

Urszula Aszyk

LOS LOCOS DE VALENCIA DE LOPE DE VEGA: UN PARADIGMÁTICO INTENTO DE DRAMATIZACIÓN Y TEATRALIZACIÓN DEL DISCURSO DE LA LOCURA A FINALES DEL SIGLO XVI

Resumen: En este trabajo se somete al estudio el procedimiento dramático de Lope de Vega que con su obra *Los locos de Valencia* lleva al escenario español del fin del siglo XVI el discurso de la locura. Para realizar este propósito se toma en consideración lo establecido por Michel Foucault en lo que respecta a la “historia de la locura” y el *Elogio de la locura* de Erasmo, la fuente –directa o indirecta– de la idea fundamental de la obra. A su vez, se toman aquí en cuenta datos relacionados con la historia del hospital de Valencia y el interés del autor por la locura, que en este fenómeno encuentra material para crear obras dramáticas. En la aquí estudiada, de dimensión cómico-grotesca, se representa por primera vez en España la metáfora del mundo como manicomio, en lo cual –como se destaca en las conclusiones– se debe ver un importante antecedente de la posterior obra de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, considerada “la primera interpretación escénica del tema del gran teatro del mundo de la literatura española”.

Palabras clave: *Los locos de Valencia*, Lope de Vega, teatro áureo, locura, discurso

Title: Lope de Vega's *Los Locos de Valencia* as Paradigm of Theatralization and Dramatization of Discourse on Madness

Abstract: This essay studies the procedure which the dramatist uses to present the discourse on madness in *Los locos de Valencia* on the late 16th century stage. In order to do this we have taken into consideration the findings of Michel Foucault about the “history of madness” and Erasmus' *The Praise of Folly*, the direct or indirect source of the basic idea in the play. Along with this, we have used data related to the history of the hospital in Valencia as well as the author's interest in madness, which provided material for the creation of dramatic works. In the comic-grotesque work being studied here, the metaphor of the world as a madhouse is presented in Spain for the first time and, as we point out in our conclusions, can be seen as an important antecedent for Lope de Vega's later work, *Lo fingido verdadero*, which is considered as “the first dramatic interpretation of the theme of the Great Theatre of the World in Spanish literature”.

Keywords: *Los locos de Valencia*, Lope de Vega, Golden Age theatre, madness, discourse

INTRODUCCIÓN

Los locos de Valencia forma parte del conjunto de las comedias “tempranas” de Lope de Vega en las que destaca la intriga amorosa. Hay entre estas piezas “del primer Lope” las comedias “tan acabadas” como *El maestro de danzar*, *El mesón de la corte*, *La francesilla* y la “obra maestra” de este período: *La viuda valenciana* (Oleza Simó 2001: 6). Lo que llama también la atención es la presencia de figuras de locos y locas en este “primer” teatro de Lope. Basta decir que sólo entre 1586 y 1605 en “al menos quince comedias” hay esta clase de personajes (Thacker 2004: 1721). Y aunque en su teatro posterior también aparecen “locos” y “locas” (y no se trata de “bobos” y “necios” o “salvajes”), *Los locos de Valencia* es “quizá la obra de locos más ambiciosa de Lope”, opina Jonathan Thacker (2004: 1721). Por su parte, Hélène Tropé, viendo la obra desde la perspectiva más amplia de la historia del teatro español y europeo, sostiene que ésta es posiblemente la “primera representación dramática de una Casa de insensatos” en Europa (1999: 169), o al menos “en el teatro cómico europeo” (en Lope de Vega 2003: 9). De todos modos, concluye la misma autora, Lope inicia con su obra, un “espectáculo del hospital de locos” en el teatro español¹.

Pero, lo que en *Los locos de Valencia* resulta aún más atrayente es el proceso de dramatización y teatralización del discurso de la locura ya que este procedimiento era algo inaudito en aquella época: destaca “la realidad del teatro como teatro”, como diría Brecht. De esta manera Lope evita cualquier realismo. Tal procedimiento Patrice Pavis lo describe como un “trabajo efectuado sobre los sistemas escénicos que no son un reflejo de la realidad, sino la producción de los procesos artísticos y sociales” (1998: 356). Partiendo de estas observaciones vamos a centrar nuestro estudio en el discurso lopesco, entendiendo por “discurso” –en términos generales– un “enunciado considerado desde la perspectiva del mecanismo discursivo que lo condiciona” (Guespin 1971: 10). En cuanto a su representación teatral, nos apoyamos otra vez en los estudios de Pavis y compartimos su concepto del discurso teatral en que se distinguen el “discurso de la puesta en escena” y los “discursos *individuales* de los personajes”, además del discurso “*globalizador del autor*” (1998: 136-138).

Debemos aclarar que de la escenificación de *Los locos de Valencia* en su época no sabemos nada, aparte de lo que indica la acotación inicial en la edición *princeps* de 1620²: “Representóla Villegas”. Se trata de Antonio de Villegas, *autor de comedias*, según la terminología de la época, y conocido poeta y escritor. Teniendo en cuenta la costumbre de la época es de pensar que la comedia fue escrita para ser llevada a escena precisamente por su compañía. De las acotaciones explícitas (escasas, pero significativas), probablemente

¹ Aprovecho la ocasión para agradecer a Hélène Tropé a cuya generosidad debo el acceso a algunos de sus trabajos dedicados a la representación del hospital en *Los locos de Valencia* de Lope, inaccesibles fuera de Francia y España.

² En la *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega* editada en Madrid por Viuda de Alonso Martín en 1620. Este mismo año este tomo de comedias apareció en Barcelona.

añadidas a posteriori por el director de la compañía o por el editor³, y de las implícitas, emitidas a través de los diálogos, es posible deducir que se trataba de una realización escénica sencilla en que iba a destacar el vestuario y algunos objetos, de acuerdo a la convención teatral fundada sobre el reducido espacio escénico del corral de comedias.

Dicho esto, es necesario recordar que la comedia *Los locos de Valencia* fue concebida entre 1590 y 1595, según Morely y Bruerton (1968: 57 y 249), o en 1590, es decir, año en que Lope cumplía en Valencia su destierro, como sugiere Joan Oleza Simó (1986: 304-305). Más recientemente Julián González Barrera ha demostrado que, dado que a través de los diálogos (de hecho, sin mayor importancia en lo que respecta a la evolución de la acción dramática) Lope alude al naufragio de Nuestra Señora del Rosario (a finales de 1589) y las alteraciones de Aragón (1590-1591), el texto tenía que haber sido escrito después de las fechas correspondientes a estos hechos, a saber, “entre mayo de 1591 y el principio del año siguiente” (2008: 107-118). Como es sabido, el dramaturgo se encontraba entonces con su familia en Alba de Tormes, adonde se trasladó, tras una breve estancia en Toledo, sirviendo al duque de Alba como secretario.

