

THE HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN WORLD

La Madre Patria enajenada: *Locura de amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional

Santiago Juan-Navarro

Florida International University

Abstract: El cine histórico producido en la España de Franco entre 1947 y 1951 tiende a proponer tramas alegóricas en las que se dramatiza el proceso de construcción del "Nuevo Estado." La dificultad del franquismo para formular su ideología le llevó a buscar en el pasado, y especialmente en los momentos de crisis, una mitología utilitaria que le permitiera legitimar su "cruzada" nacionalista. *Locura de amor*, de Juan de Orduña, refleja los conflictos de un régimen que intenta comunicar una imagen de cambio en el exterior, mientras en el interior fomenta las manifestaciones de su orgullo autárquico. Producida simultáneamente a la Ley de Sucesión (1947), la película de Orduña propone la vuelta a una monarquía autoritaria, custodiada por el estamento militar. Como en el resto de los filmes históricos de CIFESA, la diégesis cinematográfica recurre a las técnicas del *flashback* enmarcador y a la estructura circular, que confieren a la narrativa un carácter solipsista y anti-dialéctico en consonancia con la teleología reaccionaria de la autarquía franquista.

Key Words: Orduña (Juan de), *Locura de amor*, Juana la Loca, alegoría nacional, cine español, franquismo, autarquía, monarquía, propaganda

Desde el siglo XIX, el personaje de Juana de Castilla no ha cesado de cautivar la imaginación de historiadores, novelistas, dramaturgos, músicos, poetas, pintores y, más recientemente, cineastas.¹ La que hasta entonces había sido una figura casi olvidada, adquirió en la segunda mitad del XIX una dimensión mítica. El movimiento romántico español, que sobrevivía en sus aspectos más casticistas y reaccionarios dentro del teatro, la historiografía y la pintura finiseculares, vio en la reina Juana no sólo la encarnación de la pasión desatada, la enajenación provocada por los celos y la necrofilia (motivos todos ellos genuinamente románticos), sino también la personificación de toda una leyenda nacionalista: la locura de Juana como consecuencia de las intrigas orquestadas por los cortesanos flamencos durante el período de consolidación del imperio español. Esta imagen de una reina enloquecida por los celos acabó por convertirse en una "realidad histórica" dentro del imaginario colectivo gracias a la popular obra de Manuel Tamayo y Baus, *Locura de amor* (1855) y a los célebres cuadros de Lorenzo Vallés, *Demencia de doña Juana* (1866) y Francisco Pradilla, *Juana la Loca frente al cadáver de Felipe el Hermoso* (1877). La avalancha de estudios históricos e interpretativos (más de cien monografías) que se han publicado desde entonces no ha hecho sino subrayar un aspecto u otro de la leyenda. Sólo unos pocos, entre los que destaca la historiadora Bethany Aram, se han atrevido a cuestionar de raíz el mito, analizando el personaje histórico dentro del contexto de su época. No es, sin embargo, la finalidad del presente estudio indagar en la creación de este mito nacional durante el siglo XIX, sino estudiar la apropiación de esta popular figura por parte de la dictadura franquista (1939–1975) y dentro del contexto del cine histórico de la productora CIFESA, que alcanzó su apogeo con el film de Juan de Orduña, *Locura de amor* (1948).

El escenario

Locura de amor surge durante un momento crítico en la remodelación ideológica del franquismo. A finales de los años 40 el país fue testigo de una astuta transformación que permitiría a Franco su perpetuación en el poder durante varias décadas. Ante la debacle de los fascismos europeos en

Juan-Navarro, Santiago

"La Madre Patria enajenada: *Locura de amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional"

Hispania 88.1 (2005): 204–215

1945, el régimen español necesitaba un radical cambio de imagen. De un gobierno dominado por la Falange y otros sectores pro-fascistas, España pasó a adoptar un modelo de Estado autoritario caracterizado por la continuidad de una monarquía “tutelada,” la presencia cada vez más dominante del nacional-catolicismo, la ideología de la Hispanidad como coartada cultural de un imperialismo imposible en lo político (y no digamos en lo militar) y la adopción de una oximorónica democracia “orgánica,” que pudiera favorecer la integración del país en la comunidad internacional.

No podemos olvidar que en mayo de 1945, la Organización de Naciones Unidas había rechazado por unanimidad la solicitud de ingreso de España, decisión ratificada en febrero de 1946. Casi todos los países se sumaron a un bloqueo diplomático retirando a sus embajadores en Madrid. Esa inicial unanimidad hizo abrigar esperanzas tanto a los exiliados republicanos, que esperaban que el régimen de Franco se derrumbase por la presión exterior, como a los monárquicos, que confiaban en una restauración dinástica en la figura de don Juan de Borbón. Tales esperanzas se desvanecieron a partir de 1947 con el comienzo de la Guerra Fría, que llevó a los gobiernos democráticos a preferir una dictadura de derechas manipulable a un régimen izquierdista en la órbita de Moscú (Tusell 129). La Doctrina Truman de contención del comunismo llevó a Estados Unidos a normalizar sus relaciones con el gobierno de Franco en los años 50, lo que abriría la puerta a la posterior aceptación del régimen por parte de Gran Bretaña, Francia y el resto de los países occidentales.

Como muestra de la adaptación a las nuevas circunstancias, en julio de 1945 Franco llevó a cabo una remodelación ministerial. Del nuevo gobierno desapareció la Secretaría General del Movimiento como cartera ministerial y se incrementó la presencia de los católicos. Se promulgó el Fuero de los Españoles y se aprobó la Ley del Referéndum (que sólo se aplicó dos veces—Ley de Sucesión—1947—y Ley Orgánica del Estado—1966). La Ley de Sucesión definía a España como un reino y como un Estado católico, social y representativo. En 1951 se produciría una nueva remodelación ministerial que, con mayor presencia de los católicos nacionalistas en detrimento de los falangistas, confirmaría el nuevo rumbo de la política exterior y económica del régimen. En 1953 se firmó el Concordato con la Santa Sede y en 1955 se selló finalmente la normalización diplomática del país con su entrada en la ONU.

