

# **EDUCACIÓN Y HUMANIDADES COMO EJES DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN**

**Juan Francisco Álvarez-Herrero  
Jordi Antolí Marínez  
Pompillo Cusano**

**DYKINSON EBOOK**



# **Educación y Humanidades como ejes de investigación e innovación**

**Juan Francisco Álvarez-Herrero  
Jordi Antolí Martínez &  
Pompilio Cusano**

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial

Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

@ Los autores  
Madrid, 2025

Editorial DYKINSON, S.L.  
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7006-291-0

DOI: <https://doi.org/10.14679/4084>

<b>Presentación.....</b>	<b>9</b>
<b>Estudio de las percepciones sobre arte contemporáneo feminista en la exposición Mulier, mulieris del Museo de la Universidad de Alicante.....</b>	<b>11</b>
<i>Sofía Ángela Albero Verdú</i>	
<b>Pensamiento histórico y formación docente: Un análisis de narrativas sobre el estallido social en tres universidades chilenas .....</b>	<b>21</b>
<i>Humberto Álvarez Sepúlveda</i>	
<b>Análisis de posiciones continuistas y rupturistas en el cine de la transición .....</b>	<b>34</b>
<i>Pedro Antonio Amores Bonilla y Jorge Pertusa Valero</i>	
<b>La educación ambiental desde la transdisciplinariedad en el contexto reglado. El diseño de proyectos a partir de la triangulación metodológica .....</b>	<b>46</b>
<i>Antonio Barceló Aguilar</i>	
<b>Las aportaciones de Francisco de Zamora y Peinado a la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País [1777-1785].....</b>	<b>58</b>
<i>Manuel Bermúdez Méndez</i>	
<b>Movimientos sociales de los años 60 y 70: derechos civiles, feministas, estudiantiles, LGTBIQ+ y vida independiente .....</b>	<b>68</b>
<i>Gorety Margarita Campos y Mercedes Yesenia Jaimes de Campos</i>	
<b>Sesgos de edad y tecnología en la política mexicana.....</b>	<b>78</b>
<i>Adriana Cantón</i>	
<b>La construcción discursiva en estudiantes de educación superior a través del u-learning.....</b>	<b>87</b>
<i>André Runée Contreras Roa</i>	
<b>Arte y literatura: herramientas para la historia.....</b>	<b>98</b>
<i>Blanca Domínguez Marcello</i>	
<b>From Bishōjo Senshi to Pretty Guardian: the role of ELF in the term standardization of the Sailor Moon franchise .....</b>	<b>108</b>
<i>Salomón Doncel-Moriano Urbano</i>	
<b>Una mirada Europea a la participación de las mujeres en los campos STEM .....</b>	<b>120</b>
<i>Eva Epelde y Nahia Idoiaga Mondragon</i>	
<b>La despoblación en Extremadura: una perspectiva comparada entre los tiempos modernos y la actualidad.....</b>	<b>130</b>
<i>Ana Belén Gallardo Broncano y Ana Isabel Horcajo Romo</i>	

<b>Impulso a los valores y toma de consciencia mediante el aprendizaje-servicio en la educación superior en arquitectura y diseño urbano .....</b>	<b>143</b>
<i>Jorge Omar García Escamilla y Mariona Graell Martín</i>	
<b>Estrategias de trabajo colaborativo con alumnado de educación superior para el aprendizaje de las funciones ejecutivas.....</b>	<b>155</b>
<i>María del Carmen García Mendoza</i>	
<b>Las TIC en educación superior durante el siglo XXI: desafíos y oportunidades para la práctica docente .....</b>	<b>167</b>
<i>María del Carmen García Mendoza</i>	
<b>El lenguaje del sabor: estudio de su estructura léxico-semántica en español .....</b>	<b>178</b>
<i>Joseph García Rodríguez</i>	
<b>Key skills and their impact on Marketing students' satisfaction and loyalty: a comparative study in Spain and Turkey .....</b>	<b>190</b>
<i>Elena González-Gascón y María D. De-Juan-Vigaray</i>	
<b>Inteligencia artificial y emergencia climática: Desafíos y oportunidades.....</b>	<b>201</b>
<i>César Augusto Gutiérrez Rodríguez</i>	
<b>El Flos Sanctorum de Pedro de Ribadeneyra i la figura de Julià l'Apòstata .....</b>	<b>213</b>
<i>Clarissa Maria Leone</i>	
<b>Un análisis del trágico destino de la mujer en la novela Wu Kui de Jia Pingwa .....</b>	<b>222</b>
<i>Wanruo Luo</i>	
<b>Una mirada al desarrollo del estatus de las mujeres en China desde tres etapas históricas .....</b>	<b>230</b>
<i>Wanruo Luo</i>	
<b>La gestión de la innovación y el conocimiento a través de la resiliencia en las PYMES de Latinoamérica .....</b>	<b>239</b>
<i>Gabriel Alejandro Bermeo Montalvo, Candy Abad Arévalo, Teresa Magal-Royo y Lourdes Canós-Darós</i>	
<b>Improving usability in a federated Moodle ecosystem within a European University Alliance: the Transform4Europe case study.....</b>	<b>249</b>
<i>Federica Mancini &amp; Riccardo Fattorini</i>	
<b>Toponímia i antroponímia en l'obra literària de Vicent Manuel Branxat .....</b>	<b>262</b>
<i>Robert March Tortajada</i>	
<b>Programas educativos bilingües y rendimiento académico en alumnos de educación secundaria en España .....</b>	<b>271</b>
<i>Andrea Jiménez Terol y Alonso Mateo Gómez</i>	