Lo establecido por los eminentes especialistas nos permite situar la obra no solamente en un determinado momento de la vida de su autor, sino en un contexto más amplio, teatral y literario, y –en cuanto al tema que aquí nos interesa– en el contexto de una determinada etapa de la “historia de la locura”. A la luz de los estudios de Michel Foucault queda claro que se trata de un período crucial, el que se nos presenta como el umbral de la “época clásica”. Por un lado, queda la tradición constituida por los pintores, como El Bosco, Brueghel o Durero, cuyos cuadros ofrecen una “pura visión” de la locura y donde “la locura despliega sus poderes. Fantasmas y amenazas, apariencias puras del sueño y destino secreto del mundo. La locura tiene allí una fuerza primitiva de revelación [...]”. Por el otro, con *La nave de los necios* (1494) de Brant, y con el *Elogio de la locura* (1515) de Erasmo, es decir, “con toda la tradición humanista, la locura queda atrapada en el universo del discurso. Allí se refina, se hace más sutil, y asimismo se desarma” (Foucault 1998: s.n.)⁴. Conviene recordar que cuando Lope escribe su comedia se intensifica en España el interés por la obra de Erasmo⁵ y el tema de la locura invade la literatura alcanzando todos los géneros, un fenómeno que culminará a comienzos del siglo XVII, tras la aparición del *Quijote* de Cervantes. Tengamos en cuenta que en este mismo período Shakespeare estrena sus obras maestras, *Hamlet* y *El rey Lear*, entre otras, con las que la locura llega a las tablas de Londres.

³ Queda comprobado que las acotaciones las solían añadir los directores de las compañías de actores para su propio uso, pero también los editores de textos. Véase Marrás y Pontón (1995), Profeti (1994).

⁴ Aquí y más adelante se cita la edición electrónica en español, en la que desgraciadamente no aparecen los números de las páginas. Para los fines de este trabajo he consultado también la edición polaca (Foucault 1987).

⁵ Antonio Vilanova asocia este fenómeno con la prohibición de la difusión del *Elogio de la locura* (*Indictees expurgatorios*, 1559 y 1583) y la aparición de la *Censura de la Locura humana* de Jerónimo de Mondragón (1598), “una clara imitación” de la obra de Erasmo con la que paradójicamente aumentó la difusión de sus ideas (1989: 22).

“TIENE VALENCIA UN HOSPITAL FAMOSO...” EL MANICOMIO EN FUNCIÓN DEL LUGAR DE LOS SUCESOS DRAMÁTICOS

Hace años ya, tratando de explicar el origen del interés por la locura que se observa en el teatro de Lope de Vega, David Castillejo sugirió que entre 1589-1590, cumpliendo el destierro, el dramaturgo llegó a conocer el famoso manicomio de Valencia y se quedó tan impresionado que luego “trabajó este tema durante muchos años” (1984: 34). Todo indica que realmente Lope sabía mucho sobre el funcionamiento de dicho hospital. Según Hélène Tropé, que ha cotejado el contenido de la comedia y los documentos guardados en los archivos del hospital de Valencia, Lope escoge y utiliza ciertos datos “más conocidos y pintorescos”, y los transforma, pero también añade algunos de acuerdo con “sus objetivos estéticos e ideológicos” para “atrapar al espectador en la red de la ilusión teatral” (en Lope de Vega 2003: 42).

Queda asimismo claro que Lope no se propone crear una crónica dramatizada, pero tampoco una obra realista. Elabora un ambiente tal como se lo imagina, aunque se sirve de los recursos que hagan que el espectador considere la realidad representada en el escenario como verosímil. Este procedimiento se observa a lo largo de toda la obra, desde el título: *Los locos de Valencia*, en el que aparece el nombre geográfico comúnmente conocido. Al comienzo del primer acto Floriano, el personaje que desempeña el papel de primer galán en la comedia, relata su viaje de Zaragoza hasta su llegada a “los muros de Valencia” (v. 21)⁶, donde se encuentra “ahora” hablando con su amigo Valerio. El siguiente cuadro dramático⁷, protagonizado por Erifila y Leonato, la primera dama en la comedia y su criado, a la vez amante, se inicia con semejantes aclaraciones. Los dos llegan a un lugar que Leonato describe: “Ésta, Erifila, es Valencia”, y a continuación cuenta lo que aparentemente se ve: las murallas, puertas y torres de la ciudad, y por supuesto el río Turia (vv. 131-140).

Eligiendo Valencia con sus famosos monumentos como trasfondo de los sucesos dramáticos, Lope parece rendir aquí, al igual que en algunas comedias más⁸, homenaje a la ciudad que le ha hecho su destierro menos pesado, pero los fines inmediatos en lo que se refiere a su (del autor) relación con el público son distintos. Consciente de que en el corral de comedias no es posible reproducir escenográficamente la imagen de la ciudad, el dramaturgo acude al truco común en el teatro del Siglo de Oro: decorado verbal que le permite visualizar a través de la palabra lo invisible para el espectador en el au-

⁶ Aquí y más adelante cito el texto de *Los locos de Valencia* en edición crítica de Hélène Tropé (Lope de Vega 2003).

⁷ Utilizo el término “cuadro” siguiendo la definición de Pavis (1998: 104-105): “cuadro” es una “unidad dentro de la obra, establecida desde el punto de vista de los grandes cambios de lugar, de ambiente o de época”. El uso de este término, con respecto al drama del Siglo de Oro, sugieren varios especialistas, entre otros, Ruano de la Haza (1994: 544), que por el “cuadro” entiende “una acción escénica interrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”.

⁸ La ciudad de Valencia se convierte en lugar de la acción también en otras comedias de Lope, entre otras, en *El Grao de Valencia* y *La viuda valenciana*.

ditorio. Conviene señalar también que la preocupación por el lugar geográfico se hace común en un tipo de comedias áureas de tema amoroso, hoy definidas como comedias urbanas: género que se sirve de “escenarios urbanos españoles coetáneos al escritor y al espectador” (Arellano 1995: 38).

Como lo hemos advertido ya, la llegada de Floriano a Valencia marca el comienzo de la comedia *Los locos de Valencia*. Convencido de que ha matado al Príncipe Reineiro, este noble caballero quiere esconderse y su amigo Valerio le aconseja el manicomio: “Tiene Valencia un hospital famoso, / adonde los frenéticos se curan / con gran limpieza y celo cuidadoso” (vv. 115-117). Curiosamente, en la novela *El peregrino en su patria*, escrita hacia 1600 y publicada en 1604, Lope reproduce en prosa esta descripción: “hospital famoso que Valencia tiene, donde después de la cura general de varias enfermedades intentan que la tenga el seso, con la mayor comodidad de limpieza, aseo y cuidado de aquellos a quien falta, que en otra parte de España hasta ahora se ha visto” (Lope de Vega 1973: 238). Y aunque luego lo que se cuenta sobre la vida interna del hospital difiere, esta primera noticia que el autor difunde a través de sus dos obras tenía que coincidir con una opinión común. En el tercer acto de *Los locos de Valencia*, por boca del Caballero, Lope vuelve a citarla en versión más amplia: “es aqueste hospital, obra famosa / entre las más que aqueste nombre tienen; / que aunque el de Zaragoza lo sea tanto, / que pienso que con él competir puede” (vv. 2515- 2520).

