

El ciclo de *Juana la Loca* (1980) de Wolf Vostell: iconografía, intertextualidad e interpretación

Angélica García-Manso¹

Recibido: 3 de agosto de 2022 / Aceptado: 9 de abril 2023

Resumen. Vostell plantea en el ciclo dedicado a *Juana la Loca* (1980) una síntesis de diferentes recursos iconográficos, sean procedentes de la pintura clásica española (particularmente Goya) o de pintores contemporáneos, como Francis Bacon; pero también busca integrar el tema de la célebre pintura academicista dedicada a la reina de Castilla llevada a cabo por Francisco Pradilla en su propio repertorio creativo y, de paso, hacer referencias a la música popular española. El resultado de intertextualización deviene fuertemente extraño y polisémico, pero también se constituye en reflejo de la madurez del dominio estético del artista alemán en los momentos de su elaboración.

Palabras clave: Vostell; ciclo Juana la Loca; intertextualidad; iconografía; música popular.

[en] Wolf Vostell's *Joanna the Mad* (1980) cycle: iconography, intertextuality and interpretation

Abstract. In the cycle dedicated to *Joanna the Mad* (1980), Vostell proposes a synthesis of various iconographic resources, whether from classical Spanish painting (particularly Goya) or contemporary painters such as Francis Bacon; but he also seeks to integrate the theme of the famous academicist painting dedicated to the Queen of Castile by Francisco Pradilla into his own creative repertoire and, incidentally, to make references to Spanish popular music. The result of intertextualisation becomes strongly strange and polysemic, but it also reflects the maturity of the German artist's aesthetic mastery at the time of the cycle's elaboration.

Keywords: Vostell; Zyklus Johanna die Wahnsinnige; intertextuality; iconography; popular music.

Sumario: 1. Introducción: Wolf Vostell y España. 2. El ciclo de Juana la Loca / Johanna die Wahnsinnige (1980). Desglose de las pinturas. 3. La influencia artística como clave del ciclo: la tríada Francisco de Goya, Francis Bacon y Francisco Pradilla. 4. La influencia popular como clave del ciclo: los títulos de las pinturas. 5. Conclusión: El ciclo de Juana la Loca como palimpsesto. 6. Conflicto de intereses. 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: García-Manso, A. (2023) El ciclo de *Juana la Loca* (1980) de Wolf Vostell: iconografía, intertextualidad e interpretación, en *Anales de Historia del Arte* nº 33, 211-228

¹ Dpto. de Historia del Arte y Ciencias del Territorio – Universidad de Extremadura.
E-mail: angmanso@unex.es
ORCID: 0000-0002-9068-9379

1. Introducción: Wolf Vostell y España

La figura del artista Wolf Vostell (1932-1998) constituye uno de los referentes del arte alemán desde la mitad de los años cincuenta del pasado siglo XX y también del arte español desde mediados de los años setenta, cuando instala uno de sus estudios de trabajo en la población de Malpartida de Cáceres, donde fundaría en 1976 un museo con su nombre y el de la localidad en el emblemático entorno natural de Los Barruecos. Pero Vostell conocía con bastante anterioridad no solo España, sino también el arte español. De hecho, su contacto con Extremadura provino de un viaje que llevó a cabo tres lustros antes, en el año 1958, cuya finalidad era conocer la obra de Zurbarán en Guadalupe como síntesis de la historia y el arte español, experiencia que marcará su propia creación (además de marcar también su biografía personal).

La presencia del arte español en sus pinturas abarca desde los clásicos (El Greco, Zurbarán, Velázquez y, sobre todo, Goya) hasta Picasso o Dalí, pero también figuran las obras de pintura universal custodiadas en el Museo del Prado. Por su parte, la cultura española en sus rasgos más generales como pueden ser la tauromaquia, la Semana Santa con sus ceremonias procesionales y sus percepciones carnavalescas –como es el caso del entierro de la sardina–, e incluso ritos y fiestas extremeños² se hacen patentes en su creación³. En fin, la historia de España también ocupó el interés de Vostell, si bien el artista de origen alemán logró llevar a un terreno personal su lectura e interpretación, según veremos.

Es obvio que esta visión resulta demasiado generalista o sintética, salvo que se concrete en el análisis de obras específicas, tal como apuntó Lozano Bartolozzi⁴ en un estudio referido tanto a los procesos realmente singulares de la intertextualización o paráfrasis de las obras, como a la presencia concreta de la pintura española en la obra del artista alemán. O, si no en obras, al menos en ciclos, tal como solía trabajar Vostell a la hora de abrir líneas estéticas e incardinar reflexiones estéticas y de fondo⁵.

En este contexto, el interés del artista por la figura de la reina de Castilla Juana I posee mimbres que guardan relación con la triple orientación expuesta: la historia española, la cultura española y el arte español. En relación con la historia, la reina Juana fue esposa de Felipe el Hermoso, heredero del Sacro Imperio Romano Germánico, y también, madre de Carlos V, que fue quien realmente lo heredó, es decir, procede de un enclave entre cuyos estados se contaba Alemania, de donde es natural el artista. De alguna manera, Felipe el Hermoso y Carlos V son germánicos en España como Vostell alemán en España, más próximo a la figura del príncipe Felipe por ser consorte de una española y, al cabo, es percibida tal condición como un motivo de hibridación y de reflexión entre la condición personal del artista y la de Juana la Loca, que Vostell traslada a un ámbito íntimo.

² Según se documenta de forma extensa en José Antonio Agúndez García, Javier Cano Ramos y Antonio Franco Rodríguez, *Vostell. Extremadura* (Mérida: Asamblea de Extremadura, 1992).

³ Wolf Vostell, *Empalaos* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008).