El cine histórico producido en España durante estos años puede ser interpretado como una crónica alegórica de las metamorfosis políticas del régimen desde su aislamiento en 1945 hasta su reconocimiento internacional diez años más tarde.² El referente inmediato de las películas producidas durante esta década no es, sin embargo, la España franquista—ni tan siquiera la Guerra Civil aún reciente—sino otros tan lejanos como la Edad Media, la España imperial o las guerras napoleónicas. Esta insistencia en ciertos períodos alejados del presente de producción de los filmes no era desde luego casual, sino que respondía a la necesidad del régimen de crear una genealogía legitimadora a su medida. La ausencia de un proyecto político definido y estable, llevó al franquismo a una constante reformulación de sí mismo sobre la base de constantes atemporales que tenían su referente en la historia del pensamiento reaccionario español: la unidad de la nación en torno a la hegemonía de Castilla, la resistencia frente a las agresiones de los enemigos internos y externos, la identificación entre “español” y “católico,” y la exaltación del estamento militar como garante de la estabilidad política y la paz nacional.

Una productora como CIFESA era el marco idóneo para canalizar culturalmente este mensaje ideológico. Con *La Princesa de los Ursinos* (1947), *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951), *Alba de América* (1951) y *Lola la Piconera* (1951), CIFESA pareció especializarse durante aquel tiempo en películas “de época” que reescribían la historia nacional desde una perspectiva nacionalista y profundamente reaccionaria. Mediante una extraña visión teleológica y providencialista de la historia, la llegada del franquismo en estos filmes quedaba no sólo explicada, sino anunciada y plenamente justificada (Fanés 165; Font, “El cine” 306).³ Todas estas producciones responden a un mismo esquema narrativo: 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 (Fanés 179). Para darle una salida comercial al indigesto

discurso propagandístico, las películas están invariablemente aderezadas con elementos propios de algunos de los géneros más populares del momento: el melodrama, el musical y el cine de aventuras. De todas ellas, sólo *Locura de amor*, basada en la obra homónima de Tamayo y Baus, tuvo un éxito que llegó a traspasar las fronteras nacionales (Fanés 168–69).

Juan de Orduña fue el encargado de dirigir esta tercera adaptación de la obra dramática de Tamayo y Baus. Las dos primeras eran mudas: una la dirigió Ricardo Baños en 1909 y la segunda la realizó Miguel Villar Toldán en 1926. Fue el propio Orduña el que impulsó la tercera versión. El rodaje de *Locura de amor* comenzó el 20 de octubre de 1947 y terminó el 14 de febrero de 1948. Anteriormente CIFESA había acometido ya el proyecto (el 11 de octubre de 1944 había solicitado permiso para el rodaje). La película iba a contar con Amparo Rivelles o Mary Carrillo como Juana, Armando Calvo como Felipe y Alfredo Mayo o José Sánchez como el Capitán Don Álvarez (también se habló de Rafael Gil como director y Rafael Durán de protagonista). El guión, que había sido escrito por Manuel Tamayo, nieto del autor de la obra teatral, en colaboración con Alfredo Echegaray, quedó olvidado en un cajón de la productora valenciana durante cuatro años, hasta ser rescatado por Orduña.

Los personajes de una alegoría

*Pero España es una mujer, y una gran mujer. Y las mujeres, como España
—en su plenitud de gracia y fecundidad— sólo están reservadas
a los valientes que sepan conquistarlas y fecundarlas.
(Ernesto Giménez Caballero 23)*

Locura de amor se ajusta a los patrones alegóricos del cine histórico de CIFESA. Como en el resto de las películas del ciclo, la narrativa parte de una situación de crisis (la sucesión al trono tras la muerte de Isabel la Católica y la locura de su hija Juana), que es descrita e interpretada mediante sucesivos *flashbacks*, hasta resolverse finalmente en las últimas escenas. A través de la mirada retrospectiva del capitán Álvarez de Estúñiga se nos explican los orígenes de la locura de la reina en los celos provocados por Felipe y, muy especialmente, en las intrigas orquestadas por su consejero flamenco, don Filiberto de Vere.

El personaje de Juana establece el molde característico sobre el que habrían de diseñarse posteriormente el resto de los protagonistas femeninos de las producciones históricas de CIFESA. Es, por tanto, la figura inaugural de esa “galería de mujeres ilustres y heroicas (reinas, heroínas, santas, madres) como inmediata referencia a la (Madre) Patria y a su responsabilidad como defensoras de la familia y el hogar en peligro, siempre por la vía de la abnegación y la renuncia, tanto del amor real como de un amor sublimado o sobrenatural” (Monterde 236). A diferencia de la obra dramática de Tamayo y Baus, que empieza *in medias res*, con los ataques de celos de doña Juana en vísperas de su partida hacia Burgos, *Locura de amor* adopta la estructura característica de todos los filmes históricos de Orduña, estructura que, según Francisco Llinás, responde a una doble redundancia: el film empieza por el desenlace (la locura de doña Juana) y mediante varios *flashbacks* se cuenta al espectador algo que ya conoce de antemano (el origen de su locura en los celos provocados por su marido—una leyenda profundamente arraigada en la tradición popular desde el siglo XIX). La narración queda así desprovista de todo suspense, pero el interés del público se mantiene a través de su complicidad con el personaje principal (la reina que enloqueció de amor) y la compleja trama de amores no correspondidos (Juana desea a su esposo, su esposo desea a la mora Aldara, Aldara desea al Capitán Álvarez y Álvarez desea en silencio a doña Juana).