La información transmitida a través de este discurso no es casual. El “famoso” manicomio de Valencia, a saber, El Hospital dels Ignoscents, Folls e Orats, fue fundado en 1409 con el fin de albergar exclusivamente a los enfermos mentales. Por ello también es considerado por los historiadores de la psiquiatría el primero en Europa⁹ y, aunque hay opiniones contrarias¹⁰, nadie duda que el hospital de Valencia fuera en su época el más moderno¹¹. Este estatus mantuvo el manicomio valenciano a lo largo de los siglos XV y XVI, así sirviendo de modelo a los hospitales de Zaragoza (1425), Sevilla (1436), Valladolid (1489 o ¿1436?), Palma de Mallorca (1456), Toledo (1480 o ¿1483?), Barcelona (1481, pero acogía a dementes ya en 1412), Granada (1527) y Madrid (1566) (López-Ibor 2008), y más tarde también en la América colonial española (López Piñero, en Livianos

⁹ Juan José López-Ibor, Catedrático de Psiquiatría y Director del Instituto de Psiquiatría y Salud Mental Hospital Clínico San Carlos de la Universidad Complutense (Madrid), subraya que éste fue el primero “en el mundo” (véase: “La fundación en Valencia...” 2008). En el contexto del 600 aniversario de la fundación del hospital en Valencia se ha celebrado un congreso internacional dedicado al “primer psiquiátrico del mundo” y se ha recordado que éste fue objeto de estudios de Johann Baptist Ullesperger ya en 1871 y que en su trabajo este científico alemán demostró “rotundamente” que se trataba del “primer manicomio europeo occidental”. El norteamericano Peter Basso resalta más tarde que España es la cuna de la psiquiatría (*Spain as the Cradle of Psychiatry*, 1945).

¹⁰ Sus partidarios recuerdan que mucho antes se solía acoger a los locos en algunos hospitales de carácter general, por ejemplo, en el Bethlehem Hospital en Londres, fundado en 1247, donde en 1357 había algunos locos y, según los documentos de 1403, allí estaban alojados “hombres que han perdido el juicio” (*men deprived of reason*), (véase *Bethlehem Hospital*).

¹¹ Entre otros, López-Ibor (véase nota 10 al presente trabajo), y autores que intervienen en el libro monográfico: *El manicomio de Valencia* (Liviano Aldano y otros 2006). En este mismo tomo está incluido también el trabajo de Hélène Tropé que recoge los documentos de la época que aquí nos interesan (pp. 14-117) y que, junto con otros estudios de esta hispanista francesa, nos han servido de principal fuente de consulta.

Aldano y otros 2006: 9). Así pues, la referencia que hace Lope al hospital de Zaragoza no es un producto de fantasía y como ésta también otras referencias a la realidad extra-teatral le sirven para cumplir con la ley de verosimilitud.

Con este fin introduce en la estructura de la obra personajes que visitan el hospital y afirman que se trata de un lugar excepcional. En el segundo acto de la comedia llega allí el alguacil Liberto, al que el administrador propone entrar en la casa (hospital) ya que “nadie viene aquí que no la vea” (vv. 1538-39). Al acabar su visita, de hecho en busca del asesino del Príncipe Reinero, Liberto se manifiesta contento de haber visto “aquesta famosa casa” (v. 1706). El ya mencionado Caballero, un hidalgo aragonés que llega al hospital el día de los Santos Inocentes con la cara tapada, como se deduce del contexto de la comedia, pide al entrar: “enseñadme la casa muy de espacio” (v. 2950); y, encantado de haberla visitado, da una generosa limosna. A pesar de que la visita del Caballero parezca inverosímil, sin él (el Reinero supuestamente muerto), no podría producirse el desenlace de la comedia.

Los primeros hospitales de los enfermos mentales, desde luego, tenían que llamar la atención de la sociedad contemporánea, asimismo, despertar el interés de los intelectuales y escritores. Como décadas antes, tras la aparición del poema de Sebastian Brant *La nave de los necios* y del cuadro de El Bosco, la alegórico-satírica imagen de la nave de los locos, o –con más frecuencia– de los necios, ahora –en el siglo XVI– es la imagen del hospital de los locos la que se va difundiendo por toda Europa. Ejemplo de este nuevo fenómeno constituye en España el *Hospital de necios hecho por uno de ellos que sanó milagrosamente* de Luis Hurtado de Toledo (1582), obra que en realidad desarrolla el concepto brantiano de la locura. En Italia publica *El hospital de los locos incurables* (1586) Tomaso Garzoni. En lo que al teatro se refiere, los autores isabelinos y jacobitas van eternizando el londinense Bethlehem Hospital conocido como *Bedlam* en las piezas llamadas *Bedlam plays*, y en España, aparte de la comedia de Lope, surgen obras como *Los locos de Toledo*, entremés bailado del anónimo del comienzo del siglo XVII, en el que hay referencias al toledano Hospital del Nuncio, y *El hospital de los locos* (1602) de José de Valdivieso, cuya imaginación, como se supone, también incitó el hospital de Toledo, aunque es posible que lo inspirara la obra de Lope.

Volviendo a la labor de los valencianos, a la que alude Lope a través de los diálogos de su comedia, ésta forma parte de un proceso que con el tiempo alcanza a varios países europeos: en vez de las prácticas anteriores de dejar a los locos a su propia suerte echándoles de las ciudades, o llevándolos a lugares de los que no podían volver nunca, o *al revés*, encerrándolos en casas o torres de las que no podían salir, los colocan ahora en hospitales donde reciben los tratamientos necesarios. Y aunque el hospital que Lope convierte en el lugar de los sucesos dramáticos sigue siendo un espacio cerrado y aislado del resto del mundo, no equivale a las torres de Châtelet de Melun y de Caen o a las “puertas” de Lübeck y el Jungpfer de Hamburgo, porque funciona como una *casa* en la que se atiende e intenta curar a los locos.

