

## *Santa Juana de Castilla: Galdós dramaturgo, revisionista de la historia española*

THEODORE ALAN SACKETT

Después de más de medio siglo, la carrera teatral del gran novelista Benito Pérez Galdós va saliendo lentamente de la penumbra del olvido. Hoy, tras el sólido comienzo efectuado por Gonzalo Sobejano y Joaquín Casaldueiro, muchas voces van indicando la señera importancia del drama galdosiano dentro de la moderna historia del teatro en España, y otros ponen de relieve su importancia para el cabal entendimiento del desarrollo artístico e ideológico del escritor canario.

Quizás el mejor ejemplo de la calidad de este teatro esencialmente desconocido para lectores, maestros y eruditos de la literatura española moderna es su última obra estrenada, la tragicomedia *Santa Juana de Castilla* presentada en el teatro Princesa (hoy Teatro María Guerrero) de Madrid en 1918. En esta postrera creación galdosiana podemos observar la culminación de una tendencia visible en muchos de sus dramas y novelas escritos en el siglo XX: un consciente acercamiento ideológico y artístico a la incipiente generación del 98. Esta última obra del maestro del realismo decimonónico viene a ser sorprendentemente uno de sus mejores dramas, el más económico en recursos, una obra menos realista que intuitiva, que constituye una profesión de fe y esperanza en un futuro mejor<sup>1</sup>.

---

1. Cf. M. Pérez López y J. L. Cabezas, p. 412, quienes destacan en este drama la integración de Galdós en la sensibilidad regeneradora del 98, su interés en Castilla, el contraste entre historia e intrahistoria y el amor al paisaje. Cf. también la interesante interpretación del último drama de Galdós de Sara Schyfter, que aunque coincide en muchos datos con lo que vemos aquí, llega a una conclusión muy distinta. Schyfter opina que al final de su vida (ficcional) la reina Juana abandona los valores positivos que caracterizaban su existencia hasta entonces: «Her co-

Mario Verdaguer, en *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, habla de las varias estancias de D. Benito en la ciudad condal y de su amistad con el novelista catalán Narciso Oller. Cuando Galdós mencionó sus planes para un drama sobre Juana de Castilla, Verdaguer le enseñó un libro médico por Luis Comenge que se encuentra hoy en la Casa-Museo Pérez Gáldos en Las Palmas de Gran Canaria, que contribuyó indudablemente al naciente concepto que Galdós tenía de la reina Juana<sup>2</sup>. Después, en 1907, Galdós escribe un prólogo para el joven escritor, afiliado al 98. José María Salaverría, cuyo libro *Vieja España. Impresión de Castilla* viene a presentar la típica obsesión noventaochista con Castilla y lo castellano. En su prólogo, Galdós exhibe muchos de los elementos que destacará once años después en su última obra estrenada. Contrasta a los reyes posteriores a Isabel y Fernando con estos reyes populares, «vagabundos que gobernaban andando, convocaban Cortes donde mejor les placía y se alojaban en palacios particulares o en conventos; soberanos tan despreciadores de la comodidad y magnificencia, que nunca pensaron en establecer capital o asiento fijo en su poder» (vi).

Le atraen especialmente el pueblo de Madrigal de las Altas Torres y su monasterio de Agustinas, cuna de Isabel la Católica. Aunque hoy podemos visitar casi todo el convento, en tiempos de Galdós era de clausura. El novelista comenta: «Allá muy adentro, muy adentro, hay salas magníficas, con sillones y papeleras del tiempo de aquellos reyes... tapices, candeleros para poner hachones de cera, y la rueca, huso y aragadillo con que enseñaron a hilar a doña Isabel cuando era chiquita...» (xxii). Su deseo de penetrar en los velados secretos del escondido lujo real, que hoy sabemos que existía en efecto, constituye un paralelo a su posterior anhelo de descifrar el enigma de la vida de la reina Juana, principalmente por medio de

---

illusion by refusing the crown offered to her by her people and accepting absolution from the Church, is the play's despairing commentary on the inability of the individual to create history», y que «unable to effect any of these aims, she dies accepting the same institutions, myths, and national misdirection she has sought to halt» (p. 55). Como intentaremos mostrar en nuestro análisis, Juana no abandona los ideales que ha vivido en el mundo del drama porque así lo quiere, sino que, al contrario, vencida por el tiempo, la vejez, la enfermedad y su sentido de inferioridad en relación con otros «locos inspirados», no le queda otro remedio. Tampoco decide como acto de voluntad engañar al tiempo y a la historia, como quiere Schyfter, p. 56; su estado mental y un proceso de confusión temporal causado por la vejez (proceso observable en muchos individuos en la vida real) es lo que causa que su vida sea, en sus palabras, un libro con la numeración borrada (I, iv, 1323).

2. Verdaguer también describe la llegada de Galdós a Barcelona en 1918 para el estreno de su último drama, el banquete en el Hotel de Inglaterra que le tributaron sus amigos después del estreno y la semana de teatro galdosiano que montaron en la ciudad condal en homenaje al escritor.

la intuición y la imaginación artísticas. Su descripción del paisaje castellano desmiente su conocida tendencia realista y se acerca al lirismo noventaochentista: «Entre la Mota y Madrigal, caminando hacia la cuna de doña Isabel, sentí la llanura con impresión hondísima. Es la perfecta planimetría sin accidentes, como un mar convertido en tierra... (xvi). En aquel mar endurecido, la torre de Rubí, la de Pozaldez y las que lejanas se ven a un lado y otro, parecen velámenes de barcos que han quedado inmóviles al petrificarse el mar en que navegan... ¡Qué soledad tan profunda, quietud de un dormir indefinido, en que apenas se oye el resuello del durmiente!» (xvii) Finalmente, el dramaturgo visita Tordesillas; escribe que «residió 47 años, viviendo obscuramente de la substancia de sus tristezas y de su locura, la reina doña Juana. No hay drama más intenso que el lento agonizar de aquella infeliz viuda, cuya psicología es un profundo y tentador enigma. ¿Quién lo descifrará?» (xxxiv).