La inestabilidad mental de Juana, su locura, nos remite a las metáforas biológicas tan populares dentro del discurso regeneracionista en torno al “mal de España.” En estas visiones estereotipadas que tuvieron su apogeo a finales del XIX, España era vista como un cuerpo enfermo aquejado de un “tumor” y necesitado de “un cirujano de hierro” (Richards 150). La identificación del “tumor” y del “cirujano” era múltiple y dispar. Para Ortega el mal de la “España invertebrada” venía dado por la ausencia de una burguesía de amplia base que pudiera haber

abanderado la modernidad. El “tumor” lo identificó también Ortega con el separatismo catalán y vasco, que veía como parte del “progresivo desprendimiento territorial sufrido por España durante tres siglos” (92). La “política quirúrgica” por la que abogaba Joaquín Costa debía ser llevada a cabo por alguien que conociera bien la anatomía del pueblo español. Su “cirujano de hierro” evocaba la figura del filósofo-rey de Platón: un hombre superior y providencial que llevara a cabo la regeneración de la Patria. Franco se presentó a menudo como ese líder providencial, aunque, desde luego, no encajara lo más mínimo dentro del perfil del político culto y anti-oligárquico que proponía Costa para su héroe mesiánico.

Otras soluciones a este diagnóstico eran igualmente radicales y el aparato franquista no dudó en asimilarlas: iban del aislacionismo propuesto por Ganivet para evitar el “contagio” con el “virus” de las ideas extranjerizantes (Blinkhorn 16–68; Richards 153–54) a la instauración de una dictadura fascista mediante una sublevación militar (Primo de Rivera, “España” y “Justificación”). Aunque estos diagnósticos pseudo-positivistas fueron formulados desde posturas ideológicas muy dispares (cuando no contrapuestas), el discurso del franquismo las incorporó a la retórica de sus propias arengas. Para Franco el diagnóstico era correcto: España padecía una enfermedad (el separatismo, la conspiración orquestada por la masonería y el comunismo internacionales, la secularización de la sociedad, el caos político) y él era el cirujano de hierro que estaba llamado a corregir esa situación. La Patria mientras tanto debía permanecer aislada de las “malas influencias,” bajo la tutela de la Iglesia y el ejército, tal y como vemos a Juana en los primeros instantes del film de Orduña, durante su encierro en Tordesillas.

Si los cuatro *flashbacks* de *Locura de amor* nos explican narrativamente los acontecimientos que desencadenan la locura de la reina, la imagen inicial (el cuadro de Francisco Pradilla) actúa como prolepsis icónica de los instantes finales (el film se cierra con un *tableau vivant* de ese mismo cuadro). Como resultado de esta estructura circular, en la que el inicio nos remite al final y en la que la narrativa se abre con el desenlace, el espectador de *Locura de amor* queda atrapado en un tiempo auto-contenido en donde la historia parece haberse estancado. Si a ello añadimos que el subtexto alegórico nos remite no tanto a los orígenes del imperio español, como a su versión mistificada en los epígonos del movimiento romántico y, sobre todo, al presente de producción del film (los últimos años de la España de la autarquía), *Locura de amor* atrapa al espectador dentro de una versión circular y recurrente de la historia formada por un tiempo carente de cualquier asomo dialéctico y, por tanto, de toda posibilidad de cambio (Seguin 232).

Dentro de este tiempo suspendido más allá de la historia (o de una historia más allá de toda posible progresión temporal), Orduña nos presenta una alegoría moral y política: la Patria enajenada como resultado de las maquinaciones de las potencias extranjeras y de un deseo intenso, aunque reprimido, de legitimación internacional. En esta alegoría cada personaje tiene un correlato implícito con el presente de producción del film. Juana encarna la Madre Patria “justamente” enajenada por las infidelidades de un rey manipulado por agentes extranjeros que intentan hacerse con el poder. La forma en que el film retrata a Felipe el Hermoso no es muy distinta de la imagen caricaturesca que el propio Franco tenía de don Juan de Borbón, así como la representación del joven Carlos nos remite a las esperanzas que el régimen franquista depositó en Juan Carlos, hijo del “legítimo” heredero a la Corona.

La situación de Juana en *Locura de amor* es presentada como precedente legitimador de la retórica paranoica del franquismo, en un período en el que se vio asediado por fuerzas hostiles e incomprendido en lo que concebía como una nueva Cruzada para la creación del Nuevo Estado. La definición de ese Estado atravesó numerosos cambios en función de la situación internacional y de las tensiones entre las familias políticas que apoyaron el golpe de Estado de 1936, pero siempre tendió a buscar sus señas de identidad en un pasado anterior a la modernidad (Cano Ballesta 45-53). Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Franco y su mano derecha en materia ideológica, el Almirante Carrero Blanco, vieron en la restauración de una “monarquía tutelada” una tabla de salvación que habría de permitir su perpetuación en el poder. La locura de Juana nos remite pues 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 modernidad regresando

nada menos que a la España de los Reyes Católicos (el referente utópico del “Nuevo” Estado). La restauración de una monarquía plena era imposible si se quería la pervivencia del nuevo régimen (en ella no había sitio para el propio Caudillo). Lo que sí era factible era la implantación de una pseudo-monarquía fiel a las nuevas instituciones surgidas tras la Guerra Civil y que retomara el poder sólo tras la muerte del dictador. La forma rocambolesca en que se comunica y justifica este mensaje en *Locura de amor* la podremos apreciar en nuestro análisis de la representación de las dos figuras que encarnan la institución monárquica en el film: Felipe el Hermoso y Carlos V.

