorgaba tanta importancia, tal y como, por ejemplo, Esquivel manifestó en su

tratado de Anatomía pictórica. Es la representación conjunta del dolor por el amor no correspondido y la muerte, y la locura.

Otro aspecto a tener de cuenta como cumplimiento de uno de los principales dictados de la pintura de historia romántica es la representación escenográfica del cuadro y su carácter casi de fotografía pictorialista. Doña Juana es representada como la protagonista de una tragedia en medio de un escenario paisajístico. Pradilla concedió al cuadro un sentido totalmente teatral. Era un buen conocedor de la escenografía, técnica pictórica que años antes había aprendido en calidad de pintor escenógrafo primero con Mariano Pescador y sus hijos Alejo y Félix, que realizaban los telones del Teatro Principal de Zaragoza, y después ya en Madrid trabajando para Augusto Ferri, Luis Muriel y Jorge Bussato. Los personajes se distribuyen en el lienzo tal y como si fuesen actores, que asumen distintos papeles, de una pieza de teatro, cuyas poses han sido acordadas previamente por un director de escena.

Dada esta espléndida concepción escenográfica del lienzo no resulta extraño que el director de cine Juan de Orduña con la asistencia de Sigfrido Burmann imitaran casi con total fidelidad este cuadro en una secuencia de su película titulada «Locura de amor», producida por CIFESA en 1948. Tampoco es raro que en un film posterior el «Alba de América» (1951) el mismo cineasta reprodujera «La rendición de Granada», pintura de historia de Pradilla, en una de sus escenas bajo el asesoramiento del Marqués de Lozoya ¹².

El centro visual preferente del escenario lo ocupa la Reina con toda su elocuente teatralidad y tan esperpéntica. Es objeto de un doble espectáculo con una intelectual intención manierista: el que ofrece para el espectador asombrado que contempla el lienzo, e internamente el dado a los personajes de la Corte, con su papeles secundarios en esta representación, quienes la observan con mucha pena dentro del mismo cuadro asumiendo diversas posturas. Todo el argumento gira en torno a ella, y a su actitud enloquecida delante del féretro de su esposo.

La composición es en forma de aspa constituida por dos triángulos, cuyos vértices inciden tras de la figura de la Reina loca, perfectamente

¹² Sobre este tema puede verse: PÉREZ ROJAS, J., y ALCAIDE, J.L., «Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia». En el libro *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Dirigido por José Luis Díez. Museo del Prado. Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992. Catálogo de la Exposición que bajo el mismo título se celebró en las Salas del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo entre los meses de octubre y diciembre de 1992. Véase las págs. 113-117.

centrada en un primer término. Se destaca su silueta de pie recortada delante del humo, cuya verticalidad, como la del mismo árbol seco de hojas de la derecha, rompe con la horizontalidad del lienzo. La disposición triangular de los personajes de este lado, abigarrada por la serie de «actores secundarios» de pies y sedentes concentrados hacia el fondo, contrasta con la triangulación de la izquierda mucho más aliviada de personajes, que se centra en el motivo del féretro de Felipe el Hermoso y sus dos acompañantes. Hay una cierta diferenciación de las poses por sexos: mientras las mujeres son representadas sentadas, los hombres aparecen de pie. Forman dos líneas paralelas, que convergen hacia el fondo del cuadro. Además, las actitudes ante la visión de la Reina son algo distintas: todas las figuras femeninas, que se emparejan, parecen concentrarse totalmente ante la visión de Doña Juana con un sentimiento a la vez de piedad comprensiva y hasta de hastío; pero algunas de las masculinas se ausentan de tal escena al fondo, formando graves corros en diálogo. Hay una correspondencia entre las masas y los vacíos a intervalos rítmicos espaciales.

Se conjuga a la par de forma tan académica el empleo de una perspectiva geométrica, a la que contribuye el sistema de triangulaciones y la pirámide óptica, con la aérea. Las tonalidades del colorido se degradan hacia el fondo, marcándose mucho más el color de los primeros planos. Así, cada figura, dentro de su correspondiente grupo, queda situada en el lugar exacto que le corresponde según la distancia donde se encuentra con relación a un primer plano, que es el ocupado por la Reina. El dibujo muy cuidado también va haciéndose más impreciso con la profundidad. Desde el centro visual, en el que Doña Juana se halla, la mirada parece resbalar hacia la derecha estableciéndose un punto de fuga en los rostros pensativos, diluidos por el humo, de las dos damas sentadas al fondo. La línea recta del horizonte alto, tan sólo insinuada en el centro del cuadro tras de esa misma humareda, se ondula ligeramente en un suave cerro hacia la derecha, donde se halla a lo alto recortada la silueta imprecisa del convento de monjas con su espadaña. Se establece, así, un nexo con el relato histórico de Anglería y también una relación cronológica con una secuencia anterior, de la que es su resultado: la huida de Doña Juana de ese monasterio al comprobar que era femenino y su ataque de celos ante las monjas y el cadáver de su marido.