Lo dirige Gerardo, administrador, junto con el portero de los locos, Pisano, y el médico, Verino. En este reducido personal se ha de ver un simbólico reflejo de lo que podría ser el grupo administrativo y médico del hospital de Valencia en la época de Lope. A la organización de dicho hospital alude el dramaturgo también a través de las figuras

de Martín y Tomás, dos criados, a su vez dos locos curados. Al parecer algunos locos “pacíficos” ayudaban en el hospital en las tareas domésticas y también salían a la calle para pedir limosna (Tropé en Lope de Vega 2003: 136-137, n. al v. 400+).

El espacio en que se mueven los personajes dramáticos no despierta sospechas ni dudas de los visitantes, no obstante, por el personal y pacientes se ve varias veces comparado con una prisión. Cuando Pisano ordena que a la pobre Erifila la lleven al interior del hospital, Tomás grita: “¡Date a prisión, perra moral!”, y Erifila pregunta sorprendida: “¿A prisión?” (vv. 523-524). Sin entender lo que pasa pregunta luego a Pisano: “¿Pues tras haberme robado, / ¿quieres ponerme en prisión?” (vv. 531-532). Pronto nos damos cuenta de que se utiliza aquí la palabra “prisión” en varios sentidos, aunque el personal del hospital lo tiene claro. Cuando Valerio sugiere que le dejen a Floriano “sin prisión”, pide que le permitan andar libremente “mientras la furia le deja” (vv. 547-548). Pisano se lo promete a Valerio, pero “si se queja, jaula ha de haber” (vv. 549-550). Es un error, mantiene, “no le dejar meter en la jaula” al paciente si se quiere que vuelva a estar cuerdo (vv. 405-410). Efectivamente, los tratamientos que se aplicaban a los locos en el hospital de Valencia incluían “instrumentos de contención para atajar los furores de los internados: grilletes, esposas, cadenas y collares de hierro” y en cuanto a las “jaulas o *gábies*” éstos se instalaron en 1459. Pero los documentos no confirman tratamientos violentos y las jaulas u otros instrumentos “de contención” se aplicaban a los pacientes peligrosos para “impedir que dañaran a terceros” (Tropé en Lope de Vega 2003: 137-138, n. vv. 409-419).

Lope, sin embargo, sugiere en su comedia que se utilizan para castigar a los pacientes inobedientes: a Floriano le echan los grillos y a Erifila, las esposas por no haber respetado la ley que prohibía “estar los hombres con las mujeres” (vv. 1435-1436). Queda claro que el dramaturgo se burla de esta norma construyendo un espacio en el que son posibles encuentros de los locos con las locas, un espacio de amor y celos, desde luego, imprescindible para estructurar el enredo de una comedia de amor.

Aparte de la organización interna y el funcionamiento del hospital, Lope alcanza con su comedia un campo mucho más difícil: el de las enfermedades mentales, sus síntomas y remedios. Como observa Jonathan Thacker, “son dignos de destacar sus conocimientos de la terminología y las costumbres del manicomio” (2004: 1721), no obstante, resultan “poco especializados” cuando toca los temas de “la locura, su desarrollo y tratamiento médico”. Parece que Lope se interesa más “por el efecto de la locura en el personaje, y cómo cambia su comportamiento y su carácter” que por las causas (Thacker 2004: 1722). Una lectura hecha desde esta perspectiva afirma que Lope utiliza opiniones superficiales y –consciente o casualmente– mezcla lo que a finales del siglo XVI tenía que ser considerado creencia popular o superstición con lo que tenía cierta base científica.

Nadie escucha las explicaciones de Erifila, que se ha quedado en la calle medio desnuda y desesperada, y de antemano se le diagnostica una enfermedad mental. Un ejemplo de opinión estereotipada ofrece Lope también por boca de Valerio cuando éste comenta el caso de Floriano: “el estudio y el amor / suelen quitar el juicio” (vv. 431-432). Muy de pasada, Lope toca el problema más serio: la obsesión por la limpieza de sangre como causa de la locura (vv. 456-462). Pero más corrientes son en su comedia las referencias a las creencias populares como, por ejemplo, creer que la locura puede ser causada por el influjo de la luna (v. 412), o que el queso añejo puede causar enfermedades mentales

(vv. 1133-34). Curiosamente, décadas más tarde Robert Burton, autor del famoso libro *Anatomy of Melancholy* (1621), incluirá el queso y los productos lácteos entre los causantes de la melancolía.

Observemos que el tema de la melancolía surge en *Los locos de Valencia* en otro contexto y que Lope lo plantea con notable cuidado. Al enamorarse de Florianio, la joven y bella Fedra, sobrina de Gerardo, finge estar loca para poder estar más cerca de este galán, y lo hace tan bien que Verino cree que se trata de “atrofia”. Lo indica, según él, la palidez de su rostro y la falta de apetito (v. 2100)¹². Pero Gerardo, pensando que puede ser la melancolía, teme por la vida de la joven y así inspira una nueva diagnosis de Verino. Tras unas amplias explicaciones acerca de “humores melancólicos”, este médico sugiere que Fedra sufre lo que “los antiguos llamaron [...] *erotes*”, es decir, enfermedad “de tristes / que sólo del amor están enfermos”. Para llegar a tal conclusión Verino repasa los síntomas de “frenesí”, “furia” y “cólera” (vv. 2110-27). Concluyendo por fin que el amor no respondido es la causa de la enfermedad de Fedra, piensa que sería aconsejable fingir un casamiento, porque: “Con hierbas, Ovidio dice, / que el amor no es medicable” (vv. 2634-35). Así, surge la idea de un tratamiento que en el siglo XX ha evolucionado como método hacia el psicodrama¹³.

En el repaso de causas y tratamientos de la melancolía, y la comparación de esta enfermedad con otras, se reproducen parcialmente algunas teorías contemporáneas. No olvidemos, pues, que *El libro de melancolía* del médico andaluz, Andrés Velásquez, salió en 1585. El tema, como demuestran las obras literarias y artísticas, era actual y no extraña que también el *Fénix* le prestara tanta atención. El Siglo de Oro español mereció incluso ser identificado como el “siglo de melancolía”, además, en lo que atañe a la literatura, España “fue el gran difusor de la melancolía en Europa”, sobre todo en el siglo XVII, es decir, después de la aparición del *Quijote* de Cervantes (Bartra 1998).

“TODO ESTE MUNDO ES LOCOS.”

SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LAS FIGURAS DE LOS LOCOS Y LA CONVERSIÓN DEL MANICOMIO EN ESPACIO DE LA FIESTA CARNAVALESCA

En *Los locos de Valencia* no hay personaje que no haga referencia al fenómeno de la locura. Se turnan los sustantivos y adjetivos: “loco”, “loca”, “locos”. Sorprende en este contexto el escaso uso del vocablo “locura”, aunque sí se utiliza al igual que hoy en un sentido amplio, por eso ambiguo, como equivalente del trastorno de la razón o desorden mental, pero también del comportamiento “fuera de lo normal”, por ejemplo, cuando se trata de pasión amorosa, o de actos de imprudencia, tales como, según las normas sociales de la época, amar a un desigual, etc. En el tercer acto es el poeta loco, Belardo,

¹² Coincide esta diagnosis con las definiciones de “atrofia” y “anorexia” admitidas también hoy (Morros Mestres 1998: 238-239).