⁴ María del Mar Lozano Bartolozzi, “Wolf Vostell y sus paráfrasis de la Historia del Arte”, *Norba. Revista de Arte* 8 (2008): 251-278.

⁵ Las cuales en numerosas ocasiones, deben partir del análisis autónomo de cada obra o serie, según se postula en un estudio reciente como el de Angélica García Manso, “Vostell y su lectura contemporánea de la tragedia antigua. Reflexiones en torno a la obra *Siete contra Tebas* (1992)”, *Atrio. Revista de Historia del Arte* 26 (2020), 248-264.

Es más, llama la atención que Vostell haya elaborado un cuadro titulado *Príncipe Felipe* (1976), que se suele identificar con la figura de Felipe II⁶, pero que podría también identificarse, incluso con más motivo terminológico, con Felipe el Hermoso. Se trata de una creación que antecede al ciclo dedicado a Juana la Loca, cuyo apodo, además, pertenece al acervo cultural español, a su iconografía, de forma concomitante a como pudiera suceder con la imagen de Don Quijote, salvando las distancias. En otro orden de cosas, si se ha identificado el cuadro *Príncipe Felipe* con Felipe II, se debe a motivos exclusivamente artísticos, como la inspiración que quiere reconocer en la tradición española, sea por los pintores nacionales o por el mecenazgo regio que derivó en las colecciones del Museo del Prado. Esto sucede con la obra titulada *Carlos V* (1976), que parece remitir al cuadro de Tiziano (1548), cuando en realidad se basa, como en *Príncipe Felipe*, en utilizar como leitmotiv una fotografía de la Guerra del Vietnam, por lo que es el título y el tratamiento irónico de cierto paralelismo comparado en la mente del artista lo que establece las correspondencias. También es cierto que, en torno a la obra de Tiziano, las pinturas citadas se inscriben en un *happening* en el que, con el título de *Regen*, el propio Vostell comenta la contraposición entre la complejidad de su obra y la aparente linealidad de la del italiano⁷. De ahí procedería la descomposición de referentes, al margen de que estos aludan a la historia de España o a la contemporánea, aunque tampoco deja de ser un hecho significativo que se trate de alusiones a reyes españoles tratados para Vostell con cierta condescendencia hacia el pintor clásico.

En fin, otro aspecto artístico importante se da en el hecho de que el ciclo dedicado a Juana la Loca se vea también antecedido por dos ciclos temática y estéticamente próximos. Uno del año 1975 constituido por una serie de acuarelas dedicadas a las pinturas negras de Goya, con el título de *La quinta del sordo*, y, en los dos años siguientes, otro que gira en torno al tema del *Muerto que tiene sed* (*Der Tote, der Durst hat*), título que casi es una paráfrasis de una de las caracterizaciones más habituales sobre la locura de Juana (la de acompañar el cadáver de Felipe el Hermoso en un continuo deambular por Castilla durante meses antes de su sepelio, en una especie de sepultura en movimiento, como si se negara a aceptar su pérdida)⁸.

A este respecto y con el fin de profundizar en la figura de Juana, Wolf Vostell se documentó tanto en obras historiográficas de referencia, como las de Ludwig Pfandl y Michael Prawdin (que incluso manejó en español), como con visitas a Tordesillas, lugar de enclaustramiento de la reina, en el mismo año 1980 en que llevó a cabo el trabajo sobre su figura⁹.

Por lo demás, en lo que se refiere al momento creativo de Wolf Vostell, se puede decir que los años a caballo entre la década de los setenta y los ochenta constituyen un momento culminante de su obra, en la que el artista plasma con seguridad unas creaciones muy personales, polisémicas, ricas en matices y con la perspectiva de un tratamiento clásico sin renunciar a la contemporaneidad. Su trabajo responde, pues, a la impronta de una madurez creativa, con dominio absoluto de su propia trayectoria,

⁶ Lozano Bartolozzi, “Wolf Vostell y sus paráfrasis ...”, 255 y 266.

⁷ José Antonio Agúndez García et al. (ed.), *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell / El teatro está en la calle. Los Happenings de Wolf Vostell* (Bielefeld: Kerber Art, 2010).

⁸ Wolf Vostell, *Mon art est la résistance éternelle à la mort. My art is the eternal resistance to death* (Paris: Artbook, 2008), 78.

⁹ Según se constata en Wolf Vostell, *Homenaje a Juana la Loca* (Santa Cruz de Tenerife: Baobab, 1984), 27.

de los temas de su interés, de su percepción del mundo y de cómo transformar dicha percepción en una forma radical de concebir la realidad.

De ahí la relativa explosión de su producción creativa, la cual posee una enorme difusión tanto institucional como privada y que hace muy difícil la ubicación de cada trabajo, dispersas como están sus creaciones en colecciones particulares y sometidas a una circulación amplia y a subastas que reflejan el interés actual por Vostell.

2. El ciclo de *Juana la Loca / Johanna die Wahnsinnige* (1980). Desglose de las pinturas

El ciclo de *Juana la Loca* se fecha en el año 1980 y está compuesto por nueve creaciones: seis pinturas (de las cuales tres son trípticos), una “acción” concebida y desarrollada para la exposición del ciclo en la ciudad de Nápoles y una instalación o ambiente que tuvo lugar en Florencia, para la que Vostell preparó un acompañamiento musical que constituye la novena aportación al ciclo¹⁰. Ciertamente, en tanto que la acción se desarrolló en Nápoles al tiempo que la exposición de las obras respondía a una iconografía semejante a la de dichas pinturas (una mujer desnuda, embadurnada de negro, gesticula con el cuerpo a la vez que reproduce poses y movimientos como los plasmados en los cuadros del ciclo), la propuesta florentina ofrece un tratamiento diferente, pues, aunque comparte el título, remite a un enfoque basado en líneas de trabajo previas, como en el importante ciclo *El muerto que tiene sed / Der Tote, der Durst hat*, de los años 1976 a 1978, con propuestas pictóricas, composiciones, intervenciones en hormigón como “esculturas-ambiente”, etcétera, y en cuyos trabajos preparatorios domina el recurso a platos de vajilla además de destacar cromáticamente por unos tonos terrosos sobre colores negros. De ahí que quepa hablar de dos versiones físicas, la napolitana y la florentina, la segunda de las cuales fue replicada en Cáceres en el año 2006, ya fallecido Vostell, en el marco de la Feria de Arte Contemporáneo Foro Sur de la ciudad. La importancia del ciclo para Vostell se aprecia en la edición de un cuaderno monográfico, dos años después de la primera exposición, que edita en Santa Cruz de Tenerife y que, de alguna manera, sirve de culmen del proyecto¹¹.