Rodolfo Cardona revela en un reciente estudio sobre las fuentes históricas de este drama que Galdós tenía en su biblioteca un libro de Antonio Rodríguez Villa, *La reina doña Juana la loca. Estudio histórico*, profusamente anotado por el novelista. De allí Galdós sacó algunos elementos de su nueva interpretación de la reina Juana, específicamente la acusación por parte de algunos historiadores extranjeros de la supuesta herejía religiosa de Juana y la asistencia que D. Francisco de Borja le prestó en los últimos meses de su vida (464). Cardona averiguó tras largas investigaciones que doña Emilia Pardo Bazán, en un artículo de su revista *Nuevo Teatro Crítico* en 1892, le dio a su íntimo amigo la idea para el drama (465) y que el concepto de la no-locura de la desdichada reina, las causas de su reclusión de 47 años en Tordesillas y su indiferencia para la religión, le vinieron a Galdós de su lectura de una monografía del historiador alemán Gustavo Adolfo Bergenroth, publicada en Londres en 1868 (466). Partiendo de los datos que doña Emilia da en su artículo sobre la educación de la princesa Juana por el humanista español Luis Vives, inventa Galdós la supuesta influencia de Erasmo sobre doña Juana; el único detalle del drama que no se halla en ninguna de las fuentes es la ficticia escapatoria de la reina a una aldea cercana en los días anteriores a su muerte, elemento seguramente inventado por el dramaturgo para plasmar su concepto intuido del personaje (467).

Cardona no menciona que en la biblioteca de la Casa-Museo Pérez Galdós, además del libro anotado del historiador Rodríguez Villa, también se encuentra el libro médico de Luis Comenge, que el catalán Verdguer le había presentado. De estas dos fuentes vienen muchos de los datos históricos y psicológicos que Galdós incorpora en su tragicomedia. Pero la comparación del contenido de dichos tomos con la obra de ficción también revela varios cambios fundamentales por parte del dramaturgo que nos ayudan a comprender la originalidad de su concepto artístico. Galdós subraya, por ejemplo, el dato de Rodríguez Villa sobre el segundo matri-

monio de Fernando el Católico con doña Germana de Foix en 1505<sup>3</sup>. Rodríguez revela que varios cronistas mencionan incidentes de recelo y rencor de parte de la reina Juana contra su madrastra. Pero en su drama, Galdós decide omitir este dato que bien podría haber distraído al público de su interpretación especial del problema fundamental de doña Juana: su complejo de inferioridad frente a la grandeza incomparable de su madre, Isabel la Católica. De manera semejante, aunque subraya pasajes que describen la ciega pasión de Felipe el Hermoso por reinar y su entrega a lo que llama «las más viles pasiones» (171), Galdós sólo alude a ese conocidísimo aspecto de la vida de la reina Juana por medio de los chismes de sus servidores y las alusiones al tema por D. Francisco de Borja, al final del drama. Aunque doña Juana se negó siempre a reinar, según Rodríguez, las crónicas indican claramente que poseía la suficiente cordura para saber que era la legítima reina. Cuando su hijo Carlos llegó a España en 1517 para reinar, Juana se enojó mucho con un montero que le llamó rey, afirmando «yo sola soy la Reina, que mi hijo Carlos no es más que Príncipe» (270).

Rodríguez indica que el joven rey Carlos pasó por Tordesillas «con objeto de informarse del estado de salud y modo de vivir de la Reina su madre», pero Galdós en el monólogo final de doña Juana decide falsificar la verdad histórica indicando que el hijo estuvo siempre ausente de la madre abandonada (270-71). También condensa en un solo personaje maligno, el Marqués de Denia, lo que resultan ser dos individuos históricos, D. Bernardo de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y conde de Lerma, a quien a su muerte en 1535 le sucedió como gobernador del palacio de doña Juana su hijo, el segundo marqués de Denia, D. Luis (276). Se revela aquí también que Carlos I no envió a D. Francisco de Borja, ex-duque de Gandía, para ocuparse del estado espiritual de la reina en sus últimos meses, como quiere Galdós; se paró en Tordesillas de camino a una comisión en Valladolid porque conocía anteriormente a una de las hijas de doña Juana, la infanta Catalina, y por eso, tenía mucho afecto por la reina (383-84).

Las crónicas indican, a diferencia del drama, que al irse Borja, después de su visita volvió doña Juana a su antigua indiferencia en prácticas religiosas (384). La hinchazón de las piernas y las vejaciones del cuerpo que el médico galdosiano describe durante el último día de vida de la reina realmente comenzaron a manifestarse según Rodríguez dos años antes, en 1553 (394). En sus conclusiones, el historiador decimonónico declara que la locura de la reina fue agravada por el gobierno «severo, rígido, despiadado» de los marqueses de Denia. Pero a diferencia del marqués galdosiano presentado como malvado, cuya crueldad es motivada por la

---

3. Este segundo matrimonio del Rey Católico es una nota al pie generalmente ignorada por la Historia; estas segundas nupcias constituyen un eslabón en la política exterior de Aragón con Francia, según explica Rodríguez Villa, p. 125.

codicia de los bienes de doña Juana y por su creencia en la herejía de la reina, los marqueses históricos parecen obrar mal aconsejados por la idea de entonces de que los locos tenían que ser tratados con dureza (408-09). La última declaración de Rodríguez Villa, en cambio, constituye una fuente directa del tema ideológico del drama galdosiano; dice que el breve reinado de doña Juana y D. Felipe el Hermoso «representa en nuestra historia el periodo de transición entre la antigua política castellana y la nueva extranjera, impuesta por monarcas y ministros nacidos y educados en lejanas tierras, y del todo ajenos a los legítimos intereses de España» (410).

El libro médico de Luis Comenge también influye poderosamente en la ideación del futuro drama galdosiano. Comenge ya en 1895 conoce las teorías de Bergenroth, quien afirma que «la locura de Dña. Juana no fue otra cosa... que el resultado execrable de la desapoderada ambición de su padre y de su hijo, quienes hicieron pasar por enferma de la razón... para gobernar a su antojo...» (160). Sin embargo, Comenge nota que la abuela materna de doña Juana pasó largos años reclusa por demente (162) y su padre, Fernando el Católico, «sufrió un cambio brusco de carácter en los últimos años... ataques de melancolía... apetecía a los lugares solitarios, aborreciendo las ciudades» (163). Desde 1498 la archiduquesa Juana comenzó a mirar con desdén las prácticas religiosas. Dos famosos doctores testifican en 1503, antes de la muerte de Isabel I, de la locura de doña Juana (165). Por eso, aunque Juana fue proclamada soberana de Castilla tras la muerte de su madre Isabel I, la Reina Católica dejó una célebre cláusula en su testamento afirmando que si Juana no quisiera o no pudiera gobernar, «que gobernase el rey D. Fernando...» (167). Hasta entonces, parece que la perturbación mental de Juana no trascendió al público «de una manera clara... quedando sepultada en el pecho de parientes y servidores leales» (167). Según Comenge, las rivalidades políticas entre el ambicioso marido Felipe el Hermoso y Fernando el Católico dieron por resultado una nueva exaltación en la pasión de la infeliz reina (169).

En junio de 1506 los dos hombres firman un convenio que proclama que Juana, incapacitada por la locura, nunca podría gobernar (170). Comenge subraya un dato que sin duda Manuel Tamayo y Baus encontraría anteriormente en otros cronistas: la indicación del deseo de Felipe de «recluir a la reina por no sufrir sus celos y manías y para gobernar sin trabas...» (171). Galdós decide ignorar en su reinterpretación el dato de Comenge de que después de la muerte de Felipe, doña Juana odió a todas las mujeres de allí en adelante (173).