<b>Evolución y transcendencia en Los fusilamientos de Goya.....</b>	<b>283</b>
<i>Enrique Mena García</i>	
<b>Tendencias en los estudios de desarrollo y territorio: análisis a partir de indicadores bibliométricos .....</b>	<b>294</b>
<i>Nelson Leonardo Montoya Arévalo</i>	
<b>Diseño de recursos didácticos universales para Educación Infantil mediante Aprendizaje-Servicio y tecnología en la formación inicial docente.....</b>	<b>303</b>
<i>Francisca Moreno-Tallón y Sofía Villatoro Moral</i>	
<b>Las docentes valencianas y su impulso a la renovación pedagógica en las aulas desde finales de los años 60 hasta la actualidad .....</b>	<b>315</b>
<i>Beatriz Cercos-Chamorro y Cristina Navarro Robles</i>	
<b>Explorando la inteligencia artificial como recurso innovador en la enseñanza del inglés.....</b>	<b>326</b>
<i>Cristina Navas Romero</i>	
<b>Iniciación al proyecto de espacio público en el contexto de emergencia climática .....</b>	<b>338</b>
<i>Francisco Conejo-Arrabal, Nuria Nebot-Gómez de Salazar, Jorge Asencio-Juncal y Rubén Mora-Esteban</i>	
<b>La recepción del teatro entre los escolares de educación secundaria para el desarrollo de la competencia literaria: el éxito del teatro grecolatino .....</b>	<b>351</b>
<i>Fernando Nicolás Flores</i>	
<b>Lingüística aplicada y competencia intercultural en ELE: evaluación de propuestas didácticas mediante una revisión sistemática .....</b>	<b>362</b>
<i>Carmen Oliva Sanz</i>	
<b>Estrategias de polarización y falacias lógicas en X análisis del discurso .....</b>	<b>374</b>
<i>Itziar Pedroche-Santoveña y Roberto Feltrero-Oreja</i>	
<b>Un análisis de la película Locura de Amor (1948) desde una doble perspectiva histórica.....</b>	<b>385</b>
<i>Agustín J. Pérez Cipitria</i>	
<b>Entre el miedo y la esperanza. Las emociones y las pasiones como legitimación en la guerra santa cristiana medieval.....</b>	<b>395</b>
<i>Juan José Pizarroso Serrano</i>	
<b>Derecho del mar en acción: aprendiendo a través de la gamificación y el cine.....</b>	<b>406</b>
<i>Rocío María Pozo Tomás</i>	

<b>El aprendizaje de la política de inmigración y asilo de la Unión Europea a través del Role playing .....</b>	<b>417</b>
<i>Adela Rodríguez Mañogil</i>	
<b>El silencio como herramienta retrotópica coercitiva en la obra de Najat el-Hachmi.....</b>	<b>425</b>
<i>Rocío Rojas-Marcos Albert</i>	
<b>La distorsión de referencias culturales como indicador de la función mediadora de la audiodescripción .....</b>	<b>436</b>
<i>Alejandro Romero-Muñoz</i>	
<b>Creencias epistémicas en la praxis tutorial universitaria latinoamericana: hallazgos preliminares y horizontes emergentes .....</b>	<b>446</b>
<i>Franklin Salas Aular, Lidia Ysabel Pareja Pera, Carla Giuliana Guanilo Pareja y Carlos Enrique Guanilo Paredes</i>	
<b>Modelado computarizado de diseño, ingeniería e información de construcciones históricas para la transferencia científico-tecnológica de bienes históricos, desde entornos universitarios .....</b>	<b>458</b>
<i>Alberto Sánchez-Lite, José Luis Fuentes-Bargues, Cristina González-Gaya y Alcínia Zita Sampaio</i>	
<b>Exploring the Impact of Virtual Cultural Exchanges in Enhancing Cultural Awareness among Japanese Students .....</b>	<b>468</b>
<i>Tomoe Sato</i>	
<b>Literacidades académicas en carreras de grado en entornos virtuales de enseñanza y aprendizaje .....</b>	<b>480</b>
<i>Andrea Rossana Sayago</i>	
<b>Qui porta flors a na Glòria? (1975): identitat, desig i tabú en els primers contes de Carme Riera .....</b>	<b>492</b>
<i>Laura Sellés Lloret</i>	
<b>Claves para la implantación de programas de práctica física infantil.....</b>	<b>500</b>
<i>Roberto Silva Piñeiro</i>	
<b>La competencia global en la construcción de cultura de paz.....</b>	<b>511</b>
<i>Jhon Anderzon Torres Delgado</i>	
<b>¿Está preparado el profesorado de Formación Profesional para afrontar el desafío de implementar la nueva ley? .....</b>	<b>525</b>
<i>Agustina Torres Prioris</i>	
<b>Información y poder en las monarquías ibéricas: un acercamiento al catastro de Ensenada y las “memórias paroquiais” .....</b>	<b>534</b>
<i>Diego Vicente Sánchez</i>	

# Un análisis de la película *Locura de Amor* (1948) desde una doble perspectiva histórica

Agustín J. Pérez Cipitria

Universidad de Valladolid (España)

DOI:<https://doi.org/10.14679/4119>

**Resumen:** Los sucesos acaecidos durante el reinado de Juana de Castilla han dado lugar a numerosos trabajos escritos que, desde distintas perspectivas históricas, han tratado la vida de la que fuera reina de Castilla, logrando que ocupara un lugar destacado en la historia de España. No obstante, no fue hasta principios del siglo XX cuando se llevó a la gran pantalla la historia de este controvertido personaje. Años más tarde, en 1948, el conocido director de cine Juan de Orduña dirigió una segunda versión cinematográfica sobre la reina Juana titulada *Locura de amor*. El resultado fue una superproducción de género histórico que contó con excelentes valoraciones por parte de los críticos cinematográficos. La película aborda la historia de la relación de Juana de Castilla, hija de los Reyes Católicos, con su marido Felipe I de Castilla. El presente trabajo analiza el rigor histórico que ofrece el largometraje teniendo en cuenta el contexto político y social que le ha rodeado, marcado por una evidente influencia ideológica dentro de la complicada situación de aislamiento internacional en la que se encontraba inmersa España en aquella época.