Más allá del tema histórico específico, que documentó con atención el artista, Vostell traslada la excepcional figura de Juana la Loca hacia un entorno mitológico (en el sentido de referir lo inexpresable mediante un relato). En dicho entorno Juana se presenta como una mujer de negro o de perpetuo luto e incluso, acaso, de raza negra, cuya insatisfacción sexual viene dada por su obsesión por la figura de su marido fallecido, como si se tratara de una manifestación necrófila. Agúndez, Cano y Franco¹² estiman que la serie asume una sexualidad que se impone a una razón que hubiera derivado en frustración y represión. Certera se muestra también Lozano Bartolozzi, quien aprecia en la serie motivos de autoerotismo femenino (visto desde una perspectiva masculina, por descontado), si bien con imágenes que, como la de un gallo que se desangra, condicionan de forma extrañante dicho deseo¹³. Por con-

¹⁰ Como pista musical integrada en el disco *Dé-coll'age Musik*, editado originariamente en Milán por Fondazione Mudima en el año 1983 y accesible actualmente en la edición berlinesa del año 2011 de Tochnit Aleph.

¹¹ Vostell, *Homenaje a Juana...*

¹² Agúndez, Cano & Franco, *Vostell. Extremadura*, 113-125.

¹³ De acuerdo también con María del Mar Lozano Bartolozzi, *Vostell* (Hondarribia: Nerea, 2000), 67-69.

siguiente, de alguna manera Vostell busca penetrar en la sexualidad de Juana, pero lo hace desde la biografía de la reina y de la iconografía que la identifica, elementos que, al menos en lo que se refiere a esta serie, aún no han sido puestos de manifiesto de manera suficiente.

Para ello es necesario partir del orden de las obras, cuyo contenido no es autónomo, sino dinámico si se tiene en cuenta el diálogo que establecen entre sí las distintas pinturas. Aceptamos como orden el establecido en el catálogo de la primera exposición conjunta del ciclo, que se produjo en la Galería Il Centro, de Nápoles, en los meses de octubre y noviembre de 1980, aunque las referencias se encuentren en lengua italiana¹⁴. En dicho catálogo se recoge el número de pinturas en seis, tres cuadros de 185 x 135 cm. y tres trípticos de 185 x 405 cm., ancho que resulta de la suma de las tres pinturas autónomas de cada una de las partes de cada tríptico. Ello confirma el carácter compacto de la propuesta.

Por otra parte, es evidente que, en lo que se refiere a las pinturas, ciertamente los tres cuadros de formato menor replican secciones de dos de los tres trípticos o pinturas de formato mayor. A su vez, estos son muy diferentes entre sí, de forma que se puede decir que abordan aspectos temáticamente diferentes. Tales aspectos han de descubrirse a través de los elementos iconográficos de la poética vostelliana y, sobre todo, a partir de una idea que permite la interacción entre las pinturas: la de metamorfosis o transformación.



Figura 1. *En mi querer tengo puestos los cinco sentidos*. Colección particular.

El primer cuadro de formato menor se titula *En mi querer tengo puestos los cinco sentidos* (fig. 1) y su disposición responde a la de una mujer desnuda de luto, como un negativo fotográfico, una radiografía e incluso como una persona de raza negra,

¹⁴ Wolf Vostell, *Giovanna la Pazza* (Nápoles: Il Centro, 1980).

tendida sobre un almohadón de acuerdo con los cánones modernos de la iconografía de una Venus que ha perdido su condición de deidad mitológica a partir de *La Maja Desnuda* de Goya o de la *Olimpia* de Manet (pintura en la que la mujer desnuda aparece acompañada por una sirvienta con aspecto de mulata). El título resulta provocador, por cuanto los cinco sentidos que se aprecian no se corresponden con las capacidades de relación con el exterior características del ser humano —de hecho, la figura carece de brazos y de orejas—, sino con cinco referentes de su carnalidad erótica: la vulva abierta, los dos pechos y los dos muslos que dominan la composición de las piernas. La presencia de líneas confiere temblor a la imagen al igual que unas pequeñas manchas de color denotan la presencia de secreciones. Se trata de una mujer que espera un encuentro sexual que no se va a producir, tema que casa perfectamente con el objeto del ciclo como una primera caracterización de la locura de una Juana en duelo por la muerte de su esposo. Vostell propone una radiografía del deseo ensimismado que no logra consumarse.



Figura 2. *Pajarillos gozando en el campo el amor y la libertad*. Colección particular.