La descripción de Comenge de la enloquecida viuda Juana que no quiere separarse del cadáver de su esposo, esperando su resurrección, quien «viaja de noche por los campos de Castilla, llevando por delante el fúnebre convoy con los restos putrefactos del que fue su esposo, maniática, demacrada, sucia y vestida de harapos» (175) es la recogida por el pintor Padilla en su famoso lienzo; pero este aspecto no le interesa en absoluto a

Galdós. De manera semejante a como ignora ciertos datos del libro de Rodríguez sobre las segundas nupcias de Fernando el Católico. Galdós también decide ignorar la información en Comenge sobre los intentos de D. Fernando de concertar segundas nupcias para la reina viuda con el rey de Inglaterra (180). En cambio viene a ser parte esencial de su nueva interpretación la descripción de Comenge de los 47 años de reclusión de la reina en Tordesillas, «entregada a sus ideas y renunciando con firmeza a las pompas del mundo y a las cosas del gobierno» (181). Galdós también deja a un lado los datos sobre varias visitas que Fernando le hace a doña Juana en Tordesillas desde 1510 hasta su muerte en 1516, implicando, mediante factores semiológicos vistos en las acotaciones, que la reina no estimaba mucho a su padre (182)<sup>4</sup>.

El planteamiento de Galdós de que doña Juana quiera preocuparse de los asuntos de su reinado proviene de otro dato de Comenge, quien escribe que en 1518 «la reina se volvió locuaz, muestra vehementes deseos de salir de Tordesillas y encargarse del gobierno...» (184), afirmando también que la reina tuvo períodos lúcidos y épocas de discreción cuando conservaba la memoria de pasados hechos (*ibid.*). En 1520, aunque habló con discretas palabras a los Comuneros, dejó ver que su mayor preocupación entonces no fue la política sino su reclusión por la imaginada influencia de su madrastra doña Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico (185). El dramaturgo también toma de Comenge la noción de que criados y servidores creyeron cuerda y perseguida a la reina, pero cuando Galdós presenta a los Comuneros pidiendo que Juana sea reina de Castilla, cambia los datos que Comenge suministra, que indican que Padilla «consideró vesánica a doña Juana» según una epístola del 26 de septiembre de 1520 (185).

De Comenge también vienen detalles de las visitas de Francisco de Borja con objeto de «convencer a la demente de lo perjudicial que era para su salvación el olvido de las prácticas religiosas» (189) y la información recogida del P. Cienfuegos en su *Vida de San Francisco de Borja* referente a la milagrosa conversión en católica cristiana que se efectuó el jueves santo de la Última Cena, día de la muerte de Juana (195). Lo más notable de todo es que Galdós rechaza, al idear su nueva interpretación, las conclusiones finales de Rodríguez Villa y de Comenge, las principales fuentes de sus datos: no considera a doña Juana ni loca de amor como establece Rodríguez ni loca de remate como asevera Comenge (196-205).

En cierto sentido, otro precedente del drama galdosiano, el drama *La locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus, de 1855, es como la pintura de Padilla, una interpretación antitética al sentido de la obra de Galdós. Este dramón neo-romántico, con sus muchas coincidencias, disfraces, reconocimientos, pasiones volcánicas y quejas contra el fatal destino, y su enfoque

4. Por ejemplo, el drama comienza en un salón donde cuelgan retratos de Isabel I y Carlos I únicamente; el rey D. Fernando está ausente.

en los momentos de intensos celos por parte de doña Juana en el período inmediatamente antes de la muerte de su esposo, difiere en casi todos sus elementos de la posterior obra galdosiana<sup>5</sup>. El escritor canario prefiere concentrarse en los últimos días de vida de la reina para recrear intuitivamente un drama de la conciencia que refleja toda la vida de la desdichada monarca. Sin embargo, Tamayo debía utilizar fuentes históricas que coinciden con algunas de las consultadas por Rodríguez Villa y Comenge, porque muchos de los datos presentados son idénticos a los observados en el drama de Pérez Galdós. La descripción del vaivén psicológico de Juana, de los celos, del amor intenso y del odio vehemente, refleja los informes médicos sobre la reina. También la confrontación de Juana con una de las muchas amantes de D. Felipe, en el drama de Tamayo es la mora Aldara, constituye una imagen ficticia de un conocido incidente histórico (III, 112-13).

No debemos pasar por alto, como lo han hecho muchos otros, la realidad de que a pesar de evidentes diferencias artísticas e ideológicas, en el drama de Tamayo existen aisladamente y sin énfasis muchos elementos que coinciden con los incorporados más de medio siglo después por Galdós en su tragicomedia. Igual que el ficticio médico galdosiano, el doctor Santa Cara, el de Tamayo, el doctor Marliano, afirma varias veces que la enfermedad mental de la reina es más que nada un producto de la angustia ocasionada por el infame comportamiento de su marido (I, iii, 45). El pueblo en el drama de Tamayo, como después en Galdós, se identifica estrechamente con la difunta reina Isabel I; un personaje dice: «—Yo oí decir que lo mismo era para ella un señor que un labriego...—» (II, i, 62). Y saben muy bien que es Isabel, como vemos en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, quien aplasta las ambiciones de los nobles para consolidar el poder de la monarquía en unión con el pueblo<sup>6</sup>. El mesonero dice: «—A ella debemos poder hoy respirar sin temor de que los señores nos traten peor que a su perro de caza—» (II, ii, 63).

En cierto sentido, el clímax de la obra de Tamayo y un punto interpretativo recogido implícitamente por Galdós, es la última escena del acto III, donde enfrentada con la realidad de las mentiras de su esposo y los chismes de la corte sobre su supuesta locura, doña Juana decide refugiarse

---

5. El excelente estudio comparativo de Martha Halsey destaca varios de los mismos elementos vistos en nuestra interpretación del último drama galdosiano, como por ejemplo (a diferencia de la lectura de Sara Schyfter) la noción de que al final de su difícil vida, no le queda a la cansada y enferma reina otro remedio que renunciar en efecto a sus ideales personales y políticos; y que frente al sentido de inferioridad que Juana siente en relación con su madre Isabel I, a pesar de su renuncia final, muestra en su anterior vida y en sus ideales «a virtue more significant than any represented by Isabella—that of Christian charity», p. 53.