**Palabras clave:** cine histórico, rigor histórico, franquismo

**Abstract:** The events that took place during the reign of Juana de Castilla have given rise to a number of written works which –from different historical perspectives– have dealt with the life of the woman who ruled over Castile as queen and who came to play a leading role in the history of Spain. However, it was not until the early 20<sup>th</sup> century that the history of this controversial figure was taken to the screen. Years later in 1948 the renowned film director Juan de Orduña directed a second cinema version of Queen Juana, entitled *Locura de amor*. The result was a super-production of the historical genre that received excellent critical acclaim from film critics. The film looks at the history of the relationship between Juana de Castilla –daughter of the Catholic Monarchs (Isabella and Ferdinand)– and her husband Philip I of Castile. This work explores the historical rigour offered by the film, taking into account the contemporary political and social context, which was marked by a clear ideological influence within the complicated international isolation in which Spain was immersed at the time.

**Keywords:** historical cinema, historical rigour, francoism

## 1. INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre las películas y los referentes históricos siempre han existido teniendo en cuenta que el cine es representación, igual que la historia escrita también lo es. Por otra parte, de la misma manera que la historia impresa en libros o manuales es una reconstrucción e interpretación de hechos acaecidos en épocas pretéritas, un audiovisual, con sus imágenes y lenguaje verbal propio de la historia oral y escrita, puede ser también un elemento apropiado para la creación de hechos y procesos

históricos. Cabe añadir que un film, a diferencia de una obra escrita, no solamente supone la descripción de los sucesos a través de los diálogos de sus personajes, sino que también emplea otras herramientas que pueden servir de apoyo para abordar la historia con fidelidad, como pueden ser el maquillaje, los decorados, la prosodia o la música. Esta investigación va a abordar, precisamente, el tratamiento que se da a la historia en una película de género histórico realizada en 1948, en pleno régimen franquista, cuyo tema central versa sobre la figura de Juana de Castilla durante su etapa matrimonial.

## **2. OBJETIVOS**

Nuestro primer objetivo pretende demostrar que la historia no solamente se construye a partir de documentos tradicionales escritos, sino que también hay otras vías liberadas de paradigmas intocables que nos pueden acercar a la historia como podría ser el cine.

Es también nuestra intención extraer conclusiones sobre la película histórica *Locura de amor* (1948) abordando una doble perspectiva: la de comprobar el rigor histórico de su argumento y la de analizar históricamente la cinta teniendo en cuenta la época en la que fue realizada. De esta manera se trata de demostrar que detrás de un film histórico se puede extraer una fuente de estudio o un documento digno de ser tratado por los historiadores.

## **3. MÉTODO**

La metodología se centrará en la realización de un estudio analítico de la película *Locura de amor* (1948) atendiendo a su rigor histórico, incidiendo para ello en aspectos como la ambientación, la trama, la estructura narrativa, el estudio de los personajes y la interpretación de los símbolos y metáforas que, de manera subliminal, nos ofrece la narración. Para ello se ha realizado una selección de imágenes de la cinta y diálogos que resulta necesaria para lograr los objetivos deseados, siguiendo rigurosamente la línea temporal que marca la película.

## **4. RESULTADOS**

La primera versión audiovisual que trata la figura de Juana de Castilla fue un mediometrage realizado en 1909 titulado *Locura de amor*. La productora de esta cinta, *Hispano Films*, se valió de la fama de artistas teatrales para que interpretasen la película. Tras una segunda versión, *Locura de amor* (1948), película que se analizará en el presente estudio, se realizó en el 2001 una tercera y última adaptación titulada *Juana la Loca*, dirigida por el conocido director Vicente Aranda.

### **4.1. Los inicios de la película *Locura de amor* (1948)**

En 1940, la Compañía Industrial de Film Español, S.A (CIFESA), adquirió de la extinta UFISA los derechos de reproducción cinematográfica de *Locura de amor* (Fanes, 1989, p.248). El 11 de octubre de 1944 se solicitó revalidar el permiso de rodaje para el que estaba previsto Juan de Orduña como director. Los problemas surgieron cuando la que iba a ser la protagonista, Amparo Rivelles, decidió dejar la compañía de Vicente Casanova (CIFESA). Asimismo, en el mismo departamento de guiones de la productora, se consideraba el guión literario como una adaptación histórica vulgar (Fanes, 1989, p.168). Estos problemas, unidos a la crisis interna que padeció la productora durante 1945 y 1946, contribuyeron a postergar el rodaje. Por fin, el 20 de octubre de 1947, se empezó a filmar *Locura de amor*, en cuyo guión definitivo participó José María Pemán (poeta y dramaturgo afín al régimen) aunque su nombre no aparece en los créditos. La realización del film concluyó el 14 de febrero de 1948.

## 4.2. Locura de amor, una superproducción de la época

La tan esperada realización de Orduña, que contó con un elevado presupuesto que ascendió a los cuatro millones de las antiguas pesetas, se estrenó en el cine Rialto de Madrid el 8 de octubre de 1948 (Donald, 1948, p.19).