La segunda pintura lleva por título *Pajarillos gozando en el campo el amor y la libertad* (fig. 2). La mujer tendida, cuyo cuerpo mantiene el aspecto de una radiografía y cuyo rostro se muestra ahora cubierto con una máscara de gas, alza sus piernas, como insistiendo en el ofrecimiento de su vulva. Sus extremidades culminan en dos metamorfosis, en una especie de pata de cabra en lo que se refiere a la pierna izquierda, y en una cabeza de perro, en relación con la derecha. La iconografía de una y otra desvelan cierta contradicción, aunque también anuncia temas que se recogerán en próximas pinturas: se trata de la figura de la lujuria, depositada en la pezuña de un sátiro, y de la figura de la fidelidad, que se suele asociar al perro de custodia. Por su parte, la máscara de gas posee en la poética de Vostell un sentido polisémico: de un lado, evoca el conflicto bélico, sobre todo en su faceta de guerra química, y los campos de concentración; de otro, constituye una forma de relación con el entorno

en un plano equivalente al de los artilugios de captación y mostración de imágenes (cámaras fotográficas, tomavistas, pantallas de televisor, monitores, etcétera); de ahí que aparezcan confundidos en numerosas propuestas del artista, si bien el tema de la máscara de gas constituye un motivo central de la serie *El muerto que tiene sed*, en pinturas como *Der Tote, der Durst hat Nr. 1* (1977; en colección privada), donde aparecen los rostros tanto con la máscara como con un cámara de fotos, o *Der Tote, der Durst hat* (1978; en colección privada), con una fuerte impronta del texto de Edgar Allan Poe titulado *El péndulo de la muerte*, objeto de múltiples adaptaciones de todo tipo. No obstante, en el contexto del ciclo de *Juana la Loca*, la máscara de gas evoca la putrefacción de un cadáver que recorre los campos de Castilla antes de su sepelio definitivo (tal es el contexto en el que se puede entender el título). Así, la reina no se separa del cadáver de su esposo al tiempo que mantiene un deseo enfervorizado por sus restos. En la pintura de Vostell los brazos de la mujer parecen hacer aspavientos para llamar la atención de alguien que no puede responder por ser un cadáver.

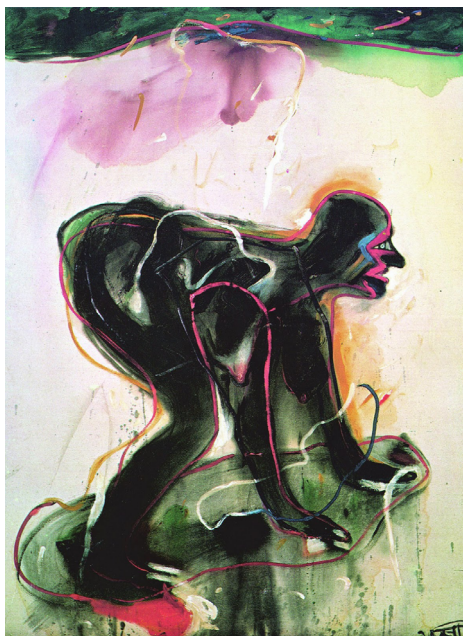


Figura 3. *Tengo una vecina que con sus ojos me asesina*. Collezione Gino Di Maggio. Fondazione Mudima, Milano.

Tengo una vecina que con sus ojos me asesina es el título del tercer cuadro de formato menor (fig. 3). Este consiste en un cambio de colocación de la mujer, que adopta una postura animalésca, a cuatro patas, la cual, a su vez, posee dos lecturas, como actitud sexual o como culminación de la pérdida de la condición humana y la opción por una conducta irracional, algo que anunciaban las extremidades en el cuadro previo; de hecho, en esta pintura las manos parecen esbozos de pezuñas. No obstante, el rostro sigue siendo humano, aunque aparezca sin cabellos (o velado), además de afilado y con los ojos desorbitados. La figura se encuentra sobre un charco donde predominan los tonos oscuros, más una placenta sin feto que fluidos vagina-

les. El contexto también se puede interpretar a partir de la iconografía de Narciso, con la mujer ahogándose no tanto por estar enamorada de sí misma, sino por no ser correspondida físicamente por alguien externa a ella. De esta manera, el deseo adopta una forma magmática a la vez que absorta en sí misma, lo cual conduce al desvarío. La declaración de locura parece culminar el proceso de los tres cuadros, tras uno primero dedicado al deseo sin posibilidad de contacto humano y un segundo que plantea la hipótesis de una relación sexual con un cadáver.



Figura 4. *Las cositas del querer están llenas de misterio.*
Sammlung Michael J. Wewerka, Berlín.

El primer tríptico, cuyo título es *Las cositas del querer están llenas de misterio*, se compone de tres partes bien delimitadas (fig. 4): la figura de la izquierda guarda correspondencia con el tercer cuadro, al mostrar la mujer una postura animalésca, aunque con una orientación opuesta a la de la pintura mencionada; además, ahora la cabeza tiene una especie de pico de ave. Por su parte, la figura de la derecha remite al primer cuadro, a la Venus que ofrece su vulva. En el centro, un volumen recto, con forma de ortoedro, que ha perdido una de sus esquinas y que, además, refleja el interés por un cubismo rectilíneo que constituye una de las pautas estéticas de la poética de Vostell a partir de sus trabajos con hormigón, pero que se da en otras pinturas y trabajos, como, por ejemplo, en las *sui generis* partituras de los *happenings*¹⁵, caso del dedicado a *Dánae recibiendo la lluvia de oro de Tiziano*¹⁶, donde el elemento geométrico se plasma sobre la pasividad sexual de la mujer. Ahora bien, en el presente caso la forma del volumen se inspira en las trazas de un ataúd, el cual actúa de gozne entre los dos extremos descritos a propósito de las primeras pinturas: la irracionalidad a un lado y el deseo imposible de satisfacer por otro. Por lo demás, en la trayectoria del artista, la geometría del hormigón y la de los vagones de ferrocarril evocan la muerte asociada a los campos de concentración durante el período de la Alemania nazi al tiempo que, una vez erigido el muro de Berlín, complementan un

¹⁵ Las características generales de los *happenings* de Vostell pueden verse en José Antonio Agúndez García, *10 happenings de Wolf Vostell* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999).