El paisaje castellano, no lejos de Torquemada, tan cargado de notas y ritmos románticos, es indudablemente uno de los grandes aciertos del lienzo. Resulta a la vez marco espacial y ambiental de la escena, y también hasta esencia de la composición. Es interesante en sí mismo considerado, descontextualizado del asunto, y con todos sus motivos secundarios. En

esto se diferencia del volumen total de la pintura de historia española, donde suele ser simple escenario lejano tan solo insinuado, salvo algunas excepciones notables. Establece una relación temporal con respecto a la estación del año y la hora del día, en que el acontecimiento tiene lugar. Así, habla con toda elocuencia de día invernal y frío, del mes de diciembre, y de posiblemente las primeras horas del día, pues la Reina viajaba de noche con el cadáver de su esposo por los campos de Castilla hacia la Granada del panteón real. Pradilla fue fiel al relato de Anglería en todo ello, porque el sistema académico le obligaba a serlo.

Hay en este paisaje una serie de aspectos que contribuyen a crear una escenografía, un ambiente, totalmente romántico, manipulados con toda habilidad por este artista. Así, se trata de una naturaleza invernal y desolada, que habla de frío con toda elocuencia y de muerte en plena juventud. El cielo es de un gris azulado y plomizo, cubierto de nubes, que amenazan lluvias inminentes. La luz es la propia de un amanecer o de las primeras horas del día en medio de este ambiente. El suelo está totalmente embarrado —el barro nos habla, asimismo, de la condición efímera del hombre— y en él se aprecian los rastros de las ruedas de los carruajes. Se percibe el viento fuerte y gélido, que mueve las ropas de los personajes. Pero, además, hay un fogata, cuyo humo resulta un tanto mágico.

Considero que el segundo gran protagonista de este cuadro, protagonismo inanimado, es el humo, que obscurece aún más ese cielo de plomo en el que se diluye. La hoguera, que puede considerarse como el calor vital y un medio protector, contribuye, no obstante, a acentuar el sentido romántico del lienzo. Aquí, además de proteger a los personajes femeninos del cortejo, sentadas alrededor, de ese agudo frío invernal tan de la Meseta castellana, es también el fuego que quema poco a poco la vida y vela la muerte regia; pero, asimismo, representa simbólicamente una pasión incontrolable, más allá de toda razón lógica y que enloquece. Su humo, transformación de la materia en gas que se diluye en la atmósfera, también habla de lo efímero. Acentúa la imagen loca y romántica de la Reina, y testifica toda su locura. Es el amor que se va, el estado mental y emotivo de ella. Viene a ser su otro yo y proporciona, o contribuye a acrecentar, la idea de la irrealidad mágica, que la envuelve. Si el fuego se puede relacionar con la pasión que quema, el humo es la representación misma de la niebla mental de Doña Juana, el resultado de esa pasión amorosa y su ensueño mental. Además, se puede apreciar técnicamente como un recurso formal para inscribir la negra silueta de la Reina en un contexto nebuloso, estableciéndose, así, un contraste. De este modo, el fuego y su humo contribuyen a acentuar la dicotomía entre realidad e idealidad, entre lo verídico y lo soñado, entre la cordura y la locura... Pero, tal vez, también haya que

considerar el fuego del cuadro como «fuego divino», que se manifiesta en la Historia. Puede ser la mano divina que justifica y hasta santifica los hechos históricos, aún los más anormales y dramáticos.

El viento es el tercer elemento inanimado importante del cuadro junto con la hoguera y su humo. Es visible en gran parte debido a ese fuego y a ese mismo humo; mas, asimismo, resulta perceptible gracias al movimiento de los ropajes de los protagonistas y de una forma muy expresiva de las tocas y vestiduras de la Reina loca de Castilla, que intenta llevar el cuerpo de su príncipe muerto a la vital Andalucía. Mueve las llamas de los tres velones, que parecen van a apagarse, de un modo muy realista. El viento sopla en el cuadro desde la derecha del espectador y se dirige hacia la izquierda, hacia el féretro. Acentúa la idea de frialdad invernal, de inclemencia. Puede considerarse como el concepto mismo de movimiento efímero que es la vida, de devenir heracliano. Es un *fluir*, que se corta, y se relaciona también con la noción de tiempo.