6. Jesús Gutiérrez ha comentado aceriadamente este aspecto del drama de Galdós en su artículo, p. 512.

voluntariamente en la locura para no tener que reconocer la realidad de su esposo pérfido (III, xiv, 114). Para probar que su locura es voluntaria, o por lo menos esporádica, Tamayo la presenta en el acto IV enteramente cuerda, enfrentándose con los nobles rebeldes que participan en los planes subversivos de su consorte, D. Felipe (IV, v, 123). La tesis de Tamayo es que si no hubiera muerto prematuramente D. Felipe, Juana no se hubiera vuelto loca. De hecho, en esta escena de suprema cordura, doña Juana proclama que ya no amaré como mujer: «—Amar como todas las mujeres, es amar a un hombre; a semejanza de Dios debe amar una reina, amando a un pueblo entero—» (IV, v, 124), concepto muy semejante al expresado por Galdós después. Otro anticipo claro, típico del drama romántico (cf. la mora enamorada de *Los amantes de Teruel*, Zulima), es el momento en que la vengativa mora Aldara, antaño rival en amor y en política, conmovida por el ejemplo noble de la esposa y reina ultrajada, se convierte al catolicismo y describe la situación de doña Juana como «—el martirio de una santa—» (IV, x, 132).

Aunque el teatro galdosiano ha sido ignorado en gran parte después de su muerte, durante su vida era objeto de numerosas reseñas periodísticas que suscitaron muchas polémicas artísticas e ideológicas. Los contemporáneos no dejaron de entrever la significación e importancia de este postrero drama. Ramón Pérez de Ayala, amigo y gran aficionado al escritor canario, comenta el drama a la luz fundamentalmente errónea de las investigaciones del historiador alemán Bergenroth, para quien doña Juana fue víctima de su padre, esposo e hijo, quienes divulgaron falsamente el rumor de su locura porque creían que era una hereje erasmista, y para fomentar sus propias ambiciones políticas. Pérez de Ayala ve muy claramente que la obra no es meramente un drama histórico sino una creación artística que busca la quintaesencia de un alma y de un pueblo, encontrándola en el «amor a Dios, al pueblo, a Castilla».

Arturo Mori contrasta la obra con la de Tamayo y Baus, el sentido externo e histórico del caso, afirmando que en el poema galdosiano la intención es desvirtuar «la leyenda de atenuaciones patrióticas alrededor de Fernando, rey sin corazón ni talento,» para dar a Isabel I «todo el realce de su significación espiritual y política», al mismo tiempo que manifiesta su desdén hacia «el César de la decadencia», Carlos I, con su séquito de aduladores enemigos de las libertades populares.

José de Laserna destaca que en este drama «el hagiógrafo rivaliza con el dramaturgo, y el más gran efecto de la obra es que al intuir la vida humilde y la muerte ejemplar de la reina calumniada por la Historia, Galdós inscribe el nombre de doña Juana en el santoral del martirologio laico» (1).

Más interesante todavía es la crítica de Anselmo González, cuyo seudónimo de estirpe galdosiana es «Alejandro Miquis», quien sugiere la noción de que la técnica teatral empleada aquí es como el drama histórico y



naturalista que soñaba Emile Zola: «Ha visto la figura de doña Juana tal como ella fue; no como la de las leyendas sino por las pacientes investigaciones de los eruditos; arte y verdad». Manuel Bueno también subraya lo que podríamos llamar la incursión intrahistórica de Galdós más allá de la Historia oficial. La reina es un símbolo de «la gloriosa y venerable Castilla, toda pasión y austeridad», y su supuesta locura es más bien una neurastenia intensa, un histerismo difuso agravado por un traumatismo moral, «más que una demencia declarada; curable sin duda alguna». El intuitivo drama galdosiano, más que ningún documento de la época, deja traslucir su dolor: «silenciosa tragedia que va infiltrándose lentamente en nosotros...».

Finalmente, el más perspicaz crítico de todos resulta ser Manuel Machado. Aceptando como Manuel Bueno que la reina fue más tiranizada que demente, llega a la conclusión de que Galdós «ha cifrado en la hija de Isabel la Católica toda la España muerta en el momento de su renacer propio y genuino, ahogada por la universalidad ambiciosa de Carlos V, destrozada en anhelos de libertad, democracia, de vida propia nacional, de su autonomía de conciencia... oída la voz de España, miserable y desesperada en medio de la grandeza impersonal, la voz de la verdadera España que ya no se ha oído más...» (1).

Paralelo a esta interpretación noventaochentista de la intención galdosiana es el análisis actual de Joaquín Casaldueiro, quien hace ver que como en casi todas sus obras, novelas y dramas, Galdós aquí ahonda intuitivamente en la historia para comprender y comentar sucesos contemporáneos. Así que al hablar del horror del ajusticiamiento de Padilla, Bravo y Maldonado, que doña Juana siempre tuvo presente, el dramaturgo alude a la tragedia de Riego, Torrijos y Ferrer, que Galdós nunca pudo olvidar (127). Según Casaldueiro, Galdós quedó profundamente influido por las ideas de José Ortega y Gasset después de su famosa Conferencia en la Comedia en 1914, y lo vemos en su último drama en el tema de la necesidad de ir al pueblo español para encontrar la base de un nuevo estado y también en el concepto de identificar lo abortado del régimen español que emerge después de la muerte de Isabel I con el paralelo moderno de la España de la Restauración, «que había nacido muerta, estaba putrefacta y había que enterrarla» (128).

\* \* \*

Después de haber explorado las fuentes y motivación ideológica de esta última creación artística de Pérez Galdós, queremos examinar cómo plasma estos elementos en una obra dramática de sorprendente modernidad. El argumento no podría ser de mayor sencillez y desnudez: en tres actos progresivamente más cortos y condensados, vemos a doña Juana de

Castilla en los últimos días de su vida. En el acto I la observamos cautiva en su palacio de Tordesillas, rodeada de nobles decadentes que la explotan y maltratan, y leales criados que quieren aliviar su sufrimiento. En el acto II, sus fieles servidores logran sacarla de su prisión para pasar un solo día de libertad en comunión con sus queridos súbditos en una aldea cercana. En el brevisimo acto III la encontramos nuevamente recluida en el palacio, donde ministrada por el compasivo Francisco de Borja, muere cuerda y creyente el mismo día del jueves de pasión de Jesucristo.

Jesús Gutiérrez afirma que el propósito de Galdós es refutar dos acusaciones falsas de la Historia en contra de la reina Juana, su presunta herejía y su locura, y declara categóricamente que «la vemos en todo momento cuerda» (206). Pero el análisis de la tragicomedia muestra que el asunto no es tan sencillo como Gutiérrez piensa. Galdós, apoyándose en la riqueza de información histórica que hemos examinado, presenta al público dramático un mosaico de factores ambiguos, mediante los distintos elementos del diálogo, la acción y los símbolos semiológicos evidentes en las acotaciones (y se supone en la puesta en escena de la obra), cuyo último resultado es una intencionada ambivalencia sobre la naturaleza del estado mental de doña Juana.