¹⁶ Lozano Bartolozzi, "Wolf Vostell y sus paráfrasis.", 254 y 265-266.

imaginario sobre el encerramiento como forma de estancamiento vital¹⁷. Evidentemente, en el marco del ciclo objeto de análisis, el ataúd se relaciona con el de Felipe el Hermoso. De esta manera, sexo y muerte se presentan como representaciones que se funden en la figura de Juana la Loca.



Figura 5. *Más agua*. Colección Gino Di Maggio. Fondazione Mudima, Milano.

Más agua es el título del segundo tríptico, si bien en este caso resulta más difícil delimitar las tres partes del cuadro, salvo que la central posea una clave de lectura singular a partir de la masa informe y oscura que ocupa todo el lienzo (fig. 5). Así, del lado izquierdo una especie de cachorro aparece tendido sobre la bolsa negra, en tanto el lado derecho destaca enfáticamente por el color blanco de la figura del segundo cuadro, una mujer con las piernas elevadas a la vez que muestra su vulva. Entre uno y otro extremos se muestra una especie de cordón umbilical que une el vientre de la mujer y la criatura del otro flanco, de forma que la enorme mancha negruzca se descubre como una placenta o como meconio, si se tiene en cuenta la anécdota, sin demostración histórica posible, de que la reina Juana dio a luz al futuro Carlos V en unos retretes, algo que se recrea en la pintura a pesar de que el nacimiento del príncipe Carlos es anterior al fallecimiento de su padre Felipe, si bien Vostell lo podría mostrar como parte de la oscura relación con la vida y la muerte que deposita en la figura de Juana la Loca. El título del tríptico haría hincapié también en la parafernalia de un parto. En fin, el hecho de que el cachorro muestre aspecto canino (como sucedía con una de las piernas levantadas en la segunda pintura del ciclo) permite relacionar el centro del tríptico, en apariencia vacío, con uno de sus posibles referentes, como es *El perro* de Goya, una de sus pinturas de *La quinta del sordo*¹⁸. Así, en Vostell el perro aparecería hundido en la masa de las arenas movedizas que rodean todo lo que concierne a la protagonista del ciclo y su cabeza aparece

¹⁷ Wolf Vostell, *La caída del Muro de Berlín* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2000), 85.

¹⁸ Se trata de una reminiscencia iconográfica analizada en Marina Bargón García, “El arte es una palabra de cuatro patas. Simbología y resemantización del perro, animal protagonista en la obra de Wolf Vostell”, *Liño. Revista de Historia del Arte* 26 (2020): 67-79.

esbozada entre líneas en el magma oscuro. La lectura política que se intuye en Goya se ve así trasladada por Vostell a la historia de una España y una Alemania que permanecieron unidas por la figura del emperador hijo de Juana.



Figura 6. *Mis peines son de azúcar*. Berlinische Galerie, Berlín.

El último tríptico, *Mis peines son de azúcar* (fig. 6), se caracteriza *a priori* por la inversión de colores del fondo y de las figuras anunciada ya en la parte derecha del segundo tríptico, de *Más agua* (fig. 7). Su unidad viene resaltada por una especie de lazo que rodea las tres figuras que lo componen. Estas son muy diferentes entre sí, y van desde la composición geométrica lineal y la verticalidad del centro del tríptico, como una especie de mástil antropomorfo, hasta, finalmente, una masa formada por dos cuerpos abrazados, con una máscara de gas en el rostro de la silueta inferior. La máscara está presente en la segunda pintura y responde a una idea recurrente y polisémica en Vostell, según hemos señalado. Por otra parte, el elemento antropomorfo¹⁹ parece ofrecer unas manos elevadas, construidas mediante trazos difusos y *giacomettianos*, si bien no llega a la esquematización del elemento de la derecha, que puede responder a una doble lectura, una primera relativa a cómo la letra M atravesada, al encontrarse sobre un charco, evoca como en pinturas previas del ciclo un efecto de la relación sexual, y otra segunda que recoge la inspiración del motivo en una de las conocidas pinturas que Francisco Pradilla dedica a la figura de Juana la Loca, donde el féretro de Felipe el Hermoso se presenta entre andas y decorado con el águila bicéfala imperial, además de cómo una estilización del volumen que ocupaba la parte central del primer tríptico. Finalmente, en la imagen derecha se muestra la consumación virtual o fantasmal, si bien el encuentro sexual se asocia a la idea de fetidez a partir de la máscara de gas, presente en una de las pinturas previas. No obstante, el sentido de la imagen muestra que dicha consumación se produce en un entorno abstracto o traslúcido a la manera de un momento onírico.

¹⁹ Los elementos antropomorfos, así como la hibridación entre figuras humanas y animales y figuras humanas y objetos, constituyen una forma recurrente en Vostell desde sus inicios como creador y se mantienen como manifestación constante de su estética: Agúndez, Cano y Franco, *Vostell. Extremadura*, 116.

3. La influencia artística como clave del ciclo: la tríada Francisco de Goya, Francis Bacon y Francisco Pradilla

En varios momentos hemos citado la influencia de Goya, sea directa o a través de ciclos previos como el dedicado a *La quinta del sordo* (1975), o de obras basadas en el grabado *Los desastres de la guerra* (1972-1973), y otras ya con posterioridad a 1980. Entre las pinturas de Goya, probablemente la más importante para entender el tríptico *Más agua sea El perro*, de *La quinta del sordo*, pues de hecho en los trazos semiborrosos del cuerpo central del tríptico de Vostell se aprecian contornos que podrían ser caninos, los del perro hundido.



Figura 7. *Perro semihundido*, Francisco de Goya, 1820-1823, (Museo Nacional del Prado, Madrid) y tríptico *Más agua*.