¹³ Técnica terapéutica inventada en los años veinte del siglo XX y desarrollada más tarde a partir de la improvisación teatral (Pavis 1998: 362).

quien lo contemple diciendo: “en este tiempo no / me daréis un hombre tan perfecto / que no haya hecho alguna gran locura” (vv. 2569-70). La idea así expresada tiene su origen en la obra de Erasmo, pero podía ser asimilada de *El cortesano* de Castiglione en traducción de Juan Boscán (1534), donde también se lee que “en cada uno de nosotros hay alguna simiente de locura” (citado en Vilanova 1989: 21). Y quizá no sea casual que Belardo así reflexione. Como es sabido, el personaje con este nombre reaparece en varias obras dramáticas y poéticas de Lope en función de su portavoz. En la estructura de *Los locos de Valencia* la figura de Belardo no ocupa, sin embargo, un lugar de importancia, aunque es poeta y por el portero de los locos queda descrito como el “más cuerdo”. De hecho, es el más lúcido. Notemos también que lo dicho por Belardo resume Lope en la frase pronunciada por Tomás: “Todo este mundo es locos” (v. 2617), en la que no es difícil reconocer una modificada versión del refrán del que se sirven con frecuencia los autores áureos, entre otros, Cervantes y Calderón: “Todos somos locos, los unos y los otros”. Gonzalo Correas lo incluye en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), en la variante que reza: “Todos somos locos, los unos de los otros”. Aludiendo a un refrán popular, Lope sabe que es lo que le quedará en la memoria al espectador medio.

Repasando los estudios sobre la influencia de Erasmo en el Renacimiento español y su reflejo en las obras literarias, como *Lazarillo de Tormes*, *Sueños* de Quevedo y por supuesto el *Quijote* de Cervantes, Antonio Vilanova advierte con un tono de sorpresa que incluso Lope, “autor nada sospechoso de erasmismo”, se sitúa en esta corriente. Para justificar su opinión cita “un curioso pasaje” sobre la locura del *Peregrino en su patria*, el que Cervantes “tuvo presente” en la segunda parte del *Quijote*. Según Vilanova, la descripción de “algunos locos pacíficos” y la caracterización de ciertos tipos de locura en la novela de Lope, se basan “directamente en diversos pasajes” del *Elogio de la locura*. El gran estudioso no cita, sin embargo, ni *Los locos de Valencia*, ni obras como *El loco por fuerza* (1597-1608) o *Belardo, el furioso* (1586-1595). No es éste el lugar para más detallado comentario de las notas de Vilanova y tampoco para resumir los trabajos de otros investigadores y concluir sobre “el estado de la cuestión”. Conviene sólo recordar que, aparte de la literatura mencionada por Vilanova (Erasmo, Boscán), los críticos han señalado también otras fuentes; además es compartida la opinión, al comienzo de este ensayo citada, de que Lope podía empezar a interesarse por el tema de la locura durante su exilio en Valencia donde estaba el “famoso” manicomio¹⁴, hipótesis que precisamente parecen afirmar las páginas del *Peregrino en su patria*. Por otra parte, algunas de las observaciones lopescas en cuanto a las “locuras del amor” puede ser que tengan que ver con su experiencia personal, pero muchas se las suministraba la literatura europea.

* * *

Significativo resulta el diálogo que al comienzo de la comedia mantienen Valerio y Floriano. Antes de entrar en el hospital Valerio pregunta: “¿Sabréis haceros loco

¹⁴ Por otra parte, la experiencia valenciana (el contacto con el teatro y los autores valencianos) tuvo una significativa importancia (en término general) en cuanto a la formación del teatro de Lope y la evolución de su técnica dramática, hecho que como primero ha advertido Rinaldo Froldi ([1962] 1973).

y disfrazaros?”, y en respuesta oye: “¿Y qué me importa cuando loco sea?” (vv. 111-112). Entonces Valerio le aconseja: “Oíd; que habéis de haceros tan furioso, / que todo el mundo por furioso os crea” (vv. 113-114). Para que éste no dude, Floriano asegura: “Pues dadme que una vez furioso quede, / que yo le haré de suerte que os espante, / si el fingimiento a la verdad excede” (vv. 127-129). Preocupado que su amigo exagere, Valerio advierte: “Para fingir os basta ser amante” (v. 130).

A continuación presenciamos la transformación de Floriano en “loco de amor”, y paralelamente, de Erifila en “loca de amor”. Ambos se presentan con nombres falsos: Beltrán y Elvira, y ambos al ser admitidos en el hospital (él por voluntad propia; ella por casualidad y contra su voluntad) tienen que cambiar de aspecto exterior. En las acotaciones explícitas e implícitas Lope inscribe las instrucciones para los actores y la disposición en lo que respecta a la puesta en escena. Así Floriano se ha de presentar “con su sayo” (v. 640+). Analógicamente, Erifila ha de aparecer “con un sayo de jirones y una caperucilla de loco” (v. 1220+). Como aclara Hélène Tropé, es posible que el “sayo de jirones” fuera un vestido hecho “de varias piezas de tela o con apliques de distinto color; o sea, una ropa de colorines”. En Valencia, a los locos del hospital verdadero se les ponía ropa de este tipo cuando salían a las calles. Eran unos vestidos de “cotas de color azul con mangas rojas” en el siglo XV, y más tarde, de dos colores: “rojos y verdes, azules y amarillos, etc.” (en Lope de Vega 2003: 203, n. al v. 1222+). Refleja este modo de vestir a los locos el aspecto de los personajes del baile *Los locos de Toledo* que llevan “vestidos de mil colores / y jirones muy diversos” (Huerta Calvo 1985: 310). Queda, de todas maneras, comprobado que en el teatro áureo “muchos colores revueltos caracterizan casi siempre a los locos” (Casa y otros 2002: 316).

Así, los protagonistas de la comedia lopesca, el galán y la dama, se ven sometidos al proceso de ridiculización cómico-grotesca. Sus sayos contrastan con lo que se dice de ellos: él es un caballero “de buena presencia y talle”, de veintinueve o treinta años, noble y rico, y ella, una joven y hermosa dama de extrema belleza, y también de familia noble. Pero en el caso de Erifila el proceso de transformación del aspecto exterior se inicia ya al principio de la comedia y delante del público. Ante sus ojos la actriz que interpretaba este papel tenía que quitarse el sombrero y el capote, luego, parte de la ropa, hasta la camisa, y desprenderse de las joyas. Así el espectador se entera de que la protagonista que se queda en la puerta del hospital de los locos casi desnuda, sólo “en un juboncillo y un manteo” (v. 356+), es víctima del robo y engaño de su amante y criado, Leonato. De lo ocurrido, el espectador ha de sacar, además, una lección: “amor entre desiguales / poco vale y menos dura” (vv. 185-186). Pero, también es cierto que, como en otras comedias tempranas de Lope, la “deformada” imagen de la mujer genera aquí risa.