Al subir el telón del primer acto, vemos en la acotación que Juana «pasea arriba, abajo, hablando sola» (I-i-1321). Aunque no la oímos hablar al principio, la intención es darnos una inicial impresión de comportamiento raro. Sus servidores Mogica y Marisancha comentan los chismes palaciegos sobre su supuesta locura. Mogica aunque afirma que «—lo que con palabra o gesto expresa la reina, parece indicar que no anda sobrada de juicio—», concluye que sólo los que no la conocen la tienen por loca; discurre con tino sobre cualquier asunto y su único desvarío es no darse cuenta del paso del tiempo (I-i-1321). Marisancha en cambio sí duda de su juicio, creyéndola además tocada de herejía. Según ella, guarda como tesoro y en secreto un libro que Erasmo le dio en Gante, el *Elogio de la locura*: «—cosa buena no será cuando así lo esconde—» (ibid.). Gutiérrez hace constar que el dato sobre la supuesta posesión del libro de Erasmo es históricamente imposible, ya que se publicó en 1509, el mismo año de la reclusión de Juana en Tordesillas (206, n. 14). Después los dos mencionan el conocido hecho de que Juana amó locamente a su marido aún después de muerto, pero templan esta información con la compartida opinión de su bondad; sus servidores la quieren como a una madre porque no es orgullosa ni tiránica (ibid.). Después de casi cincuenta años de encierro, se mantiene resignada y soporta humillaciones calladamente. A pesar de que sus carceleros los marqueses de Denia no le guardan el debido respeto (I-i-1321), ella no disputa al marqués sus grandezas; vive solitaria, oscura, mal alimentada y peor servida «—como si viviera de limosna—» (I-i-1322) con una humildad cristiana y un desprecio de las vanidades terrenas.

Al final de la primera escena llega Juana, «como siempre hablando sola». La obsesión de que viene hablando no es como en Tamayo el amor o los celos: es Castilla. Afirma que para ella no hay más historia que la de Castilla, «—de allí salió todo lo grande de la Humanidad—» (I-ii-1322). Pero en eso mismo se cifra su más gran problema: «—para mí no hay gloria, no soy nadie—vivo viendo pasar las glorias ajenas, viendo pasar la historia—» (ibid.). Esta declaración es muy semejante a la de otro personaje recreado por un artista a principios del siglo XX, el Calixto de Azorín en el capítulo «Las nubes» de su libro *Castilla*. Este, como la Juana de Galdós, representa una nueva versión de su original literario. Estando ya casado con Melibea y contemplando a su hija Alisa en el jardín mientras pasan las nubes de eterno retorno, observa que «—vivir es ver pasar—». Pero si bien doña Juana, obsesionada con el ejemplo excelso de su hacendosa madre, se siente incapaz de ser protagonista digna de la Historia, en la tragicomedia de Galdós se muestra muy cristiana, repartiendo limosnas constantemente a los pobres y socorriendo a viejos hidalgos venidos a menos (I-iii-1323).

Galdós recoge el sentimiento de la reina inestable en el sutil detalle de una acotación cuando entra en escena el marqués de Denia, a quien Juana habla con fría indiferencia y «con leve puntillo de acrimonia» (I-iv-1323). Simbólico de su estado mental es su memoria de todos los hechos históricos de su tiempo pero con una total confusión de las fechas: «—mi cabeza es un libro en el cual no falta ninguna página, solo que la numeración está borrada, las fechas para mí son letra muerta—» (ibid.). También el hábil dramaturgo alude suavemente al estado mental de la protagonista en una acotación cuando enterada de que Carlos I le manda a Borja como confesor, «muestra inclinación a la rebeldía» al declarar que «—confesores tengo yo en mi casa para cuando los necesite—» (I-v-1324). Pero a renglón seguido, demuestra sobradamente un momento de suprema cordura al afirmar que su hijo no debe mandar confesores sino preocuparse de la buena administración de los negocios de Castilla. Según ella, el emperador desconoce las grandes virtudes del pueblo castellano, trayendo «—una nube de flamencos que devoran toda la riqueza y nos llevarán a la completa ruina del suelo castellano—» (ibid.).

Cuando llega un embajador del rey, D. Carlos, el conde de Aguilar, para anunciar la misión de Francisco de Borja, el emisario califica la reacción negativa de la reina como «—desabridas quejas—» (ibid.). También en una acotación Galdós indica cómo la actriz, al oír la reseña por el conde de Aguilar de los problemas agobiadores del rey, debe mostrar un momentáneo quebranto de su facultad de atención: «Juana le contempla completamente abstraída, inclina la cabeza hasta tocar la barba con el pecho» (ibid.). Al final de la escena, la reina recupera sus facultades y manifiesta enérgicamente que su única respuesta al rey, en virtud de su estado de cautiverio humillante para una reina, tiene que ser el «—silencio, olvi-

do, oscuridad—». La dama servidora Lisarda opina que la reina ha hablado como debe hacerlo una soberana de Castilla (I-vi-1324).

A continuación sabemos por Lisarda que desde hace días Juana apenas come; la humillan las privaciones a que la sujeta el marqués de Denia, quien se apropia casi todo el caudal de la reina en beneficio de su presuntuosa esposa, y Juana misma declara que no puede aguantar más tiempo «—esta opresión tediosa, malsana—» (ibid.). Hacia finales del acto I, otro leal servidor, el mayordomo D. Alfonso de Valdenebros, decide ayudar a la reina a escaparse temporalmente al campo, condolido «—del martirio de esta infeliz señora, encerrada años en Palacio lúgubre, desatendida, mal alimentada y peor servida; esto clama al cielo... es reina en nombre solamente—» (I-viii-1325). Tanto Mogica como el médico Santa Cara opinan que las melancolías, delirios, inapetencia y sombríos pensamientos de la reina provienen de su falta de libertad y que no puede seguir sometida a tan nocivo aislamiento (ibid.). En boca de Valdenebros hallamos muchos de los conceptos presentados por el historiador Rodríguez Villa: que toda la vida de la reina ha sido un suplicio; primero el amor desatinado a su esposo, la ingratitud de éste, su muerte; luego la resolución despiadada del Rey Católico y Cisneros de privarla del gobierno de Castilla para confinarla en el tétrico palacio de Tordesillas, y después medio siglo de cautiverio como expiación de un delito (I-ix-1325).