Pero también es importante destacar el carácter contemporáneo de la obra del artista alemán, que opta por la forma del tríptico por influencia de creadores de la talla de Francis Bacon, y no sólo por la obsesión que este tuvo hacia la obra de Velázquez y su trabajo con fotografías, o por el hecho de haber vivido en España. Y es que, si bien Vostell integra material orgánico animal junto a sangre y objetos cotidianos desde el guion para su primer *happening* (*Skelett*, del año 1954) y en otras pinturas y acciones que resultaría prolijo describir ahora, la recreación figurativa en el marco del ciclo vostelliano de imágenes de aves, la reproducción de restos de secreciones o la plasmación de entornos de retretes resultan en buena manera inconcebibles sin el conocimiento de trípticos de Bacon como *Three figures in a room* (1964; Centre Georges Pompidou, Paris), cuyo cuadro central ocupa el lugar del féretro vostelliano en tanto las figuras

de los márgenes se deshacen a la manera en que surgen secreciones en las pinturas del ciclo de Juana la Loca, o *The black Tryptich 1973* (1973; en colección privada), donde la mancha negra central parece expandirse tanto que ocupa por completo el centro de *Más agua*, o, en lo que se refiere a los picos de ave, *Three Studies for Figures as the base of a Crucifixion* (circa 1944; Tate Britain Gallery, London), por citar tres ejemplos, si bien es preciso remarcar que, frente a la militancia homosexual de Bacon, la perspectiva heterosexual es dominante en Vostell (fig. 8).



Figura 8. Composición comparada de trípticos de Bacon y Vostell citados.

Ahora bien, entre Goya y Bacon, Vostell reconoce la iconografía de la reina Juana en la pintura historicista española en una serie de seis pinturas de estética nítidamente academicista obra de Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921) y, más concretamente, con una de ellas como su referente más universal. Se trata del cuadro que hemos citado en un párrafo previo y que lleva precisamente el título de *Doña Juana la Loca* (Museo del Prado, Madrid), pintura del año 1877 (fig. 9) que aparece en cualquier documentación contemporánea acerca de la figura de la reina Juana, en la cual se retrata con efectismo y romanticismo un episodio de la peregrinación fúnebre a través de Castilla en el que la comitiva se detuvo ante un convento de monjas para velar el cadáver al raso, sin compartirlo con otras mujeres y menos aun con religiosas²⁰.



Figura 9. *Doña Juana la Loca*, Francisco Pradilla, 1877. Museo Nacional del Prado, Madrid.

En efecto, sin la pintura de Pradilla no se entiende la disposición de dos de los trípticos²¹: *Las cositas del querer están llenas de misterio*, con el ataúd y el ortoedro ocupando respectivamente el centro de la imagen, y *Mis peines son de azúcar*. De hecho, la extraña figura central del último tríptico no se entiende sin la cita que efectúa de la pintura de Pradilla, con el viento moviendo el humo de una hoguera (que, además de calentar, impide el mal olor) o las ramas del árbol, que se presenta como una figura fantasmal que extiende los brazos sin recibir acogida (fig. 10).

²⁰ Sobre el tratamiento iconográfico de la figura de la reina Juana de Castilla resulta de interés el estudio de José Enrique García Melero, “Lugar de encuentros y tópicos románticos: *Doña Juana la Loca* de Pradilla”, *Espacio, Tiempo y Forma. VII-Historia del Arte* 12 (1999): 317-342.

²¹ Si bien, según hemos apuntado con anterioridad a partir de la referencia de Lozano Bartolozzi (*Vostell*, 67-69), la figura central de este tríptico reproduce un gallo sacrificado boca abajo, imagen que el artista utilizó (con un animal vivo) en la acción de Nápoles.



Figura 10. Composición de fragmentos del tríptico *Mis peines son de azúcar* y del cuadro *Doña Juana la Loca*, de Pradilla.

De igual forma, hemos señalado ya la relación entre la figura geométrica de la izquierda y el féretro de Felipe el Hermoso en el lienzo de Pradilla (fig. 11).



Figura 11. Composición de fragmentos del tríptico *Mis peines son de azúcar* y del cuadro *Doña Juana la Loca*, de Pradilla.

Por lo demás, el rostro de la pintura *Tengo una vecina que con sus ojos me asesina* porta unos ojos desencajados que parecen inspirarse en la mirada perdida de la reina en Pradilla y en el velo que le cubre los cabellos (fig. 12).

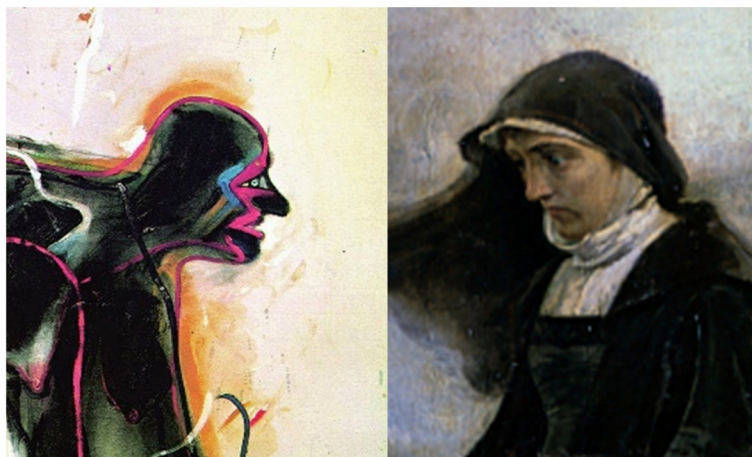


Figura 12. Composición de fragmentos de los lienzos *Tengo una vecina que con sus ojos me asesina*, de Vostell, y *Doña Juana la Loca*, de Pradilla.