En el contexto de toda la comedia, Erifila y Floriano se distinguen como los personajes dramáticos más activos. Por otra parte, son los únicos que por sus acciones tienen que pagar: por intentar abrazarse, como lo hemos mencionado antes, a él le atan los pies con grillos y a ella, las manos con esposas. De los dos es Floriano quien, además, tiene que cambiar varias veces más el aspecto exterior: para no ser reconocido por el alguacil como asesino del Príncipe Reinero, sale con la cara “tiznada”; interpretando el papel de novio de Fedra en la representación de la boda fingida, tiene que parecer “lo más gra-

cioso que pueda” (v. 2754+). Ya con esto se ve que Floriano constituye en la obra un importante centro de atención: como supuesto asesino y como objeto de amor.

Se enamoran de él Erifila, Fedra y su criada Laida, y las tres se convierten en “víctimas” del “amor loco”. Para permanecer a su lado Laida y Fedra fingen estar locas, y Erifila incluso quiere quedarse en el hospital. Así, las relaciones entre este grupo de cuatro locos fingidos se hacen cada vez más cómicas, aunque con variantes. Los episodios en los que intervienen las mujeres manifestando sus celos se asemejan más a los entremeses populares, especialmente los que protagonizan Fedra y su criada Laida, la que “enloquece” la primera. Ante Fedra, su ama, empieza a interpretar el papel de Reina y la obliga a ser su sirvienta.

Fedra: ¿Reina vos? ¡Mentís, villana!
Laida: ¿Mentís? ¡Torna un bofetón!
Fedra: ¿Bofetón a mí? ¡Ah, traición!
Esperad, doña avellana! (vv. 1993- 96)

Una delante de la otra interpretan sus papeles al estilo entremesil-grotesco. Los insultos (“villana”, “avellana”) y el bofetón afirman que se han suprimido las jerarquías como si se tratara del tiempo de carnaval. En este momento la obra de Lope empieza a aproximarse más decididamente a la literatura dramática carnavalizada.

De hecho, al proceso de carnavalización, tal como lo define Mijaíl Bajtín, Lope somete la realidad dramática mucho antes: ya al principio del primer acto, cuando Floriano se “disfraza” de loco, o se pone la “máscara” de loco, y cuando lo mismo hace, aunque por fuerza, Erifila. No obstante, ahora, en el segundo acto, el discurso verbal y las acciones protagonizadas por los personajes, en cuya construcción Lope se sirve de la técnica y de la estética de entremés, se asemejan a las permitidas en el tiempo de carnaval. Y es aquí donde se intensifica la parodia, que, como resalta Bajtín, “es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados” (1986: 179).

Es interesante ver cómo la relación Floriano-Erifila, estructurada según las normas de la comedia de amor, adquiere en algunos momentos una dimensión lírica, para enseñada convertirse en parodia de tal relación. Para lograrlo, Lope convierte relación entre los amantes en un constante juego en el que con frecuencia se cita o alude a textos y personajes literarios bien conocidos.

Erifila: ¿Sabes que soy Doralice?
Floriano: Tu hermosura me lo dice.
¿Seré yo tu Mandricardo?
[..]
Erifila: Pregúntale a mi escudero
si ha venido aquí Rugero.
[..]
Erifila: ¿Pues no eras tú don Roldán?
Floriano: Y como dello te goce
hoy seré todos los Doce
que a una mesa comen pan. (vv. 946-948, 956-957 y 961-965)

Como es de apreciar, los dos personajes bromeando interpretan los papeles de protagonistas del *Orlando Furioso* y de los poemas carolingios. Se puede decir que cambian constantemente de máscaras, con lo cual destaca la dimensión teatral y festiva de la obra. Al poema de Ariosto alude Lope también en otros momentos, por ejemplo, en el tercer acto, donde del Calandrio, el poeta portugués que “perdió en Coimbra el seso” al enamorarse de una dama, se dice allí que desde entonces anda “cual otro Orlando”. En este caso el personaje del Orlando furioso es utilizado como modelo para construir la figura del loco “verdadero” y no para la figura del cuerdo que finge estar loco a causa del amor apasionado. Se enfrentan así, aunque a distancia, dos tipos de locos, ambos, no obstante, sólo locos ficcionados que no son –ni pueden ser– “calcos” de los locos reales. Se afirma esta observación en el tercer acto con la aparición de los locos “verdaderos” y se aclara que, a pesar de que la comedia remita a un manicomio real, el autor parte de un concepto de locura eminentemente literario.

En su transcurso principal, la comedia de *Los locos de Valencia* se basa en el esquema de la comedia de amor, pero el embrollo que Lope elabora empieza en el segundo acto a ser causa de un *quid pro quo*, recurso que Foucault describe como una constante de la representación de la locura que siempre “toma lo falso por verdadero” (1998: s.n.). Por ello también la comedia de Lope llega a tal punto que se hace imposible un desenlace lógico. Lo soluciona el dramaturgo acudiendo al antiguo recurso de *deus ex machina*: introduce la figura del misterioso Caballero que, ante las quejas de Erifila y la denuncia pública que ella hace de las mentiras de Floriano, asesino del Príncipe Reinerio, descubre su cara hasta entonces oculta para demostrar que el Príncipe Reinerio vive. Se aclara así que Floriano, enamorado de Celia, al enterarse de que Reinerio la amaba, no se enfrentó con él, como creía, sino con su lacayo, de cuya muerte Reinerio se sirvió para fingir la suya. Las tres bodas que se producen gracias a su presencia dan fin al caos y la confusión. Floriano se casa con Erifila, porque Reinerio vuelve a Celia; a Valerio, que desafortunadamente se ha enamorado de Erifila, se le ofrece la mano de Fedra; y a Leida, dado su estatus de criada, se la casa con el criado Leonato.

El maravilloso cuento de Reinerio completa toda la serie de engaños que responden en esta comedia a la norma de “engañar con la verdad”, la que más tarde Lope explicará en *Arte nuevo* (1609). A lo largo de la obra se comprueba también que “el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque / piensa que él solo entiende lo que otro dice.” (Lope 2006: vv. 323-326).