Si la reina Juana personifica la Madre Patria asediada, el capitán Álvar de Estúñiga pertenece a toda una estirpe de grandes capitanes que el propio Caudillo admiró y con quienes llegó a sentirse profundamente identificado. No podemos olvidar que es precisamente el Capitán Álvar quien cuenta la historia a un joven Carlos que habrá de convertirse en rey y esperanza de continuidad de los “valores eternos” defendidos por aquél. Álvar mantiene en el film una extraña relación de amor/odio con la mora Aldara, no muy distinta de la relación que el franquismo mantuvo durante años con el mundo árabe. Aunque el capitán Álvar ama en secreto a la reina, sabe que se trata de una relación imposible, como imposible era una sucesión dinástica en vida de Franco (sin destruir el entramado ideológico del franquismo) y como imposible era asimismo la legitimación institucional del dictador dentro de la historia del tradicionalismo español. De ahí el valor de la figura “blanda” de un Carlos, cuya ingenuidad en el film raya en la idiotez. La forma en que se representa al futuro emperador evoca continuamente la que el aparato ideológico franquista construyó en torno al hijo de don Juan de Borbón. Como se puede apreciar desde finales de los cuarenta hasta el propio testamento de Franco (1975), Juan Carlos representaba para el aparato ideológico del franquismo el continuismo del Nuevo Estado tras la muerte del dictador.

La visión que comunica el film de Orduña es la de una monarquía vigilada en la que el Estado cuenta también con un Almirante fiel hasta la muerte. La proyección de la figura de Carrero Blanco en el Almirante de *Locura de amor* se hace evidente tanto en la retórica de los discursos que se ponen en boca del personaje como en su condición de garante principal (junto al capitán Alvar) de la España eterna que decía defender el franquismo. Como en toda alegoría, la trama es totalmente maniquea. Las fuerzas del bien acaudilladas por Álvar y el Almirante tendrán que frenar las maquinaciones del enemigo externo (el satánico Filiberto de Vere) e interno (los corruptos Don Juan Manuel y el Marqués de Villena), recordando “the eternal Spanish response with those foreigners who try to tamper with their independence” (Preston 563).

Una monarquía tutelada

*Los Reyes mejor formados se educaron en una disciplina severa,
al lado de varones doctos, que totalmente apartados de todo interés terrenal,
sólo pensaban en el servicio de Dios, en el bien de su Patria y
en el juicio que la Historia formase de un Príncipe*

Francisco Franco (Respuesta a una carta de don Juan de Borbón, 1947; cit. en Palacios 28)

Tanto en la forma como en el contenido, el film de Orduña subraya en clave alegórica el proyecto del Nuevo Estado franquista. El punto de vista narrativo viene dado por los cuatro *flashbacks* mediante los cuales el Capitán Álvar pone al corriente del estado de la nación a un joven y débil monarca que le pide información y consejo. Los hechos narrados, sin embargo, van más allá de la perspectiva limitada de este personaje y, como ocurre en otros filmes históricos de CIFESA, Orduña adopta aquí de nuevo una perspectiva omnisciente. Muchos de los acontecimientos presentados mediante estas cuatro retrospectivas temporales atentan contra la verosimilitud narrativa, ya que no pueden haber sido conocidos por el Capitán. Pero si asociamos el punto de vista del personaje con la perspectiva del régimen, podemos encontrar una explicación a esta falta de coherencia discursiva. De hecho, el Capitán Álvar encarna los valores que Franco asumió como las líneas rectoras de su labor: el deber y el sacrificio. En todo momento muestra su lealtad absoluta a la reina; por ella llega a batirse con el propio Felipe y posteriormente con el

intrigante de Vere. Soporta además los ataques de demencia de doña Juana, incluso cuando ésta llega a amenazarlo en un ataque de celos. Su relación con Aldara, aunque desdibujada en comparación con la obra dramática de Tamayo y Baus, es especialmente interesante como correlato de la ambigua relación que el franquismo mantuvo con el mundo árabe a lo largo de su historia.⁴ Es una relación que tiene su momento climático en la escena de la despedida entre estos dos personajes. Tras haber salvado la vida del capitán de una forma un tanto cirquense, Álvar sella con la mora (una inexpresiva Sara Montiel) un pacto de eterna amistad. A las palabras de agradecimiento del capitán, Aldara responde: “yo también diré en mis tierras de África: ‘Veo este día porque Álvar, el mejor capitán de la Cristiandad, mira hacia Oriente y piensa en mí.’”⁵

A la luz del pensamiento orientalista (tan en boga a finales del XIX), las palabras de la mora no pueden ser más significativas: el objeto colonial no posee entidad propia más que como proyección imaginaria del sujeto de la metrópoli (Rivière Gómez 131). Esta visión “romántica” de un Otro subalterno aparece, como en las más genuinas manifestaciones del pensamiento orientalista, estrechamente asociada a los orígenes del pasado imperial (a los que nos remite el texto del filme) y al presente neo-colonial (a los que nos refiere el subtexto alegórico). El mensaje es tanto más interesante cuanto es precisamente en el momento de mayor retórica imperialista cuando España habría de perder sus últimas colonias en África. No deja de ser irónico que Franco se viera obligado a ceder los restos del antiguo imperio (Guinea, el Protectorado de Marruecos y Sidi Ifni) durante su mandato y que la propia agonía del dictador se produjera simultáneamente a la Marcha Verde que acabó con la hegemonía española en el Sahara Occidental (Fleming 133–49). Las exaltaciones neocolonialistas tuvieron que limitarse pues a la retórica de los discursos oficiales y al imaginario cinematográfico en donde aparecieron teñidas de un marcado sentimiento de nostalgia. Películas como *La canción de Aixa* (1938), *¡A mí la legión!* (1942) y *La llamada de África* (1952) forman una auténtica tradición de cine africanista, caracterizado por una “mística del desierto” (Zumalde Arregi 311) inspirada en el cine colonial francés e italiano.