En lo que se refiere a la elección de la protagonista, Orduña dedicó varios días a probar artistas para que interpretasen a Doña Juana. Finalmente, la elección recayó en Aurora Bautista. El éxito de la película en España y en países de habla hispana fue tal que elevó a la protagonista al estrellato (Gómez Mesa, 1978, p. 257). Asimismo, el largometraje tuvo un reparto muy seleccionado con reconocidos actores de la época como Fernando Rey, Mistral y Sara Montiel. (Méndez Leite, 1965, p.22).

La crítica ha tratado siempre con respeto a *Locura de amor* considerándola como una de las más emblemáticas películas de género histórico, muestra de ello son las elogiosas palabras hacia la cinta dedicadas por el prestigioso crítico de cine, Fernando Méndez Leite (1965, p.22) calificándola como la mejor producción del año.

Los medios de información escritos de la época también manifestaron excelentes críticas sobre la cinta. Sirva como ejemplo el artículo que destacaba el *diario ABC* en su página de estrenos cinematográficas, en el que se reconocía la excelente calidad de la película, premiada en el Certamen Hispano Americano de Cinematografía, y la buena labor de su director, Juan de Orduña, que supo articular, emplear y ordenar, con verdadera maestría, todos los elementos que utilizó para la realización de la película (Donald, 1948, p.19).

## 4.3. La película en el proyecto ideológico franquista

La película surgió en un proceso crítico de transformación ideológica del franquismo tras la Segunda Guerra Mundial, dentro de un contexto de aislamiento internacional que vivía España en aquella época, inmersa en una complicada crisis económica marcada por la autarquía.

Ante esta situación, el cine fue una de las herramientas empleadas por el régimen para intentar consolidar y perpetuar la ideología franquista. Doménech Font (1981, p.293) señala que, durante este periodo autárquico, el cine representó junto con la enseñanza, las propuestas ideológicas más sistematizadas del franquismo.

*Locura de amor* siguió el mismo modelo ideológico de otras películas históricas de su época, tales como *La princesa de Ursinos* (1947), *Agustina de Aragón* (1950) o *Alba de América* (1951). Estos largometrajes compartían el mismo esquema narrativo en el que se superponen dos historias, una amorosa y otra política, a las que sirve de trasfondo el tema omnipresente de la muerte o supervivencia de España (Fanes, 1989, p.179).

Por otra parte, *Locura de amor* se ajusta perfectamente a los relatos que su productora, CIFESA, marcaba para sus películas de cine histórico. No obstante, debemos resaltar que, al contrario que en películas de género histórico del franquismo, en donde se desarrollaba un menor dramatismo empleando personajes escasamente humanizados en pro del uso de rigurosos datos históricos, en *Locura de Amor*, su director, Orduña, respetando la esencia histórica que rodea a la figura de Juana de Castilla, proporciona a los personajes de la cinta ese “calor humano” no tan evidenciado en otras películas históricas de la época.

## 4.4. El argumento y los decorados de la película

La película es una adaptación del drama literario escrito por Tamayo y Baus, *La locura de amor* (1855), si bien, el guión aumenta considerablemente el melodrama, una técnica narrativa muy empleada por el director Juan de Orduña en sus películas. Hay que tener en cuenta que potenciar el elemento de la dramatización respecto a la obra literaria no es originario del cine, ya que siempre ha sido un recurso muy utilizado en el teatro. No

obstante, la película se ajusta bastante a la obra literaria, mostrando los lugares de acción que se dan en los cinco actos de la obra original (Tamayo y Baus, 1970, p.3).

Uno de los aspectos de la cinta que menos han señalado y analizado los investigadores es, a criterio de Pérez Perucha (1997, p. 232), el del sustrato estético- plástico del film, es decir, la ambientación de la producción cinematográfica. Efectivamente, cuando se realiza un análisis histórico del largometraje, no hay que hacerlo únicamente desde la perspectiva de los diálogos o personajes. En ocasiones los decorados, además de su finalidad estética, aportan mucha información sobre la época histórica que se trata en una reproducción filmica.

En el caso de *Locura de amor*, desde el principio de la película hasta su finalización los decorados giran en muchas ocasiones en torno a la pintura flamenca del siglo XV. Así, podemos apreciar en la escenografía obras relevantes como el tríptico del flamenco de Albert Bouts denominado *Tríptico de la Asunción de la Virgen*, También se muestra la influencia de Jan Van Eyck en algunos decorados que remiten con bastante precisión a obras como la *Virgen del canciller Rolin* (1435) o *El tríptico de Dresde* (1437).

En esta línea, Seguin (1997, p.231) afirma que no todo es citación o referencia explícita en la película pues la elaboración de los decorados y su ambientación general aumentan considerablemente las referencias a la pintura gótica de manera mucho más implícita, como en el caso de la catedral de Burgos.

Del mismo modo, Orduña se apoya en cuadros realizados en el siglo XIX para la realización de algunas de las escenas de la película. Resulta paradójica la utilización en el film de modelos pictóricos decimonónicos, dado que este siglo fue una época muy rechazada, en muchos aspectos doctrinales, por los ideólogos franquistas.

#### **4.5. Análisis histórico de la película**

La narrativa del argumento parte de una situación de crisis que es descrita e interpretada mediante sucesivos *flashbacks*, un procedimiento habitual empleado en muchas de las películas de cine histórico de la época. En este sentido, Santiago Juan-Navarro (2005, p. 207) afirma que el film sigue una estructura circular en la que el inicio nos lleva al final y la narrativa da comienzo con el desenlace, de tal manera que el espectador queda atrapado en una fase temporal en la que la historia parece haberse estancado.