Todo el cuadro manifiesta otra idea importante y destacable, además de la soledad acompañada de la Reina introvertida en toda su desgracia, que se percibe en su ubicación solitaria en el centro mismo del cuadro y a cierta distancia de los otros personajes: la del silencio. Parece haber en la escena casi una ausencia total de ruidos. Tan sólo se insinúa la lectura del rezo latino del ensimismado fraile barbudo de cabeza cubierta y de hábitos blancos, que incide en los gritos interiores de la callada Reina, y el murmullo lejano del grupo, que al fondo del conjunto parece conspirar tras del árbol invernal desvestido de hojas y en espera de la vida de la primavera. Árbol retorcido en línea diagonal hacia el fondo con respecto a la figura de Doña Juana, plantado en la tierra castellana y sin vida aparente, que guarda un cierto paralelismo con ella. Es un recurso formal para expresar, además, la tercera dimensión, así como los otros dos jóvenes árboles inclinados y también deshojados más lejanos, y a fin de romper con la horizontalidad del cuadro.

Pradilla fue verídico tanto en el relato pictórico del tema como en los mínimos detalles representados, tal y como exigían las máximas del género de pintura de historia. Se apoyó en el texto de Anglería, incluido en la «*Historia de España*» de Modesto Lafuente como asunto; pero también tuvo que ser exacto a la hora de representar las vestiduras de la Reina y de su cortejo.

Aspecto de interés es su conocimiento de los asuntos heráldicos que pintó. Así lo manifiesta en los emblemas, dando una primacía obvia a los del Archiduque de Austria sobre los de Doña Juana de Castilla. Ello le debió ocupar bastante tiempo de estudio sobre el particular. De esta forma

en el mismo ataúd dispuso el Águila Imperial Empleada con corona real abierta y sin diadema, y el León de Brabante. En el féretro reprodujo de izquierda a derecha el cuartel de León, el Águila Imperial Bicéfala, el escusón de Flandes partido del Tirol, el cuartel de Castilla, el emblema de Granada que tan pocos años antes se había reconquistado, el Águila de Sicilia, el cuartel de Aragón y el cuartel de Borgoña Antigua. Entre los pliegues del vestido de la Reina se bordó el cuartel de Austria¹³. Esta labor de minucioso estudio heráldico relaciona a Pradilla con el positivismo de la época y la necesidad que todo pintor de historia tenía de ser totalmente veraz con el asunto a representar. Pero, además de destacar la realeza de Felipe I con todo su linaje, por medio de estos emblemas estableció un sistema de ornato en torno a su féretro que contrasta con la sobriedad enlutada de las vestiduras, aún de terciopelo, de Doña Juana. En ellas hay que hacer notar el bordado del cuartel de Austria, alusivo a su embarazo de Doña Catalina de Austria (1507-1578), hija póstuma del rey y futura esposa de Juan III de Portugal.

Pradilla en este cuadro tan entonado huye de la monocromía neoclásica, que el teórico Francisco Mendoza criticó en su célebre «*Manual del pintor de historia*»¹⁴. Hay alternancia de colores cálidos y fríos; pero, además, establece una serie de contrastes entre negros y blancos en situación próxima. También se alternan con tonalidades rojizas, que se sitúan en intervalos de espacio con cierta regularidad. Los colores fríos, blancos, azules y grises, contribuyen a crear un ambiente, ese halo mágico tan romántico.

CULMINACIÓN Y PUNTO FINAL DE LA PINTURA DE HISTORIA

Por consiguiente, considero que en este cuadro se dan cita los principales tópicos, antes analizados, de la pintura romántica española ya al final del romanticismo histórico y en los inicios de la Restauración. Viene a ser a la vez un lugar de encuentro, una síntesis elocuente y una reflexión sobre ellos. Además, Pradilla propició con este lienzo las características esenciales tanto en el contenido como en la forma de los pintores de la lla-

¹³ Agradezco esta información heráldica a mi discípula y amiga Rosario Santamaría Almolda.

¹⁴ Sobre Francisco de Mendoza y la influencia de la literatura artística en la pintura de historia del siglo XIX: GARCÍA MELERO, J.E., «Pintura de historia y literatura artística». En *Fragmentos*, núm. 6. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, págs. 50-71. El pequeño libro de Francisco de MENDOZA, *Manual del pintor de historia, o sea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, se publicó en Madrid en 1870. Pradilla, pues, lo debió conocer a la hora de pintar este cuadro.

mada segunda generación de pintura de historia, que, en mi opinión, son, además de la importancia que se concede ahora al colorido sobre el dibujo y su acomodo a las nuevas formas pictóricas, el alto grado de intelectualización de esos lugares comunes, a que entonces se llegó. Sin duda, con las pinturas de tema histórico de este artista se puede decir que el género alcanzó su momento más «manierista», su misma culminación y hasta al inicio de su decadencia. Si Francisco Mendoza estableció en 1870 a un nivel teórico y libresco y como síntesis las normas y principios de la pintura de historia, cual si se tratara de un catecismo que se debía aprender de memorieta, Pradilla lo hizo de forma práctica siete años después al proporcionar todo un modelo actualizado de tal género, donde la mayor parte de esta normativa se cumplía con gran fidelidad.