El capitán Álvar de Zúñiga cumple un papel crucial en la transmisión del discurso ideológico que se desprende del film. Al ser su punto de vista el que articula la narrativa de principio a fin, ocupa un lugar privilegiado en el dispositivo propagandístico que subyace a la trama. A menudo ese lugar llega a ser tan privilegiado que raya en lo ridículo: un simple capitán se permite aleccionar a dos monarcas (primero a Felipe y luego a Carlos); su vestuario es sin duda el más rico y contrasta, a veces de forma grotesca, con la sencillez de los ropajes del emperador, su interlocutor principal; en su agonía, Felipe llega a confiar a don Álvar la protección de la reina (de la Madre Patria). La sublimación desmesurada del personaje y su plena identificación con los valores castrenses confirman en todo momento la proyección en él de la figura del Caudillo. Lo absurdo de su condición privilegiada (muy acentuada en relación con la obra dramática original), no hace sino revelar la difícil relación de Franco con la institución monárquica. De todos es conocida la devoción que el Generalísimo decía profesar por Alfonso XIII, así como su relación paterno-filial con Don Juan Carlos. Sin embargo, Franco era consciente de la naturaleza ilegítima e irregular de su monopolio del poder dentro del esquema de la España monárquica y tradicionalista, algo que se desprende de su tensa relación con don Juan de Borbón. La imposibilidad del amor de Don Álvar por la reina podría interpretarse como expresión de la autoconciencia de la propia ilegitimidad política del Caudillo. Su amor debe ser reprimido, porque se sabe imposible. No puede poseer a la Patria, pero sí defenderla de sus enemigos.

La forma en que se nos presenta a Felipe es muy similar a la imagen estereotipada que el franquismo tuvo durante mucho tiempo de don Juan de Borbón. Para Franco y sus allegados (especialmente el Almirante Carrero Blanco), el aspirante al trono de España era un *playboy* educado en el extranjero y manipulado por consejeros ambiciosos al servicio de una fantástica confabulación internacional de carácter masónico y comunista (Preston 568, 579). No es por tanto de extrañar que sea precisamente la muerte de Felipe en *Locura de amor* (descrita casi como un castigo divino) la que permita la pacificación del país: “Fue la mano de Dios. Con su muerte terminaban los partidismos en Castilla. Juntos la nobleza y el pueblo, en torno a vuestra madre, rezaron por el rey.” En una curiosa inversión de la lógica del proceso histórico, la continuidad

dinástica queda asegurada en el film por la figura de Carlos V, pero sólo tras haber pasado por las manos de un militar como Don Álvaro, que es testigo y protagonista instrumental en el proceso de restauración de los valores nacionalistas.

Álvar es en suma un representante de esa galería de militares que el cine franquista ponía al frente de sus producciones “para recordarnos que hay otras maneras que la intriga, la maledicencia y la corrupción para hacer avanzar el mundo” (Fanés 179). Pero no podemos olvidar que su condición de mentor de los reyes implica de forma implícita su status de mentor del propio espectador que, como en los demás filmes históricos de CIFESA se acaba convirtiendo en el interlocutor último del discurso ideológico del régimen. Como señala Fanés, estos filmes históricos de CIFESA “mantenían con el público una relación autoritaria y admonitoria” (179). La voz en off de Álvaro en varios momentos del film subraya aún más si cabe el elemento aleccionador presentado a través de las cuatro retrospectivas temporales sobre las que se organiza la trama.

Dentro de la historia narrada otra figura heroica cumple una función similar: el Almirante, que junto con Álvaro se revela como el más fiel servidor de la reina. En el periodo de producción de *Locura de amor*, otro almirante (Carrero Blanco) se había hecho ya con las riendas del aparato ideológico franquista. Durante treinta y dos años, Carrero ocupó la Subsecretaría de la Presidencia del Gobierno.⁶ El cargo conllevaba la asesoría política del dictador, lo que en la práctica convirtió pronto a Carrero en el *alter ego* político de Franco y en el cerebro gris del franquismo (Fernández 8). Fue en términos generales la figura más influyente en el régimen y la única que sobrevivió a todos los cambios. Se ha querido ver el secreto de su longevidad política en el hecho de que compartía los valores básicos del Caudillo (conservadurismo, nacionalismo, autoritarismo y catolicismo) y en su modestia y discreción, que le permitieron mantenerse en un segundo plano sin llegar a hacerle sombra al dictador (Tusell 168). Pero probablemente su supervivencia (hasta su muerte en un atentado en 1973) se debió al hecho de que fuera Carrero mismo el promotor real de muchos de los cambios que experimentó el franquismo y, en concreto, el artífice principal de la idea de una monarquía tutelada y autoritaria, que terminó por imponerse a las opciones abanderadas por otras familias políticas del régimen.

El filme de Orduña transmite a través de la figura del Almirante algunos de los discursos más claramente políticos de *Locura de amor*. En dos ocasiones, la reacción exaltada del personaje ante la crisis política que vive el reino, le lleva a hacer dos llamadas a la guerra civil. Ante el consejo de los nobles castellanos exclama: “¿Cómo podemos ayudar a la reina? ¿Conspirando en su favor como conspiran los partidarios del rey!” “Eso sería provocar una guerra civil,” grita un noble amedrentado. La respuesta del Almirante nos remite directamente al discurso legitimador de la “Cruzada” franquista; de hecho, se presenta como un anuncio profético del golpe de Estado de 1936: “Aunque queramos evitarla surgirá cualquier día. El pueblo está dispuesto a exigir por la fuerza sus derechos. ¡Aunque estalle la guerra, hemos de actuar con energía!” Poco después, en una de las escenas climáticas (la reunión de las Cortes en la Catedral de Burgos), el Almirante repite el mismo mensaje conspiratorio. Cuando don Filiberto de Vere invita al rey a ocupar el trono, el Almirante se lo impide, diciendo que no es un extranjero quien deba dictar órdenes en Castilla. De Vere le recuerda que la mayoría de los nobles le apoyan, pero el Almirante le advierte que en Andalucía ya se han sublevado a favor de doña Juana y advierte, de nuevo: “¡La maldad o la ambición de algunos puede provocar una guerra civil!”