Por su parte, Jean- Claude Seguin (1997, p.231) sigue la misma línea al señalar que *Locura de amor* sitúa al espectador dentro de una versión circular y recurrente de la historia formada por un tiempo carente de cualquier asomo dialéctico y, por lo tanto, de posibilidad de cambio.

La película comienza y finaliza con la evocación del famosísimo cuadro de Francisco Pradilla *Doña Juana la loca* (1877) (Donald, 1948, p.19), ultimando la técnica del *tableau vivant* o pintura viviente que, recordemos, es una técnica francesa surgida a finales del siglo XIX que manifiesta la representación de un grupo de actores o modelos en base a una obra pictórica preexistente.

##### **4.5.1. Llegada de Carlos I a España**

La película comienza con la llegada de Carlos I a Tordesillas. El rey es recibido por el capitán don Álvar de Estuñiga, que se presenta como un fiel vasallo de doña Juana capaz de “enterrarse en vida” por ella. Esta actitud de sumisión hacia el poder monárquico podría ser una primera manifestación del nacionalismo propio de la mentalidad franquista pareciendo mostrar, de forma metafórica, el escaso valor que da un patriota a la vida cuando actúa por sus ideales.

Don Álvar advierte al Austria la locura que padece su madre, que cree gobernar todavía en Castilla, por lo que Carlos deberá presentarse como su hijo y no como sucesor al trono.

En otra escena, Carlos I llega al castillo en el que reside su madre. En la realidad histórica Juana no habitaba en un castillo, sino en un palacio de Tordesillas del que hoy no hay restos, pero sí se conoce su ubicación aproximada (Zalama, M.A, 2006, p.42).

Los vasallos de la reina aconsejan al futuro emperador Carlos que en su encuentro con la reina no haga alusiones a Flandes, pensando en los dolorosos recuerdos que le podrían traer sobre su difunto esposo Felipe y que deteriorarían aún más su estado mental.

El idioma utilizado en la reunión entre la madre y el hijo es el castellano, alejándose de la realidad histórica ya que, en 1517, año en que se produjo el encuentro, Carlos V no hablaba castellano siendo la lengua común de ambos el francés (Mazcarelle, 2003, p.234). Por otra parte, la actitud que manifiesta Juana de sentirse reina y ver a su hijo Carlos como príncipe no difiere de lo documentado. En realidad, Juana siempre se consideró reina y cada vez que hablaba de su hijo se dirigía él como príncipe (Pérez, 2006, p. 74).

Al poco de iniciar la entrevista con su hijo, Juana se pierde en un monólogo que le lleva al recuerdo de tristes experiencias del pasado como la del fallecimiento de su amado Felipe, sus celos, etc. De pronto la reina descubre el Toisón de Oro colgando del pecho del caballero de Chièvres (primer consejero del rey Carlos) y padece un ataque de ansiedad pues lo asociaba al que también ostentaba Filiberto de Were, consejero de Felipe I, del que guardaba los peores recuerdos.

Esta alusión a la Orden del Toisón de Oro también se puede observar en el film Jeromín, realizado en 1953. En este sentido, cabe señalar que los estatutos de la Orden del Toisón de Oro propugnaban los conceptos del honor y del combate en pro de la fe, valores muy propios del ideario franquista.

Posteriormente Juana se queda a solas con su confesor fray Juan de Ávila, que la atiende cumpliendo su labor de asesor religioso. Gabriel García Llisterra (2007, p.83) hace alusión a este momento de la película y compara esta relación de asistencia y vasallaje entre la protagonista y su sacerdote con el auténtico símbolo del estado: el Nacionalcatolicismo.

Don Álvaro empieza a contar toda la historia que será la trama argumental de la película, creándose así un *flashback* que dará comienzo con la muerte de la madre de Juana, Isabel la Católica, el 26 de noviembre de 1504 en Medina del Campo.

#### **4.5.2. Muerte de Isabel la Católica**

En la película comienza la narración de la historia apoyándose en otro *tableau vivant* de la pintura histórica que, en este caso, se corresponde al cuadro *El testamento de Isabel la Católica* (1864) de Eduardo Rosales.

La historia se traslada de la sobria Castilla a la resplandeciente corte de Bruselas donde Juana, todavía duquesa de Flandes, se encuentra tranquilamente con sus doncellas. El ambiente festivo contrasta con la austeridad y el catolicismo de Castilla.

En la estancia de Juana se observa también a un pintor de corte que transmite cierta sensación de superficialidad y que podría entenderse como la visión de frivolidad y de rechazo que tenía el franquismo respecto al liberalismo cultural como estilo de vida (Segade, 2018). En cualquier caso, cabe recordar que Juana de Castilla era una amante del mundo de la pintura (Baruque, 2006, p.46), por lo tanto, la escena, aunque parcialmente manipulada, no se aleja del rigor histórico.

Dentro de este ambiente cortesano, se presenta don Álvaro ante la reina para darle la mala noticia del fallecimiento de su madre. Abatida, Juana decide acudir al pabellón de caza para transmitir la triste noticia a su marido y compartir con él su amargo dolor.

Antes de llegar al pabellón, el realizador anticipa al espectador el ambiente que reina en esa dependencia, en donde el flamenco disfruta de su tiempo libre escuchando música y rodeado de mujeres mientras sus vasallos bailan embriagados de alcohol.

De pronto irrumpe Juana, pero no descubre el engaño ya que se cruza en su camino don Filiberto de Were, hombre de la máxima confianza de Felipe I y cómplice de sus engaños amorosos. El aristócrata, mediante excusas, logra impedir que la monarca sorprenda al rey en una actitud muy comprometedora.