4. La influencia popular como clave del ciclo: los títulos de las pinturas

La historia de Juana la Loca es una historia española de una mujer obsesionada con el amor de un extranjero cuya peripecia vital va a influir, tanto de forma directa como indirecta, en el devenir de la nación. ¿Cómo destacar la españolidad de la protagonista además de por la inspiración pictórica en Goya? Vostell aprecia en la figura de Juana la contradicción intrínseca entre lo vernáculo y lo foráneo, sea en sus vivencias religiosas, sexuales e incluso en las costumbres, sean festivas o cotidianas, percibidas como un castigo o una redención a la manera de lo que se expresa en numerosas letras de coplas y cantes.

Así, la música en general²² y más en concreto la música popular española, sobre todo la de origen andaluz, es rica en momentos y anécdotas donde se hace presente el mestizaje de sensaciones entre lo propio y lo extraño. Vostell había dedicado los años entre 1973 y 1975 (con un libro editado en ese último año)²³ a testimoniar tanto el proceso como el resultado de un ciclo de obras que incluían ambientes, cuadros-objeto y, sobre todo, una sonata de “música-fluxus”²⁴. En el “ambiente” propiamente dicho, el martilleo sobre las puertas de los coches no solo remarcaba la ironía sobre la forma de cerrar las puertas de los vehículos sino su asociación auditiva con el taconeo del baile flamenco; al mismo tiempo, una pata de jamón se convierte en violín interpretado por el artista en persona. Dicho ambiente también se ha mostrado en diferentes ocasiones como instalación (en una ocasión incluso se contó con una cantaora en su puesta en escena), entre cuyos objetos destacaba una enorme foto-

²² Entre los estudios más relevantes sobre la faceta musical de Vostell, pueden verse Wolf Vostell *et al.*, *Vostell y la música. Catálogo de la exposición* (Cáceres: Editora Regional de Extremadura y Consorcio Museo Vostell Malpartida, 2004); y Ana María Sedeño Valdellós, “Wolf Vostell: La vida como ruido”, *Sinfonía visual. Revista de música clásica y reflexión musical* 1 (2006): 1-6.

²³ Wolf Vostell, *Fandango* (Milán: Multipla Edizioni, 1975).

²⁴ Vostell *et al.*, *Vostell y la música*, 114.

grafía retocada sobre el *skyline* de Nueva York contemplado desde las alineaciones de tumbas de uno de los cementerios que rodean la urbe²⁵. Las lápidas funerarias de la imagen se asimilan también a las puertas verticales de los coches, cuyo sonido adquiriría un sentido lúgubre, como de llamada hacia los muertos o la que estos podrían hacer desde el más allá, de forma que la manifestación musical del fandango se interpretaba en clave fúnebre, como la reflexión sobre la muerte y el sexo que se retomaría un lustro después en el ciclo de Juana la Loca.

Derivado de todo lo anterior, y aún con el fondo que asocia música popular con un contexto mortuorio, parece evidente que Vostell no tuvo un interés directo por documentar las fuentes de sus títulos, conformándose con trasladar con mentalidad de forastero expresiones que escucha en las letras de las canciones. Está sobre todo interesado en llevar las expresiones a su terreno, al ciclo de Juana la Loca, con una subyacente ironía que hace más efectivo el sentido fundamentalmente extrañante de las pinturas.

Así, *En mi querer tengo puestos los cinco sentidos* es un título que procede de la letra de *Fandangos de la libertad*, de Manuel Agujetas. Por su parte, concomitancias con la idea que desprende un título como *Pajarillos gozando en el campo el amor y la libertad*—de tema, según se puede apreciar, tan banal como abierto— se descubren en fandangos de Paco Toronjo como el *Fandango de Alosno*.

Tengo una vecina que con sus ojos me asesina procede del cante *Quiérello mucho*, de Fernando de la Morena. En lo que se refiere a los trípticos, *Las cositas del querer están llenas de misterio* responde a un tema presente en un garrotín del cantaor Curro Malena. La expresión *Más agua*, a pesar de su carácter conciso, se constata en el contexto de una de las *bulerías de Samara* de Camarón de la Isla. El título de la obra *Mis peines son de azúcar* contiene la expresión más precisa del conjunto del ciclo (junto a la del de la pintura *Tengo una vecina que con sus ojos me asesina*) y remite a los tangos flamencos de La Niña de los Peines (Pastora María Pavón) también cantados por Pericón de Cádiz (Juan Martínez Vilchez).

En todos los casos se trata de canciones que cuentan con ediciones musicales anteriores a 1980, fecha del ciclo de Vostell²⁶. El resultado de todo ello es una percepción de la reina Juana como personaje protagonista de coplas y cantes, de una vida de desasosiegos y alucinaciones propias de la cultura flamenca, a la vez que se asocia a esta con una intensa relación con la idea de la muerte. Finalmente, en efecto, al artista alemán no podía dejar de llamarle la atención la coincidencia léxica entre la denominación de flamenco como cultura ibérica y el adjetivo con el que la lengua española se refiere a los naturales de Flandes, de donde era oriundo Felipe el Hermoso, y ello como rasgo de locura y muerte.

5. Conclusión: El ciclo de Juana la Loca como palimpsesto

Entre los aspectos destacables del análisis efectuado, se descubre que el ciclo ha de seguirse de forma ordenada, pues las distintas obras establecen diálogo entre sí, sea en conjunto o en sus partes. No obstante, dicho orden trasciende la muerte de Felipe

²⁵ La obra ha sido descrita en Marina Bargón García, “Vostell. Obras y ambientes (MEAC, 1978). Un ejemplo del Wolf Vostell maquetador en el Archivo General de la Administración”, *Norba. Revista de Arte* 35 (2015): 244.