Hacia finales del acto I, donde una acotación indica que con la inminente salida del palacio Juana sale «con semblante alegre» (1325), encontramos en las palabras de la reina una de las claves simbólicas del sentido galdosiano de la supuesta locura de doña Juana. Habla de cómo su madre, recuerdo obsesivo siempre, ayudó a «—aquel loco sublime Cristóbal Colón—», y cómo ella hubiera querido ser tan grande como su madre «—pero ya es tarde, yo no valgo nada—» (I-ix-1326). En cierta forma, esta Juana es análoga a la de Tamayo y Baus, en que no estando loca decide por razones personales dejar creer que lo está. En el drama de Tamayo la razón para esa «metalocura» es el deseo de no tener que reconocer las infidelidades de su esposo Felipe; en Galdós, deja creer que está loca porque en su conciencia se siente inadecuada, indigna del género de «locura sublime» que en términos de Erasmo caracteriza a «locos» como su madre y Colón.

Cuando Francisco Borja llega y ve la furia del marqués de Denia al saber que doña Juana ha salido del palacio sin su permiso, opina como antes los servidores que «—doña Juana merece las atenciones más delicadas no sólo por su alta jerarquía sino por su endeble salud, agravada por largo cautiverio en que se la tiene... es una iniquidad... seamos benignos con esta desgraciada reina—» (I-xi-1327). Explica que Carlos I le ha mandado allí para que suavice los dolores de su anciana madre, pero Rodríguez Villa demuestra que históricamente fue el príncipe, el futuro Felipe II, quien lo hizo. Típico de este drama casi sin acción externa, poema más bien de

sugerencias psicológicas y políticas, el primer acto termina con las sencillas palabras de Francisco de Borja dirigidas al enfadado y escéptico marqués de Denia: «—Sabré cumplir siempre como sacerdote y como caballero—» (1327).

En el pueblo cercano de Villalba del Alcor, al comenzar el acto II, vemos cómo Peronuño y los otros aldeanos llaman a doña Juana «—señora y madre nuestra—», y ella, tratando de seguir el modelo de su madre, afirma que «—no soy la primera castellana ni tampoco la última; vosotros y yo somos lo mismo—» (II-i-1328). Cuerdoamente compadece a una aldeana pobre con seis criaturas, Poca Misa, la cual se llama así porque teniendo que sostener a una familia no tiene tiempo para oír una misa completa, y promete hablar con su hijo para que alivie las miserias de un pueblo campesino sujeto a impuestos por los flamencos (*ibid.*). El poco y leve humor de esta tragicomedia se halla en este segundo acto cuando Juana habla con los chiquillos del pueblo; la acotación indica que «cariñosa, les acaricia» (II-i-1329). Sanchico estudia con un cura que no le enseña latines, sino cosas de la guerra porque es ex-soldado; él declara que algún día, cuando aprenda a manejar las armas, si algún deslenguado se atreviera a llamar loca a la reina, le mete una bala «—entre ceja y ceja—» (1329). Pero Juana, supremamente cuerda en este momento, les dice como pastora benévola que no, que deben perdonar las injurias y hacer todo el bien posible a los semejantes. Aconseja que Sanchico, y otro niño de padres labradores, Antolín, futuros obrero y guerrero, deben trabajar por Castilla «—y hacedla venturosa y rica—» (1330).

La muy cuerda reina, al oír los deseos de los castellanos de un nuevo tipo de gobierno, dice que hablará con su hijo para que les conceda un gobierno patriarcal... el pueblo en estrecha unión con la Corona (1330)<sup>7</sup>. Pero cuando se da cuenta de que el marqués de Denia envía un coche para recogerla nuevamente, exclama con pasión: «—¿A Tordesillas? ¡Aquí, aquí, pueblo castellano, no permitas que de ti me separen!— (*se tambalea y recobra su postura en la silla*)» (1330). La ficcional salida temporal de la reina de su cautiverio termina con el desfallecimiento físico de doña Juana. Pero aunque apenas puede respirar (II-ii-1331), su último pensamiento antes de volver al cautiverio es que se reparta lo que queda de su caudal a los pobres; ella lo único que anhela ahora es el descanso (1331).

Al conocer a Borja al final del acto II, hace una apología cuerda de lo desabrido de su respuesta al embajador sobre su misión, afirmando que «—mi cabeza flaquea cuando me hablan de confesores y no por eso crea que vivo apartada de la doctrina de Cristo Nuestro Señor—» (1331). Este

---

7. Esto —a diferencia de lo que ve Schyfter en su estudio, la cual solo ve lo negativo de Isabel I en el pensamiento de Galdós (el fanatismo religioso, por ejemplo)— es en efecto lo positivo de la herencia isabelina, y constituye precisamente lo que hubiera podido ser en otras circunstancias históricas la base de la España siempre anhelada por el escritor canario.

contesta que su cristianismo está más que patente en su constante práctica de virtudes cristianas: la caridad, el amor a los humildes, la paciencia y la resignación en las desgracias. El acto II termina como el I, con una exhortación de Borja, esta vez al pueblo, de que lleven con cuidado el cuerpo de esta reina «—que ha padecido durante luengos años sin consuelo de nadie, sin exhalar una queja, sin protestar contra sus opresores. ¡Es una santa!—» (1331).

El brevísimo acto III, de sólo cuatro cortas escenas, concluye la trayectoria artística desde lo real-histórico hacia el íntimo drama trágico de la conciencia, lo que Gutiérrez llama el testamento espiritual de Galdós (203). Del libro de Comenge vienen las referencias sobre los síntomas de la última enfermedad de la reina, quien aquí, a consecuencia del esfuerzo físico de su salida del palacio, sufre hinchazón de piernas y vejaciones en diferentes partes del cuerpo (III-i-1332). El médico describe su estado mental como uno de cambios bruscos del cerebro, «—a ratos se despeja, habla sin tino con fantasmas, luego recae en su postración muda—» (ibid.). Pero despertándose y oyendo las matracas del Viernes Santo, la muy cristiana reina desea hablar con la marquesa de Denia para pedirle perdón si en algo la ha podido ofender, lo cual avergüenza a la asombrada noble señora, quien por fin se da cuenta de la grandeza de la reina-mártir y le pide a su vez perdón (III-i-1333).

Mientras el marqués de Denia sigue afirmando la supuesta realidad del desequilibrio y perturbación de facultades de doña Juana, empezamos a sospechar que su opinión se basa en la errónea creencia en su herejía religiosa. Juana no quiere comer; lo único que anhela es el agua pura y limpia; compara su criterio religioso con «—el agua traída por la divina esencia, licor no contaminado aún por las turbulencias de los ríos, que arrastran en su corriente todas las malicias, miserias humanas—» (ibid.). Después de que Francisco de Borja le asegura que las doctrinas de su apreciado mentor Erasmo no son en absoluto heréticas, le explica el sentido de la locura en el famoso libro suyo que doña Juana llevaba como si fuera reliquia, aclarando el simbolismo visto anteriormente en la referencia a Cristóbal Colón. Erasmo celebra la locura llamando locos a los grandes protagonistas emprendedores de la Historia universal, destacando especialmente en tiempos recientes a la misma madre de doña Juana, Isabel la Católica. Juana afirma entonces que ella hubiera querido estar loca también en esa forma, para completar la obra de su madre, pero sólo fue loca de amor (III-iv-1334). «—No me tengo por loca—» en el sentido de Erasmo, «—nada en mi larga vida he podido hacer que me destaque de lo común y vulgar—». Con esto nos damos cuenta de la nueva interpretación de Galdós: doña Juana acepta pasivamente su fama de loca y su reclusión larguísima precisamente porque no estando loca en el sentido del talento que Erasmo describe, no se siente capaz de desempeñar su verdadero papel histórico.