* * *

Curiosamente, las figuras de los locos “verdaderos”, a excepción de los dos criados, Tomás y Martín, no aparecen hasta la mitad del tercer acto. Su primera salida se produce en el marco de la fiesta que avisa Verino: “Hoy, día de los Santos Inocentes, / hace fiesta Valencia en esta casa” (vv. 2149-51). Lope alude aquí a la medieval tradición de celebrar el 28 de diciembre la fiesta de los locos que, aunque transformada, ha perdurado hasta nuestros días en Valencia. En el pasado, los farsantes vestidos de manera estrafalaria solían pasear por las calles de esta ciudad representando ceremonias ridículas o leyendo textos que hoy llamaríamos subversivos, y así recaudar dinero (*Fiestas de invierno*, s.f.).

Era un tipo de fiesta muy popular en toda Europa, según lo atestiguan numerosos documentos (Heers 1995: 75-133). En *Los locos de Valencia* la fiesta de los Santos Inocentes constituye en realidad un pretexto para ofrecer al público un desfile de locos “verdaderos” y dos breves representaciones dentro del marco de la obra principal, la que hasta entonces se balancea entre comedia de amor y la parodia de este género.

Primero, tal como indica la acotación, salen tres locos: Mordacho, Belardo y Calandrio con Laida, acompañados por los criados del hospital, Tomás y Martín. Detrás de ellos se pone Pisano “con un azote”. Apuntemos que “con un azote” se presentan también los personajes en otras obras de la época: el Loquero en el baile de *Los locos de Toledo* del autor anónimo y la Locura, portera de locos, en *El hospital de los locos* de José de Valdivieso. Son posteriores estas obras respecto a la comedia de Lope, pero parece que reproducen un concepto común del “portero” (o vigilante) de los locos de un hospital, igual que el portero de una prisión: siempre con el instrumento de suplicio en la mano. En la comedia de Lope no se ve, no obstante, a Pisano utilizándolo. Cuando sus protegidos piden limosna les ruega sólo que no hagan ni digan “cosa que enfade”.

Pero nadie se acerca a ellos y se sienten libres para expresarse a su manera: Mordacho, que cree en la “divina concordancia” de la música, canta: “Ut, sol, fa, sol, re, mi, sol, fa, re, ut” (v. 2480); Calandrio pronuncia versos en portugués que sólo los entiende Belardo, otro poeta y el único capaz de reconocer que los versos de su compañero son “copiados” de Petrarca y aluden a Ovidio. Ante este comentario, Calandrio reacciona recitando otros versos, esta vez muy ambiguos, marcados por las vulgares alusiones al sexo. Este momento de transgresión corta la intervención de Belardo que en defensa de la belleza poética da un discurso teórico que Lope elabora a partir del *Arte poético* de Horacio: “Dos cosas, o dos partes propiamente / ha de tener la poesía, y éstas / dicen que son dulzura con provecho”, para a continuación aclarar que antes lo mismo aconsejaba Cicerón con respecto a la oración (vv. 2502-07). A través de este comentario metaliterario y otros más breves, Lope no solamente transmite un mensaje acerca de la composición poética, sino también demuestra que un loco (“verdadero”) puede ser sabio, siguiendo en esto la reflexión que Huizinga consideraba de mayor valor en el *Elogio de la locura*: “la locura es sabiduría y la sabiduría locura” (en Erasmo 2005: 17).

La teatralizada autopresentación de los locos se ve interrumpida por el Caballero, varias veces aludido en este trabajo. Llega al hospital de Valencia en traje “de camino” y, como hemos señalado antes, con la cara tapada. Está acompañado por Leonato, el ex criado de Erifila. Al verle interesado por los locos, Pisano aclara: “Algunos dellos suelen ser furiosos, / que agora, con el tiempo, están tratables.” (vv. 2544-45). Y completa la presentación: Mordacho, antes de enloquecer, era un gran músico, Belardo, antes de ingresar en el hospital, era un poeta de éxito, al igual que Calandrio, famoso poeta portugués. Son éstos unos locos arquetípicos, por el dramaturgo echados al margen de la acción principal de la comedia, no obstante, parecen encarnar sus propios pensamientos. Su primera intervención tiene rasgos de una actuación improvisada y circunstancial. Tras ésta se organiza la segunda, más festiva.

De su carácter avisa Pisano al invitar al Caballero: “si queréis gozar aquesta tarde / del acto más curioso que habéis visto, / os llevaré donde podáis gozarle” (vv. 2586-88). Y destaca: “será cosa de ver y nunca vista”, porque se trata de curar a Fedra, es decir, por

consejo del médico se va a representar su boda con Floriano: de “burlas, de los dos el desposorio” (vv. 2600-04). Las preparaciones son sencillas. El administrador del hospital ordena poner sillas y bancos, Fedra pide que se ponga un estrado en el que, como es de suponer, quiere que se lleve a cabo la ceremonia. Se reparten rápidamente los papeles secundarios: Laida va a ser la madrina y Leonato, el padrino. Empieza la representación y la acotación indica: “Salgan de dos en dos los locos: Martín y Tomás, Belardo y Calandrio; Laida y Mordacho y detrás Pisano con Floriano de la mano, vestido de desposado lo más gracioso que pueda” (v. 2754+).

La breve obra intercalada que ahora se representa se basa en un diálogo rápido y violento entre los desposados. Los dos con sus vestidos de colores chillones, rodeados por las figuras que forman el cortejo nupcial, igualmente grotesco, no pueden sino provocar la risa. Se produce un definitivo rebajamiento del discurso dominante. Después de la ceremonia de la boda que se ha celebrado en un espacio invisible para el público salen sus participantes y discuten. Más bien se trata de una riña entre recién casados, en sí absurda.

Floriano: Callad y tened respecto
 A vuestro marido, loca.
 Fedra: ¿No he de hablar?
 Floriano: ¿Vos? ¿A qué efeto?
 Coseos luego la boca
 con un poco de hilo prieto. (vv. 2775-79)

Este discurso verbal, una expresión del comportamiento exagerado es típico para el entremés y otros géneros del teatro breve de origen popular carnavalesco. Se parodia de esta manera lo que ha sido hasta ahora el objetivo de todas las acciones iniciadas por los protagonistas de la comedia de amor: el matrimonio. La obra intercalada se relaciona entonces con la obra marco como se relacionan las obras paródicas con las parodiadas. Pero, dado que los personajes de la principal comedia de amor (obra marco) para expresar sus sentimientos amorosos se servían en los actos anteriores de los modelos literarios parodiándolos, se crea obviamente una parodia de la parodia. En un procedimiento así se puede ver un ejemplo de la técnica dramática (también literaria) que en el siglo XX ha sido definida como *mise en abyme*. Es un truco, como es sabido, que permite conseguir el efecto de reflejos múltiples, pero –como más tarde Valle-Inclán– Lope procede como si usara un espejo cóncavo que deforma las imágenes y da reflejos absurdos. Y aunque Lope no atraviesa el umbral del modelo estético-formal dominante en la comedia del fin del siglo XVI, en busca de nuevas formas y estéticas se inspira (como lo hará también Valle-Inclán al escribir sus esperpentos) en la tradición popular que ha perdurado en farsas y entremeses. En consecuencia, los personajes que originalmente son nobles y cuerdos, pero que fingen ser locos, interpretan papeles (máscaras) que les hacen semejantes a los locos de la tradicional fiesta valenciana de los Santos Inocentes, o a los “locos carnavalescos” en general, según la terminología de Bajtín (1971).