²⁶ Letras y temas pueden ser consultadas en el enlace web “canteytoque”: <http://canteytoque.es/letras.html>

el Hermoso para dar entrada a la figura de Carlos V, cuyo nacimiento se presenta con un tono irónico. De esta manera, disposición ordenada (el deseo solitario) y dinamismo (la reinterpretación de las relaciones necrofilicas como resultado final) se funden en la serie de seis pinturas, y culminan con la figura de la reina sola como un fantasma.

Así, el ciclo que Vostell dedica a la reina Juana de Castilla resulta más complejo que lo que inicialmente parece desprenderse del tema de la locura de una mujer enamorada cuyo esposo ha fallecido, para abordar cómo se puede plasmar la psicología femenina ante la sexualidad de la muerte o ante la muerte de la sexualidad, en uno y otro caso formas de afrontar el pasado. A este respecto, un concepto importante, cuyos orígenes remiten a Genette y que más recientemente se ha aplicado en el análisis de los *cultural studies* en relación con el Séptimo Arte, es el de “palimpsestic memory”, según expresión de Laurence Besnard-Scott, al que se ha recurrido para analizar la obra de Vostell –en concreto las creaciones *Miss America* y *B52*–²⁷. Si bien el concepto aún no ha trascendido al ámbito académico en español, *palimpsestic memory* se puede traducir por “memoria en forma de palimpsesto” o “palimpsesto histórico”, algo que define tanto el conjunto de la obra de Vostell (la estética dé-coll/age muestra una evidente forma de palimpsesto) como el ciclo objeto de análisis. En efecto, Vostell reescribe a Pradilla con Goya, y lo hace como un palimpsesto de su propia obra en diálogo consigo mismo y con la obra de Francis Bacon.

De esta manera, un hecho histórico es actualizado como un continuo borrado de lecturas a partir del color negro, con el que juega el artista como haciendo radiografías y negativos. Pero la reescritura más llamativa viene dada por los títulos que acompañan a cada obra, los cuales culminan un proceso de resemantización, en eficaz término de García-Arranz²⁸, que replantea irónicamente, como es habitual en Vostell, el propio proceso de palimpsesto. Y es que, al cabo, la presencia de Juana se vuelve tanto más imponente por lo que representa, es decir, más por su transformación en símbolo que por su papel histórico.

6. Conflicto de intereses

Ninguno.

7. Referencias bibliográficas

- Agúndez García, José Antonio. *10 happenings de Wolf Vostell*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.
- Agúndez García, José Antonio, Javier Cano Ramos y Antonio Franco Rodríguez. *Vostell. Extremadura*. Mérida: Asamblea de Extremadura, 1992.
- Agúndez García, José Antonio, Fritz Emslander, Markus Heinzelmann, Josefa Cortés Morillo y Friedrich W. Heubach (ed.). *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf*

²⁷ Laurence Besnard-Scott, “Art as Translation: or translating historical memories in Wolf Vostell’s *Miss America* and *B-52*”, *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 25, n.º 3 (2019): 242-255.

²⁸ José Julio García Arranz, “El azar como resemantizador de la obra de arte: A propósito de *Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos*”. *Norba-Arte*, 27 (2007): 217-242.

- Vostell / El teatro está en la calle. Los Happenings de Wolf Vostell*. Bielefeld: Kerber Art, 2010.
- Bargón García, Marina. "Vostell. Obras y ambientes (MEAC, 1978). Un ejemplo del Wolf Vostell maquetador en el Archivo General de la Administración". *Norba. Revista de Arte* 35 (2015): 243-253.
- Bargón García, Marina. "El arte es una palabra de cuatro patas. Simbología y resemantización del perro, animal protagonista en la obra de Wolf Vostell". *Liño. Revista de Historia del Arte* 26 (2020): 67-79.
- Besnard-Scott, Laurence. "Art as Translation: or translating historical memories in Wolf Vostell's *Miss America and B-52*". *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 25, n.º 3 (2019): 242-255. doi: <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1615696>
- García Arranz, José Julio. "El azar como resemantizador de la obra de arte: A propósito de *Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos*". *Norba-Arte* 27 (2007): 217-242.
- García Manso, Angélica. "Vostell y su lectura contemporánea de la tragedia antigua. Reflexiones en torno a la obra *7 contra Tebas* (1992)". *Atrio. Revista de Historia del Arte* 26 (2020): 248-264. doi <https://doi.org/10.46661/atRIO.4316>
- García Melero, José Enrique. "Lugar de encuentros y tópicos románticos: *Doña Juana la Loca* de Pradilla". *Espacio, Tiempo y Forma. VII-Historia del Arte* 12 (1999): 317-342.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. "Wolf Vostell y sus paráfrasis de la Historia del Arte". *Norba. Revista de Arte* 8 (1988): 251-278.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. *Vostell*. Hondarribia: Nerea, 2000.
- Sedeño Valdellós, Ana María. "Wolf Vostell: La vida como ruido". *Sinfonía visual. Revista de música clásica y reflexión musical* 1 (2006): 1-6.
- Vostell, Wolf. *Fandango*. Milán: Multipla Edizioni, 1975.
- Vostell, Wolf. *Giovanna la Pazza*. Nápoles: Il Centro, 1980.
- Vostell, Wolf. *Homenaje a Juana la Loca*. Santa Cruz de Tenerife: Baobab, 1984.
- Vostell, Wolf. *La caída del Muro de Berlín*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2000.
- Vostell, Wolf, et al. *Vostell y la música. Catálogo de la exposición*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura y Consorcio Museo Vostell Malpartida, 2004.
- Vostell, Wolf. *Empalao*s. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008.
- Vostell, Wolf. *Mon art est la résistance éternelle à la mort. My art is the eternal resistance to death*. París: Archibooks & Sautereau Éditeurs, 2008.