Gabriel Sevilla Llisterri (2007, p.86) señala que a partir de esta escena se identifican con claridad los dos bandos que el film nos quiere mostrar: por una parte, se encuentra la beata reina Juana, castellana, fiel y llena de inocencia en contraposición a la imagen de su esposo Felipe, escasamente devoto, extranjero, adúltero, políticamente ambicioso y de costumbres desordenadas por su afición a las mujeres. Sevilla Llisterri (2007, p.86) señala al respecto que cuando se estrenó el film, en la España de 1948, el personaje de la reina Juana representaba los valores nacional católicos, mientras que el rey Felipe simbolizaba la supuesta degradación republicana.

Efectivamente, se podría afirmar que la educación que recibió Juana desde su infancia comulgaba con valores que promulgaba el franquismo. Los principales biógrafos de la hija de los Reyes Católicos la describen desde los diez años como una persona culta, instruida en la fe, con aprendizaje de oraciones y meditación religiosa (Laredo, 2006, p.19). Por lo tanto, pese al interés ideológico, se desprende que la película presenta a la reina Juana con cierto rigor histórico.

Por su parte, Santiago Juan-Navarro (2006, p. 209) afirma que Juana encarna a la Madre Patria “enajenada” como consecuencia de las conspiraciones provenientes de potencias extranjeras y de un deseo intenso, aunque reprimido, de legitimación internacional, mientras que la imagen que nos proporciona Felipe es la de un rey ambicioso, manipulado por agentes extranjeros que intentan hacerse con el poder.

#### ***4.5.3. Llegada de los reyes a Tudela***

Con la llegada de los reyes a Tudela de Duero, se inicia un segundo *flashback*: Felipe se halla en el campo y se encuentra en secreto con Aldara, hija del rey Zagal, de quien se ha enamorado.

En lo político, esta relación suponía para el consejero de Felipe I, don Filiberto de Were, una unión estratégica entre la emergente Flandes y el antiguo reino musulmán de Granada. En la realidad histórica no hubo pactos entre Flandes y los reinos musulmanes, por lo que esta relación forma parte de la ficción del film. El pacto internacional que acordó Felipe I de Castilla fue el I *Tratado de Blois* firmado en septiembre de 1504 con su amigo el rey de Francia Luís XII para perjudicar los intereses de Fernando el Católico en Castilla (Urosa, 2017).

#### ***4.5.4. Conspiración contra Juana***

Como consecuencia de las actitudes de desconfianza manifestadas por la hija de los Reyes Católicos hacia su marido, se organiza la primera de las reuniones entre los consejeros del rey y de la reina. Los de Felipe solicitan la reclusión de Juana, argumentando que ha enloquecido a causa de los celos. Los de Juana, a cuya cabeza se encuentra el Almirante de Castilla, acusan a Felipe de querer anular a su esposa por sus ambiciones políticas. Terminada la reunión llega don Álvaro, amigo del Almirante, y ambos conversan sobre cuestiones personales y políticas.

El argumento de la película nos muestra una monarquía defendida con máxima lealtad por parte del Almirante de Castilla. Su figura podría ser comparada con la de Carrero Blanco, dado que ambos eran hombres de Estado, fieles, incorruptibles y discretos. De la misma manera, al Almirante se le da la imagen de hombre veterano con gran

experiencia, lo que también es fácilmente comparable con la figura política del Almirante Carrero Blanco que formó parte del Gobierno franquista durante casi veinticinco años (Fusi, 2001, p. 91).

Sobre lo anterior, debemos señalar que, pese a que no hay pruebas documentales de la participación de Carrero Blanco en el proyecto de la realización cinematográfica, no sería de extrañar su colaboración en la película, teniendo en cuenta que el Subsecretario de la Presidencia, amigo personal de Vicente Casanova (director general de CIFESA), tenía un profundo interés por la historia de España (Juan -Navarro, 2005, p.210). Asimismo, era un apasionado del mundo de la gran pantalla, prueba de ello fue su activa participación en el proyecto de la realización de otra superproducción cinematográfica histórica también dirigida por Juan de Orduña en 1951: *Alba de América* (Pérez, 2021). Continuando con la trama de la película, Aldara y el señor de Were se entrevistan en un mesón y firman un pacto contra la reina para favorecer sus propios intereses. Este acuerdo podría considerarse como una alianza extranjera que maquina contra Castilla y que podría asemejarse a la supuesta conspiración internacional que, a juicio de los ideólogos del régimen, sufrió España en la primera etapa del franquismo y que la llevó al ostracismo.

#### **4.5.5. Llegada de los reyes a Burgos y enloquecimiento de Juana**

Se suceden una serie de intrigas palaciegas de cine ficción y como consecuencia de ellas, la musulmana Aldara consigue un doble propósito: formar parte de las damas de compañía de la reina y lograr la expulsión de la corte del capitán don Álvar, enviándolo a los Tercios de Italia.

En la escena primera, Juana hace alusión a los apoyos del marqués de Villena a su marido, agradecido por los favores del rey. En este sentido, la película trata con verosimilitud las ayudas que recibió Felipe de la nobleza castellana a cambio de la concesión de importantes mercedes por parte del flamenco (Baruque, 2006, pp. 49 y 50).

El rey juega a la pelota con el marqués de Villena y decide tomar agua helada contrariando el consejo de uno de sus vasallos. El film nos introduce en la causa de la futura muerte del monarca y se hace eco de la leyenda que insinúa que la ingesta de agua fría durante una partida a la pelota fue lo que le ocasionó la enfermedad y posterior muerte en septiembre de 1506. No obstante, como bien es sabido, existe la hipótesis de que el fallecimiento de Felipe no hubiera sido fortuito (Segura, 2005).