En esto, la larga tragedia de su martirio llega a su fin mediante dos

monólogos con sombras imaginarias. Reflejando el sema inicial de los dos cuadros de su madre y de su hijo, habla primero delirante con su madre, contrastando su propia situación con la enérgica decisión de Isabel de contraer matrimonio con D. Fernando de Aragón para lograr la unión nacional, su empeño en conquistar Granada, su apoyo para el loco Colón: «—Yo he sido y soy una desdichada reina que nada hizo que mereciera las alabanzas de la Historia...—». Y lo único que quiere ahora es reposar en tierras de Castilla sin otro emblema que una cruz de madera y las flores del campo (1334). Pero significativamente, no se cumplirá siquiera esta última esperanza modesta; irá a reposar bajo los pomposos mármoles de la catedral de Granada, al lado de su esposo y sus padres, cementada para siempre en un papel impuesto por la Historia. En seguida viene la segunda alucinación, un imaginario diálogo con su hijo Carlos, ante quien lamenta su continua ausencia mientras labra lejos de ella la impresionante lista de acontecimientos que la Historia recordará pero que en realidad se aleja de los verdaderos intereses de España. Terminando en dos momentos de suprema cordura, doña Juana predice la abdicación de Carlos en favor de su hijo Felipe y le aconseja recluirse en un monasterio. Después repite con Borja la confesión del Credo, la fe en Jesucristo y muere al repetir las palabras «—en Jesucristo su único hijo—» (III-iv-1335). Como Casaldüero nota perspicazmente, la obra termina con una estructura de tipo musical. Primero el dúo entre doña Juana y su confesor Borja, y después la breve, conmovedora oración funeral a manera de aria final: «—amaste, padeciste, socorriste, consolaste...—» (132). La obra termina con dos pares de símbolos paralelos. Primero la doble pasión de Cristo y Juana en Semana Santa y la simbólica muerte con la reina Juana de toda una España que hubiera podido ser pero que no fue.

Esta última idea se refuerza constantemente en toda la tragicomedia mediante el incesante contraste entre referencias a los acontecimientos históricos relacionados con la pasión de doña Juana y la soterrada intrahistoria que según Galdós pugnaba inútilmente por salir en los años de su cautiverio. El drama presenta una mezcla no cronológica de varios hechos históricos relacionados con doña Juana: la presencia de los Comunes en Tordesillas en 1520, 35 años antes del momento del drama en 1555; la mención de la crecida suma para el sostén decoroso de doña Juana que le asignaron el Rey Católico y Cisneros cuando la inhabilitaron para el gobierno de Castilla (I-i-1321); la ficticia entrega a doña Juana del libro de Erasmo, *Elogio de la locura*, tomo que leyó el papa León X con deleite (ibid.); la frecuente cuenta por parte de la reina cautiva de las muchas cabezas coronadas de Europa que la llaman madre, hermana, tía y abuela (I-iii-1322). El socorro de un ficticio señor de Cogeces por parte de doña Juana se hace porque es un individuo que participó en una de las grandes hazañas de Isabel I, la toma de Granada (ibid.) y de otro hidalgo imaginario, el de Hornillos, quien peleó en Italia con Gonzalo de Córdoba, el Gran Capitán (ibid.). Juana confunde al conde de Aguilar con uno que

hace años le trajo la noticia del saqueo de Roma y prisión de Clemente Séptimo cuando Carlos I estaba en Valladolid y nació el nieto de la reina, D. Felipe (I-iv-1323).

Juana piensa en Francisco de Borja como el nieto del Papa Alejandro Sexto, el ex-duque de Gandía, quien fue caballerizo de su nuera, la emperatriz Isabel; recuerda la historia de cómo el futuro San Francisco de Borja llevó al cadáver de la emperatriz Isabel para enterrarla con Isabel I y Felipe el Hermoso y sintió tal emoción que terminó por entregarse en brazos de Ignacio de Loyola (I-v-1323). Le obsesiona el recuerdo del momento en que Carlos I vino a ceñirse la corona de los reinos de Castilla y Aragón. «—rompiendo tabiques y sobornando criados...—» y arrebatando a su hija, la infanta Catalina, la cual luego le fue devuelta y permaneció con ella hasta que su hermano le concertó bodas con D. Juan III de Portugal, donde ahora vive feliz en Lisboa (I-v-1324). Juana también recuerda sus salidas en el remoto pasado al santuario de la Virgen de la Pena con su madre y su hermana Catalina, que «—luego se casó con Enrique VIII y fue tan desgraciada...—» (I-ix-1325); en Tordesillas llegó antaño un mensajero con la bula del papa Alejandro VI trazando en un mapa una línea de norte-sur dividiendo los descubrimientos del nuevo mundo entre España y Portugal (I-ix-1326).

En el segundo acto, en cambio, los recuerdos de Peronuño y otros aldeanos constituyen el material que Galdós señala como rasgos de una España que hubiera podido ser. El anciano recuerda cuando venía la reina Isabel a caballo a los pueblos «—con reducida escolta de jinetes y espoliques buscando necesidades que remediar y pleitos que resolver—» (II-i-1327) en contraste con la política exterior de Carlos y la recaudación de impuestos por los flamencos que le acompañan. Recuerdo obsesivo de doña Juana rodeada de aldeanos es la llegada de arrogantes caballeros a Tordesillas «—con la buena nueva de las Comunidades...—» ofreciéndole devolver el gobierno de aquellos reinos; traían una Constitución hecha en Ávila el 29 de julio de 1520 y le explican el alzamiento de tropas comuneras en Toledo, Segovia, Salamanca y Zamora, además de las varias batallas cerca de Tordesillas. Juana recuerda demasiado bien la última derrota de las Comunidades en la batalla de Villalar en 1521, «—desbaratados por tropas imperiales—» (II-i-1328). Peronuño vio entrar a Padilla, Bravo y Maldonado maniatados y al día siguiente presencié su degollación en Villalar: Juana recuerda cuando Padilla dijo «Amigos, ayer fue día de pelear como caballeros; hoy es día de morir como cristianos» (ibid.). En un torcón de Simancas el ficticio Peronuño vio morir ahorcado al obispo Acuña (ibid.).