Tanto Carrero Blanco como el Almirante del filme de Orduña encarnan el pensamiento integrista y reaccionario obsesionado por la salvaguarda de los valores tradicionales frente a la agresión del liberalismo extranjerizante, identificado con el libertinaje, el ateísmo, el materialismo y la francmasonería (Villacañas Berlanga 188, 195). En el film de Orduña, el Almirante se muestra asimismo como el paladín de las esencias patrias y el único freno (junto al Capitán Álvaro) a la ambición de los cortesanos flamencos. Aunque no hay evidencias de la participación de Carrero en el proyecto de Orduña, la relación no sería extraña, ya que el Subsecretario de la Presidencia era un gran amigo personal de Vicente Casanova (director general de CIFESA) y tenía un profundo interés por la historia y su reescritura. No podemos olvidar que Carrero fue, junto a Sánchez Bella, el promotor de *Alba de América* (1951), el título que puso fin a la serie de

significativo, ya que se trata de una desviación radical de la obra de Tamayo y Baus, en donde de Vere no es asesinado (simplemente se va desdibujando hasta desaparecer del texto) ni Aldara regresa "a sus tierras de África" (sino que acaba ingresando en un convento). La salvación de aquel personaje sobre el que más parece proyectarse la figura del Caudillo y la visión orientalista que se desprende de la escena de la despedida entre Álvar y Aldara nos remiten a las paradójicas relaciones del régimen de Franco con Oriente y a la estereotipada visión del "moro" en el imaginario político del franquismo.

Es bien conocido que las relaciones con el mundo árabe supusieron una pieza clave dentro de la "política de sustitución" llevada a cabo por Franco a partir del bloqueo diplomático impuesto sobre su gobierno en 1945. Como señala Algora Weber, "el mundo árabe ayudaba a sobrellevar el vacío que el mundo occidental hacía a España" (303). Para la Liga Árabe también era importante que España normalizara sus relaciones diplomáticas con Occidente, de modo que pudiera contribuir a la legitimación del nuevo orden territorial que surgía como consecuencia del proceso de descolonización en Oriente Medio y, más concretamente, como resultado del final del mandato británico en Palestina. La relación simbiótica entre España y las naciones árabes es dramatizada en *Locura de amor* mediante la "extraña" relación entre Álvar y Aldara, relación que culmina con el pacto de eterna amistad que hacen los personajes sobre el cadáver aún caliente de la Europa corrupta personificada en Filiberto de Vere.

Pero en el film de Orduña la importancia del caballero de Vere es magnificada hasta niveles tan hiperbólicos que se llega a perder casi por completo el referente de la obra dramática que le sirve de inspiración. Si en el texto de Tamayo y Baus, los enredos del cortesano flamenco son sólo uno de los muchos factores desencadenantes de la locura de Juana, en *Locura de amor* es, hasta el momento de su muerte, el responsable último de todas las intrigas palaciegas. Es quien anima y, a veces, organiza las aventuras amorosas de Felipe, llegando a cuestionar a veces su virilidad, para empujarlo a lances aún más atrevidos. Es quien soborna y chantajea a la nobleza castellana para que aparten a Juana del poder y reconozcan a Felipe como su único soberano. Es quien organiza la siniestra trama de la carta de Aldara (trama que a los ojos de la corte desemboca en la aceptación general de la locura de la reina). Es, en definitiva, la encarnación de la fantástica confabulación internacional de la que el franquismo creyó ser víctima y que exacerbó su xenofobia hasta los límites de la paranoia.

Los representantes de don Filiberto en la corte castellana son el Marqués de Villena y don Juan Manuel. Su participación en la conspiración de los flamencos a cambio de privilegios, los convierte en perfectos ejemplares de aquellos cortesanos a los que Franco alude en el epígrafe del presente apartado. Los mismos actores que hacen el papel de estos dos personajes, encarnan también la anti-Patria en otros filmes históricos de Orduña. Manuel Luna (don Juan Manuel) es en *Alba de América* el siniestro judío Isaac, epítome de la visión antisemita del franquismo. En *La leona de Castilla* encarna a Manrique, traidor infiltrado entre los comuneros que acosa sexualmente a la virtuosa Doña María de Pacheco (nueva encarnación de la Madre Patria). Eduardo Fajardo (el Marqués de Villena), por su parte, es en *Alba de América* Gastón, arquetipo del francés lujurioso e intrigante que aspira a poner la empresa colombina en manos de los reyes de Francia. En *La leona de Castilla* hace el papel de otro traidor infiltrado entre los comuneros: el cínico Tovar, empeñado en socavar la unidad de los nobles castellanos. No sólo se repiten los arquetipos alegóricos y las situaciones en las que participan, sino que también existen semejanzas en la puesta en escena. Todo ello tiende a fortalecer el subtexto alegórico, al permitir al espectador reconocer inmediatamente a los actores como actantes recurrentes dentro de una misma trama: la eterna lucha de la España eterna con la anti-Patria. Como resultado, se subraya aún más si cabe, la doble redundancia de la que hablaba Llinás: el espectador, familiarizado de antemano con los hechos que se presentan en el film, es introducido en la historia mediante varias prolepsis que anuncian el desenlace (la imagen del comienzo nos remite al final) y una voz *en off* que actúa de guía omnisciente a lo largo de la trama. Las retrospectivas temporales que articulan la narración no hacen sino subrayar un aspecto u otro de esa trama, cuyo subtexto es virtualmente idéntico en todos los filmes históricos de CIFESA. Mediante la repetición de actores en papeles similares

(Aurora Bautista y Amparo Rivelles, como personificaciones de la Madre Patria y Manuel Luna y Eduardo Fajardo, como encarnaciones de la anti-Patria), se favorece la identificación o el rechazo de los espectadores con los personajes y las fuerzas que representan. La fórmula no podía durar eternamente (es más, por su propia redundancia llegó a agotarse pronto) y después de los fiascos económicos de *La leona de Castilla* y *Alba de América* en 1951, CIFESA abandonó las “superproducciones” históricas y comenzó el declive de la empresa valenciana.