A continuación, el Almirante se siente indignado por la pésima situación política por la que atraviesa Castilla y llama a la confrontación armada. El pueblo está dispuesto a exigir por la fuerza sus derechos. De nuevo el film se hace eco de la retórica franquista que tantas veces utilizaba el pasado para hablar del presente. En este caso, en la película se trata de justificar una posible guerra en Castilla pero que, indirectamente, podría tener el propósito de legitimar la Guerra Civil comenzada en 1936.

#### **4.5.6. Desenlace: La muerte de Were**

El rey se encuentra gravemente enfermo. El señor de Were es mostrado en la cinta como una persona ambiciosa y llena de codicia al solicitar a Felipe, en estado moribundo, que firme un pergamino en blanco que después él redactará para proclamarse presidente del Consejo de Castilla.

Una vez obtenida la firma, el valido de Felipe abandona la estancia dejando solo a su rey casi abrazando la muerte. La película nos muestra aquí al señor de Were como a un extranjero que carece de valores y no conoce los principios de lealtad, lo que le convierte en el personaje antagónico del Almirante y del capitán Álvar.

El señor de Were está atravesando el castillo cuando le sale al paso don Álvar. Éste le reta a un “juicio de Dios” con espadas. El que fuera consejero de Felipe I intentará evitar el combate mediante un soborno. El capitán carece de interés por el dinero y le obliga a batirse.

Don Álvar, como “buen vasallo” castellano, simboliza con el rechazo al soborno, los valores representativos del franquismo contra los vicios, atacando al capitalismo con su arrogante desprecio al dinero. Asimismo, se observa la influencia del ultra catolicismo cuando lo reta a duelo de espadas mediante los medievales “juicios de Dios”.

También se detecta cierta crítica al intelectualismo cuando don Álvar, orgulloso de su estatus de capitán de Tercio, sobrepone “el corazón” a “la cabeza” y acusa al señor de Were de ser político y noble. De esta manera, Orduña pudo pretender que el espectador asociara al capitán con el general Franco, dado que el caudillo, con unos sentimientos profundamente castrenses, siempre quiso alejarse de la política y de los políticos (Fusi. 2001, p. 42).

En el desarrollo de la lucha, el tirano señor de Were consigue desarmar al capitán y justo en el momento de asestarle la estocada definitiva, el aristócrata recibe una puñalada por la espalda y fallece. La autora de la cuchillada fue Aldara quien decide asesinar a su antiguo aliado para salvar la vida de Álvar de Estúñiga.

Ante el cadáver del señor de Were, que podría personificar la imagen de una Europa corrupta, se establece un diálogo muy significativo entre Aldara y don Álvar, con alusiones positivas a las religiones cristiana y musulmana, que simboliza, teniendo en cuenta la época del film, las ambiguas relaciones que había entre la España franquista y el mundo musulmán.

Efectivamente, la imagen heroica del capitán sobre la que más parece proyectarse la figura del Caudillo y la perspectiva orientalista que se aborda en la película con el personaje musulmán de Aldara, nos remiten a los años de la “política árabe del franquismo” llevada a cabo en la época del aislamiento español. En aquella etapa, el régimen no desarrolló nuevas políticas hacia el mundo de Oriente Medio, sino que, tal y como señala González (2007), se reorientó la articulación identitaria del Marruecos español hacia sus vecinos árabes.

Sobre este acercamiento de la España franquista al mundo musulmán, Algora (1995, p.303), en su obra que aborda las relaciones hispano-árabes durante el franquismo, señala que el mundo árabe ayudaba a sobrellevar el vacío que el mundo occidental hacía en España. Por su parte, Stanley Payne (2008, p.110) afirma que durante la Segunda Guerra Mundial hubo una peculiar forma de islamofilia española, especialmente acusada entre los militares para los que España tenía una relación especial con el mundo musulmán.

#### **4.5.7. Muerte de Felipe I de Castilla**

Felipe es consciente de que su muerte está próxima y se retracta ante Juana expresándole su amor y arrepentimiento. Se vuelve a la escena del prólogo. Don Álvar explica la muerte de Felipe como fruto de la voluntad de Dios. De esta manera, se intenta transmitir el “sacrificio” del rey Felipe como la solución a los problemas internos que tenía Castilla para beneficio de todo el pueblo, lo que armoniza, en cierta manera, con la idea fascista que supedita al individuo frente al interés colectivo.

Felipe acaba de morir lo que conlleva la vuelta a la locura de Juana, que no quiere aceptar la realidad del fallecimiento de su esposo al afirmar con gran emotividad que no está muerto, sino dormido. Por otro lado, desde el punto de vista estético, la escena de doña Juana mandando callar a los nobles y al clero nos lleva una vez más a la influencia de la pintura romántica decimonónica, recreando la obra del pintor Lorenzo Vallés en su obra *La demencia de doña Juana de Castilla* (1866).

Sobre la voz en *off* del capitán Álar de Estúñiga, se aprecia el desfile funerario con el féretro de Felipe recorriendo las tierras de España, un hecho verídico que acerca nuevamente la película a la historia real de la reina Juana tras la muerte de su esposo.

#### **4.5.8. La locura de doña Juana en el film y en la Historia**

En la película, el interés de su director, Orduña, es el de representar a Juana de Castilla como a una persona muy enamorada y celosa que admite su locura solamente para no reconocer la realidad de un esposo infiel. Asimismo, la imagen que se pretende transmitir de la reina durante gran parte del largometraje es la de una mujer cristiana, coherente y diligente en sus responsabilidades de Estado pero que pierde su lucidez debido a su obsesionado amor.