En el acto III Juana percibe en una alucinación la presencia de su hijo siempre ausente, el César imperial D. Carlos; la supuestamente demente reina recuerda los momentos en que su hijo siempre estuvo ausente de ella; recorre toda una trayectoria de acontecimientos históricos en que España se desvió de su posible destino. Carlos estuvo ausente cuando murió



el padre de doña Juana, Fernando el Católico, estuvo ausente cuando le visitaron los Comuneros, cuando su pobre Catalina fue enviada a Portugal para desposarla con el rey D. Juan III; ella estuvo sola cuando Carlos venció y aprisionaba a Francisco I de Francia en campos de Pavía, cuando sus tropas saquearon Roma y encarcelaban al papa Clemente VII, cuando Carlos conquistó Túnez, cuando aniquilaba a luteranos alemanes en Muhlberg... (III-iv-1335).

La idea de la identificación de doña Juana con el pueblo español se substancia artísticamente mediante el proceso indirecto de presentar el rústico lenguaje de los servidores de la reina: Mogica dice que doña Juana «—ha despertado—» (I-i-1321) y Marisancha refiriéndose al libro de Erasmo como la Locura de don Fantasma, lamenta que la reina no asista a las «—cirimonias de nuestra religión—» (I-i-1322). Este proceso se acrecienta en el segundo acto donde en un intermedio cómico dentro del cuadro trágico del conjunto, Poca Misa explica su rechazo de la crítica que un cura le dirigió:

—Ainsi es... Topé con un fraile que me echó unos latines... Le dije 'So hi... de tal, si quiere que yo me quede rezando aquí, coja el azadón, lábreme la tierra y cuideme a los crios—' (*risa general*) (II-i-1328).

Afirma que las labradoras como ella «—no tenemos más que el día y la noche—» y pide que les quite esa roña de «—alcabalas... gabelas y otras socialañas y que no parezcan por acá esos zánganos que so color de favorecernos...—» hacen que costeen guerras en países que llaman «—bajos y... alimañas...—» (II-i-1328). El niño Sanchico afirma que no quisiera ser labrador tranquilo como preconiza doña Juana: «—Eso se queda para estos del yo me lo guiso y yo me lo como—» (II-i-1329). Como Gutiérrez sugiere, «los despojos y sufrimientos de doña Juana son los de Castilla misma; Juana viene a ser simbólica de una Castilla despojada y mal gobernada» (209).

En el austero y solemne desenlace, después de la breve oración fúnebre pronunciada por Francisco de Borja, la acotación final indica «suenan con fuerza las matracas en las vecinas torres. Telón muy lento» (III-iv-1333). Se trata de la doble pasión de Jesucristo y de una España muerta antes de poder nacer; el Galdós revisionista de la historia española sueña una España que hubiera podido ser y que dos cortos años antes de su propia muerte en 1920 todavía anhelaba con pasión<sup>8</sup>.

---

8. Martha Halsey, p. 54, resume muy bien el último sentido de la revisión galdosiana de la historia nacional vista en este drama: «Galdós who wrote this modern problem play in 1918 at the time of civil unrest when liberals were not living up to their humanitarian ideals, and with the church, were neglecting the interests of the new urban working class, denied that the solution for Spain's identity crisis lay, as some believed, in a return to the ideals of Isabella and Charles».

## OBRAS CITADAS

- Bueno, Manuel: «Galdós en la Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *El Heraldo de Madrid* (1918). Casa-Museo de Pérez Galdós, archivos.
- Cardona, Rodolfo: «Fuentes históricas de *Santa Juana de Castilla*», en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria: Exco. Cabildo Insular, 1977), pp. 462-69.
- Cardona, Rodolfo y Gonzalo Sobejano: «Introducción», *Teatro selecto de Pérez Galdós* (Madrid: Escelicer, 1972), pp. 3-71.
- Casalduero, Joaquín: «Sor Simona y Santa Juana de Castilla», *Letras de Deusto*, 4,8 (julio-dic. 1974), pp. 117-33.
- Coloma, P. Luis, S.I.: «La intercesión de un santo», en *Obras Completas* (Madrid: Razón y Fe, 1960), pp. 200-07.
- Comenge, Luis: *Clínica egregia. Apuntes históricos* (Barcelona: Henrich y cia., 1895), p. 613, caps. XIII-XV.
- Finkenthal, Stanley: «*Santa Juana de Castilla: Galdós's Last Play*», *Anales galdosianos*, 9 (1974), pp. 125-34.
- Gabaldón, Luis («Floridor»): «Notas teatrales, Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *ABC* (9-5-1918), pp. 16-17, foto 1.
- González, Anselmo («Alejandro Miquis»): «Los estrenos, Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *Diario Universal* (1918). Casa-Museo de Pérez Galdós, archivos.
- Gutiérrez, Jesús: «La "Pasión" de Santa Juana de Castilla», *Estudios Escénicos* 18 (sept. 1974), pp. 203-14.
- Halsey, Martha: «Juana la loca in Three Dramas of Tamayo y Baus, Galdós and Martín Recuerda», *Modern Language Studies*, 9 (1978), pp. 47-59.
- Laserna, José: «Los teatros, Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *El Imparcial* (9-5-1918), p. 1.
- Machado, Manuel: «Los estrenos, Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *El Liberal* (1918). Casa-Museo de Pérez Galdós, archivos.
- Madariaga, Benito: *Galdós, biografía santanderina* (Santander: Institución cultural de Cantabria, 1979).
- Mori, Arturo: «Añoche, Princesa: la vejez triunfante de Pérez Galdós», *El País* (Jueves 9-5-1918).
- Pérez de Ayala, Ramón: «Una obra nueva de Galdós, *Santa Juana de Castilla*, poema dramático», *El Sol* (9-5-1918).
- Pérez Galdós, Benito: *Santa Juana de Castilla*, en *Obras Completas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, VI (Madrid: Aguilar, 1951).
- Pérez López, M. y J. L. Cabezas: «Azorín y Galdós», en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria: Exco. Cabildo Insular, 1977), pp. 305-15.
- Rodríguez Villa, Antonio: *La reina doña Juana la Loca. Estudio histórico* (Madrid: Librería de M. Murillo, 1892).
- Salaverriá, José María: *Vieja España. Impresión de Castilla* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1907). Pról. de Galdós, v-xxxvi.
- Schyfter, Sara E.: «The Fabrication of History in *Santa Juana de Castilla*», *Anales Galdosianos*, 9 (1984), pp. 53-60.
- Tamayo y Baus, Manuel: *La locura de amor*, prólogo de Alfonso M. Escudero (Madrid: Espasa Calpe, 1970).
- Verdaguer, Mario: «D. Benito Pérez Galdós en Barcelona», en *Medio siglo de vida íntima barcelonesa* (Barcelona: Barna, 1957), pp. 176-80.