Conclusiones: la locura de un régimen

Locura de amor nace en el seno de la que en aquellos momentos era la productora oficial del franquismo y en un período (1948) en que el régimen de Franco vio en la Restauración de una monarquía “tutelada” (un año antes había sido aprobada la Ley de Sucesión) una solución a sus problemas de legitimación interna y reconocimiento internacional. Los monarcas en la película de Juan de Orduña (Felipe y Carlos) son invariablemente representados con personalidades débiles que requieren de la tutela de militares con experiencia política. Frente a estos personajes guñolescos, se yergue la reina Juana, una figura que se sitúa por encima de lo político, con los rasgos arquetípicos de las mujeres heroicas del cine histórico de CIFESA. Juana es la encarnación de la Madre Patria en peligro, una patria enajenada por las maquinaciones de las potencias extranjeras y cuyo sacrificio personal habrá de hacer posible la salvación de España.

Como toda ficción histórica (y especialmente aquellas concebidas con fines propagandísticos), el film de Juan de Orduña nos dice más acerca de su presente de producción que del referente histórico al que alude. Durante el franquismo, el cine histórico respondió a las necesidades de legitimación iconográfica y de propaganda política de un régimen impuesto por la fuerza. El período culminante de la productora valenciana CIFESA (1945–1951) coincide con un momento de crisis política en el que Franco habría de reorientar su ideología en una dirección que se distanciaba progresivamente de la ideología fascista de la inmediata posguerra (1939–1945) y que buscaba un reconocimiento internacional que hasta ese momento le había sido sistemáticamente negado.

Al igual que el resto de las películas históricas de CIFESA, *Locura de amor* presenta en clave alegórica la visión que sostuvo el franquismo de una España asediada por las potencias extranjeras y la necesidad de recuperar las señas de identidad del casticismo español en la España imperial del siglo XVI. Más que una locura de amor, el film de Juan de Orduña muestra la locura de un régimen que vio en el cine un instrumento idóneo para la legitimación del “Nuevo Estado” y la exaltación del sentimiento nacionalista, mediante celebraciones alegóricas de su propia apotheosis.

NOTAS

¹La lista de biografías sobre Juana de Castilla es prácticamente interminable. Me limitaré a mencionar por géneros y orden cronológico algunas de las obras de ficción basadas en este personaje. Entre las obras teatrales, cabe mencionar: *Doña Juana la Loca* (1864), de Ramón Franquelo; *Santa Juana de Castilla* (1918), de Benito Pérez Galdós; *Love Possessed Juana* (1939), de Angna Enters; *Jeanne la Folle* (1949), de François Aman-Jean; *El corazón extraviado* (1957), de Aberto de Zavallía; *Juana creó la noche* (1960), de Martín Elizondo; *Juana del amor hermoso* (1984), de Manuel Martínez Mediero; *Un chateau en novembre* (1984), de Emmanuel Roblès; *Falsa crónica de Juana la Loca* (1985), de Miguel Sabido; *La reina loca* (1988), de Wenceslao Godoy; *Retablo de la pasión y muerte de Juana la Loca* (1996), de Manuel Rueda; y *Razón de Estado o Juego de reinas* (1991), de Concha Romero. Dentro del campo de la novela, se inspiran en esta figura: *Jeanne de Castille: nouvelle historique* (1843), de Antoinette Henriette Clémence Robert; *La reina loca de amor* (1863), de Francisco José Orellana; *Juana la Loca: Seis novelas superhistóricas* (1944), de Ramón Gómez de la Serna; *The Prisoner of Tordesillas* (1959), de Lawrence L. Schoonover; *La reine folle d'amour* (1961), de Janina Villars; *Ma fille Marie-Hélène Charles Quint* (1974), de Jeanne Champion; *Un amour fou* (1991), de Catherine Hermery-Vieille; *Joana* (1991), de Guillem Viladot; *Strapia: El libro de memorias de Juana la Loca* (1991), de Julio Rodríguez; *Juana la Loca* (1992), de Carmen Barberá; *La leggenda di Juana I* (1992), de Adriana Assini; y *Los silencios de Juana la Loca* (2003), de Aroní Yanko. También Emilio Serrano se inspiró en Doña Juana para escribir el libreto de su ópera *Giovanna la Pazza* (1890); es famoso el poema de Federico García Lorca, “Elegía a doña Juana la Loca” (1918); y Sara Baras ha dirigido recientemente una coreografía de baile flamenco, *Juana la Loca: Vivir por amor*

(2002). Por lo que se refiere a las Bellas Artes, son muy conocidos los cuadros de Lorenzo Vallés, *Demencia de doña Juana* (1866) y Francisco Pradilla, *Juana la Loca frente al cadáver de Felipe el Hermoso* (1877). Se han llevado a cabo dos adaptaciones cinematográficas de la obra de Tamayo y Baus: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña y *Juana la Loca* (2001), de Vicente Aranda. Mención aparte merece el film paródico de José Ramón Larraz, *Juana la loca ... de vez en cuando* (1983), repleta de comentarios sobre la política española de los 80.

² La dimensión alegórica de la producción cinematográfica de estos años se explicaría por su idoneidad como vehículo transmisor de la ideología del Estado. Como señala Domènec Font, durante el periodo autárquico el cine representó “junto con la enseñanza, la propuesta ideológica más sistematizada del franquismo” (“El cine” 293). Aunque gran parte de la crítica menciona de pasada este aspecto (Gubern 58; Heredero 171; Fanés 181; Sánchez Biosca 77), no se han producido hasta el momento estudios monográficos sobre lo que, desde nuestro punto de vista, es un componente fundamental del cine de la autarquía.