González (2009) apunta que la imagen equilibrada que muestra la hija de los Reyes Católicos en la película degenera en locura porque sus sentimientos vencen a las frías razones de Estado. En la misma línea temática Juan-Navarro (2005, p.209) afirma que en la película se nos muestra la enajenación de Juana como una consecuencia de las infidelidades de un rey que, a su vez, es manipulado por agentes extranjeros, lo que nos remite a la esquizofrenia de un régimen que al mismo tiempo deseaba y despreciaba el reconocimiento de las democracias occidentales y que quería subirse al tren de la humanidad regresando a la época de los Reyes Católicos.

Una de las múltiples discrepancias que hay entre los historiadores, es la de demostrar hasta qué punto la reina Juana estaba loca. La mayoría se decantan por la locura como enfermedad, aunque otros coinciden con la imagen que se da a la reina en este largometraje donde se la muestra como una víctima de las ambiciones políticas de su marido y de su padre que se aprovecharon de ella para apartarla del poder. El conocido historiador Fernández Álvarez (2006, p. 84), en su estudio sobre la reina Juana, la denomina “la desventurada” y ve en ella más la desgracia que la enfermedad.

Por su parte el historiador Prowdin (1953, p.89), que elaboró un estudio sobre Juana en una época próxima a la película, llegó a la conclusión de que la hija de los Reyes Católicos fue más una víctima que una enferma mental; por lo que también se aproxima a la idea que transmite el film sobre el estado mental de la reina.

## **5. CONCLUSIONES**

La película *Locura de Amor* (1948), dirigida por uno de los principales directores del cine histórico, Juan de Orduña, fue una de las superproducciones cinematográficas de mayor éxito en los años cuarenta y cincuenta.

El tema elegido por la productora CIFESA, centrado en la figura de Juana de Castilla, es un intento de recuperación del pasado nacional en sus épocas más gloriosas con la pretensión de favorecer ideológicamente la reconstrucción del imaginario nacional.

La cinta muestra una excelente ambientación histórica y emplea un argumento que consigue aportar al espectador cierta veracidad sobre la historia de la vida de la reina Juana pese al empleo de personajes históricamente irreales.

Teniendo en cuenta la situación de aislamiento internacional que vivía España en la época de la realización de la película se introducen personajes extranjeros, algunos de ficción, que producen cierto rechazo al espectador por los valores negativos que representan, en contraposición a otros personajes, españoles, que, por su ejemplaridad, pueden ser asociados a altos cargos del Gobierno franquista o al propio Franco.

En el film, se constata una evidente manipulación de los hechos históricos que rodean a la figura de Juana de Castilla que tiene como objetivo promover los intereses del régimen, exaltando u omitiendo, dependiendo de la conveniencia, etapas de la historia de España.

## REFERENCIAS

- Algora Weber, M.D. (1995). *Las relaciones hispano-árabes durante el régimen de Franco*. Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Baruque Valdeón, J. (2006). *Doña Juana, Reina de Castilla*. Marcial Pons.
- Donald (1948, 9 de octubre). Informaciones y noticias teatrales. *Diario ABC*.
- Fanes, F. (1989). *El cas CIFESA, vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Textos Filmoteca.
- Fernández Álvarez, M. (2006). *Doña Juana, Reina de Castilla*. Marcial Pons.
- Font, D. (1981). *El cine español durante la autarquía*. Cátedra.
- Fusi, J.P. (2001). *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Santillana.
- Gómez Mesa, L. (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Filmoteca Nacional de España.
- González González, I. (2007). La “hermandad hispano-árabe” en la política cultural del franquismo (1936-1956). *Anales de la Historia*, (23), 183-197.
- Juan-Navarro. S. (2005). La Patria enajenada: Locura de Amor, de Juan de Orduña, como alegoría nacional. *Hispania 88.1*, 204-215.
- Laredo Quesada, M. Ángel. (2006) *Doña Juana, Reina de Castilla*. Marcial Pons.
- Mazcarelle Ríos, M. (2003). *Diccionario de los reyes de España*. Alderabán.
- Méndez Leite, F. (1965). *Historia del cine español*. Vol II. Rialp.
- Pérez Cipitria, A. (2021). Alba de América (1951), el proyecto colombino bajo la visión cinematográfica del franquismo. *Revista de estudios colombinos*. (17), 55-72.
- Pérez, J. (2006). *Doña Juana, Reina de Castilla*. Marcial Pons.
- Perucha Pérez, J. (1997). *Antología crítica del cine español*. Cátedra.
- Segade, E. (2018). El liberalismo visto desde la revista del Ateneo franquista (1952.1955). *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*. (16), 227-260.
- Seguín, J-C. (1997). *Antología crítica del cine español*, Cátedra.
- Segura Graiño, C. (2005). Juana I de Princesa a Reina de Castilla, 1502-1509, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, (26), 1107-1122.
- Sevilla Llisterri, Gabriel. (2007). *El modelo Cruzada*. Biblioteca Nueva.
- Payne, S. (2008). *Franco y Hitler*. Esfera,
- Tamayo y Baus, M. (1970). *La locura de amor*. Espasa-Calpe.
- Urosa Sánchez, J. (2017). El tratado de Blois de 1505 como fundamento de la razón de Estado en la estrategia de Fernando el Católico. *Anuario de Historia del Derecho Español*, tomo LXXXVII. 377- 413.
- Zalama, M.A. (2006). *Juana I de Castilla, 1504-1555. De su reclusión en Tordesillas al olvido de la Historia*. Grupo Página.