Pradilla fue consciente del interés que su cuadro había despertado no sólo en la España de su época, sino también en Roma y París. Lo había elaborado trabajosamente por medio de una serie de bocetos previos. Algunos de ellos incluían, aún dentro del tema de la demencia de Doña Juana, otras escenas distintas como «Doña Juana la Loca en los adarves del Castillo de la Mota» (1876) (lám. 6) y el dibujo a lápiz «Doña Juana la Loca abriendo el féretro de Felipe el Hermoso». Pero estas secuencias (lám. 7) de una misma historia no le debieron convencer tanto como la es-



Lám. 6. «Doña Juana la Loca en los adarves del Castillo de la Mota». Boceto. 1776. Francisco Pradilla. (Museo del Prado).

cena del cuadro final. Toda su vida se mostró obsesionado con la leyenda de la Reina Loca y en una fecha tan tardía como 1906 pintó el cuadro titulado «La Reina Doña Juana recluida en Tordesillas con su hija la Infanta Doña Catalina» (Museo del Prado) (lám. 8). Pero también antes había hecho una réplica en 1878 que se halla en el Museo de Buenos Aires.



Lám. 7. Boceto de «Doña Juana la Loca» de Pradilla. (Lérida, Museo de Jaime Morera).



Lám. 8. «La Reina Doña Juana, recluida en Tordesillas con su hija, la Infanta Doña Catalina» de Pradilla. 1906. (Museo del Prado).

Del análisis de todos los bocetos previos se puede deducir una serie de aspectos, que desde un principio parecían obsesionar al pintor a la hora de realizar el cuadro y que se hallan dentro de los posibles recursos románticos tanto formales como de contenido principal y secundario de la pintura de la época: el cielo gris y plomizo, la sugerencia de viento que agita las vestiduras, la hoguera chispeante y su humo, las huellas de los carruajes en el barrizal del suelo, la silueta negra y centrada en la composición de la Reina, el árbol sin hojas... Pero, además, la locura de una Reina enamorada envuelta en un ambiente invernal, desolado, silencioso, mágico...

Así, el cuadro definitivo hay que considerarlo como el fruto de un estudio minucioso, racionalmente meditado y muy trabajado, del tema y su correspondiente ambientación; pero también de las formas expositivas. Sus cuadros posteriores de historia, incluido aquí el célebre lienzo «La rendición de Granada» (1882, Palacio del Senado en Madrid) (lám. 9), no lograron el prestigio popular de esta obra, aunque demostrara una vez más y ya en toda la plenitud su virtuosismo técnico, su concepto escenográfico tan fastuoso como deslumbrante de la pintura, todo su historicismo positivista y erudito, sus especiales dotes compositivas... No fue un asunto por él elegido, sino que le fue dado por el Marqués de Barzanallana a fin de decorar la Sala de Pasos Perdidos del Senado.



Lám. 9. «La rendición de Granada» (1882) de Francisco Pradilla.
(Madrid. Palacio del Senado).

El éxito de Doña Juana se halla precisamente en ser, y también en servir, una síntesis de todos esos recursos tan románticos que el espectador deseaba apreciar como sencillo punto final de todo el arte de una etapa ya concluida en el alba no sólo del realismo sino también de la ruptura con la historia, considerada esencial, como forma y contenido, y el comienzo de otro arte más novedoso. Fue, por lo tanto, punto culminante e inicio de la decadencia de la pintura de historia y del llamado romanticismo histórico. El género se había hecho ya demasiado intelectual, académico y hasta frío, se había amanerado tanto que el gran público, ya con otras vibraciones estéticas, no podía seguir conectando con él. Además, soplaban nuevos vientos desde París, rastreadas sus huellas de la misma historia más heterodoxa que ahora se querían presentar como ruptura con ella, y la Roma de siempre también iniciaba su decadencia con toda la elocuencia del final de una época.



Lám. 10. Detalle del cuadro «Demencia de Doña Juana la Loca» de Vallés.

Entre tanto nuestros pintores de historia proporcionaron distintas versiones de esta Reina más enamorada que loca, un mito del romanticismo español salido del pasado. Guardemos silencio (lám. 10) y dejemos terminar al poeta...

*«Eras una paloma con alma gigantesca
cuyo nido fue sangre del suelo castellano,
derramaste tu fuego sobre un cáliz de nieve
y al querer alentarlo tus alas se troncharon.*

*Soñabas que tu amor fuera como el infante
que te sigue sumiso recogiendo tu manto.
Y en vez de flores, versos y collares de perlas
te dio la Muerte rosas marchitas en un ramo».*

(García Lorca, «Elegía a Doña Juana la Loca»)