³El carácter paraestatal de CIFESA y su valor como portavoz propagandístico del nuevo régimen son incuestionables. En su declaración programática, los promotores de la empresa expresaban su voluntad de “seguir las directrices de la política económica que inspiran al Estado” (Font, *Del azul al verde* 107). En 1942, el presidente de la empresa, Vicente Casanova, había recibido ya de manos del Ministro de la Guerra la Cruz al Mérito Militar “como premio a los servicios de cooperación y propaganda que por medio de la cinematografía había prestado desinteresadamente” (Font, *Del azul al verde* 107). Cuatro años después (dos antes de la realización de *Locura de amor*), Casanova era elegido vocal de la Junta Sindical y procurador en Cortes en representación de los productores de cine.

⁴Franco consiguió sus ascensos militares en las Guerras de África y su guardia personal fue, hasta el momento de su muerte, la llamada guardia mora. Nunca en la historia de España habían sido tan buenas las relaciones con el mundo árabe, en gran parte por el antisionismo radical del franquismo, pero también por razones de afinidad política y cultural. Como señala Shannon Fleming, “among the Arab states Franco recognized like minds: conservative, traditional monarchical regimes that opposed the ‘godless’ teachings of communism and the rootless secularism of Western liberalism” (133).

⁵Todas las citas del film provienen de la transcripción realizada por el autor de este artículo.

⁶Como indica Javier Tusell, “la influencia del subsecretario de Presidencia fue mucho mayor de la que le correspondía a su categoría administrativa [...] desempeñó un papel decisivo en las actitudes de Franco sobre aquellas cuestiones políticas que resultaron más trascendentes para la vida de su régimen en su primera etapa” (177). A Carrero se debe en gran medida la marginación de la Falange a partir de 1941 o la institucionalización del régimen dentro de un sistema monárquico autoritario.

OBRAS CITADAS

- Algora Weber, María Dolores. *Las relaciones hispano-árabes durante el régimen de Franco: La ruptura del aislamiento internacional (1946-1950)*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995.
- Aram, Bethany. *La reina Juana: Gobierno, piedad y dinastía*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Blinkhorn, Martin. *Carlismo y contrarrevolución en España, 1931-1939*. Barcelona: Crítica, 1979.
- Cano Ballesta, Juan. *Las estrategias de la imaginación: Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- Fanés, Félix. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1982.
- Fernández, Carlos. *El almirante Carrero*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.
- Ferrer Benimeli, José A. “Franco y la masonería.” *España bajo el franquismo*. Ed. Josep Fontana. Barcelona: Crítica, 2000. 246-68.
- Fleming, Shannon. “Spain in the World: North Africa and the Middle East.” *Spain in the Twentieth-Century World: Essays on Spanish Diplomacy, 1898-1978*. Ed. James W. Cortada. Westport, CT: Greenwood P, 1980. 121-54.
- Font, Domènec. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.
- . “El cine español durante la autarquía.” *Arte del franquismo*. Ed. Antonio Bonet Correa. Madrid: Cátedra, 1981. 291-313.
- Giménez Caballero, Ernesto. *España nuestra: el libro de las juventudes españolas*. Madrid: Vicepresidente de Educación Popular, 1943.
- Gubern, Roman. “La decadencia de Cifesa.” *Archivos de la Filmoteca* 4 (1990): 58-65.
- Heredero, Carlos. *Las huellas secretas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Madrid: Filmoteca Española, 1993.
- Monterde, José Enrique. “El cine de la autarquía (1935-1950).” *Historia del cine español*. Ed. Roman Guber. Madrid: Cátedra, 1995. 181-238.
- Llinás, Francisco. “Redundancy and Passion: Juan de Orduña and CIFESA.” *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Eds. Jenaro Talens and Santos Zunzunegui. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1998. 104-12.
- Orduña, Juan de (director). *Locura de amor*. Valencia: CIFESA, 1948.
- Ortega y Gasset, José. *La España invertebrada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Palacios, Jesús. *Los papeles secretos de Franco: de las relaciones con Juan Carlos y Don Juan al protagonismo del Opus*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.
- Preston, Paul. *Franco*. New York: Harper Collins Publisher, 1994.
- Primo de Ribera, José Antonio. “España: la lanzadera duerme en el telar.” *Unión Monárquica* 102 (15 de diciembre de 1930).
- . “Justificación de la violencia.” *No importa* 2 (6 de junio de 1936).

- Richards, Michael. "Constructing the Nationalist State: Self-Sufficiency and Regeneration in the Early Franco Years." *Nationalism, and the Nation in the Iberian Peninsula: Competing and Conflicting Identities*. Eds. Clare Mar-Molinero y Angel Smith. Oxford: Berg, 1996. 149–67.
- Rivière Gómez, Aurora. *Orientalismo y nacionalismo español*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 2000.
- Sánchez Biosca, Vicente. "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940–50." *Directores de fotografía del cine español*. Ed. Francisco Llinás. Madrid: Filmoteca Española, 1989. 56–91.
- Seguin, Jean-Claude. "Locura de amor." *Antología crítica del cine español*. Ed. Julio Pérez Perucha. Madrid: Cátedra, 1997. 230–32.
- Tusell, Javier. *Carrero: La eminencia gris del régimen de Franco*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1993.
- Villacañas Berlanga, José Luis. "Ortodoxia católica y derecho histórico en el origen del pensamiento reaccionario español." *Journal of Spanish Cultural Studies* 5.2 (2004): 187–99.
- Zumalde Arregi, Imanol. "La llamada de Africa." *Antología del cine español*. Ed. Julio Pérez Perucha. Madrid: Cátedra, 1997. 309–11.