En *Los locos de Valencia*, como lo hemos mostrado antes, Lope acude a la forma entremesil también en el segundo acto, convirtiendo en una grotesca pelea la relación entre Fedra y Laida. De manera similar trata aquí, en la segunda pieza intercalada, el diálo-

go que mantienen los protagonistas de la boda fingida. A la explosión de disparates que empieza con la intervención de los demás pacientes del manicomio pone fin Gerardo. Los actores abandonan el simbólico escenario. “Hacen éstos una máscara de locos y éntrense en acabando [...]”, indica la acotación (v. 2804+). De los diálogos se deduce que van a bailar. No queda, sin embargo, claro si con el término “máscara” Lope se refiere a “la cobertura del rostro” que en la época se hacía “de tafetán negro u otra cosa, con dos aperturas sobre los ojos para poder ver”, según se puede leer en el *Diccionario de autoridades* (1734). Hélène Tropé sugiere que el término “máscara” puede indicar aquí una danza, al igual que en una acotación en *Don Juan de Austria en Flandes*: “Salen cuatro príncipes con máscaras y danzan una mascarilla” (en Lope de Vega 2003: n. al v. 2805+). Pero no se debería descartar que se trate de “máscara” comprendida como “la invención que se saca de algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras” (*Diccionario de autoridades*).

De todos modos, el baile final de los locos tradicionalmente cerraba la fiesta carnavalesca. Lo atestiguan grabados y textos literarios. A esta tradición alude Foucault al resumir su comentario acerca de la obra de Erasmo: “toda la última parte del *Elogio de la locura* está construida sobre el modelo de una larga danza de locos” (1998: s.n.). Tras una danza de locos apenas avisada, en *Los locos de Valencia* desaparece la teatralizada imagen del mundo al revés. Desaparecen los “verdaderos” locos y los cuerdos dejan de fingir la locura.

El desfile de los locos que acabamos de presenciar ha sido mucho más que convencional o estereotipado, pero en la época de Lope nadie retrataba casos clínicos o socialmente peligrosos. No obstante, las figuras de los locos creadas por Lope no se reducen, a nuestro modo de ver (y en contra de lo sugerido por algunos críticos), a las estampas inspiradas en la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La comedia *Los locos de Valencia* está estructurada para ser escenificada en el escenario del corral de comedias. Por una parte, se ve que el autor toma en cuenta sus limitadas posibilidades escenográficas y acude al decorado verbal, por otra, en ningún momento deja de pensar en el público variopinto que llena el corral, desde el más pobre y analfabeto hasta el más rico y el más culto. Como los más destacados dramaturgos áureos, Lope busca los recursos que le permitan satisfacer a todos los espectadores, a consecuencia de lo cual su texto se puede leer al menos a dos niveles, aunque tenemos que reconocer que *Los locos de Valencia* ofrece un ejemplo sencillo de este procedimiento. Esta obra puede ser percibida como una pieza que sólo hace reír, es decir, cumple con las exigencias del género cómico, a ratos burlesco y grotesco, representativo para la literatura carnavalesca; o, se puede percibir como una obra marcada por una reflexión filosófica más profunda, que no deja de ser obra cómica.

Como lo hemos ido apuntando, la comedia *Los locos de Valencia* mantiene evidentes relaciones intertextuales con el *Elogio de la locura*, aunque puede ser que sean indirectas,

y que estas vinculaciones se producen por medio de *El cortesano* en versión de Boscán. Esta misma comedia mantiene relaciones intertextuales con el *Orlando furioso* y obras de amor renacentistas. Por otra parte, hace referencias a la vida extrateatral del período en que fue escrita: al manicomio de Valencia, y asimismo, a las enfermedades mentales y sus tratamientos; a los hechos histórico-políticos, y además, a las cuestiones relacionadas con la creación literaria y musical.

La metateatralidad, la que se presenta a todos los niveles del texto, hace que esta comedia se convierta en un metadrama que destaca en el contexto español del fin del siglo XVI. Hay en *Los locos de Valencia* ejemplos de todas las técnicas reconocidas como metateatrales, o como formas de teatro en el teatro: obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, canto y baile en la obra, papel dentro del otro papel, e importantes cambios de máscaras y disfraces, así como constantes parlamentos “aparte”, etc. El uso de tales técnicas supone siempre una manipulación de la ilusión: el espectador asiste al mismo tiempo a la representación de la obra marco y a la de la obra escenificada a modo de obra intercalada. Igual efecto trae el constante juego en que participan los personajes dramáticos: su vida no es sino una comedia en la que una vez les toca ser actores y otra, espectadores. En consecuencia, ante los ojos de los espectadores presentes en el auditorio, lo fingido se transforma en realidad y la ficción en lo verdadero, se mezclan así el arte y la realidad. A base de tales inversiones se crea la visión del mundo como teatro, y de la vida como comedia.

Es un procedimiento que en *Los locos de Valencia* conduce al desdoblamiento de la imagen del mundo, y a la reflexión sobre la ambigüedad de los hechos. Lo absurdo-cómico se sobrepone a lo serio. Y así, Floriano, cubierto con un sayo de múltiples colores, al darse cuenta de que ama a Erifila y que éste es un amor imposible, dada su situación de asesino encerrado en un manicomio, lamenta, pero no solamente “cuál Orlando”, sino como un precedente del Segismundo calderoniano: “Cansada estar pudiera la fortuna / de los muchos agravios que me ha hecho, / [...] libróme de la muerte, y de tal suerte, / que ahora estoy más cerca de la muerte” (vv. 1050-58).

Huelga decir que la coexistencia de los locos fingidos, protagonistas de la comedia de amor, y los locos “verdaderos” hace que la imagen del hospital de los locos elaborada por Lope se aleje de la imagen literaria del “hospital de amor” difundida en la época¹⁵. Uniéndolos, a unos y otros, en el espacio del manicomio, Lope estructura un espectáculo de la locura que, aunque no imita a la locura real, justifica la reflexión: “Todo este mundo es locos”. Sin embargo, su comedia no llega a ser por eso un drama filosófico, y tampoco se aproxima a las alegóricas dramatizaciones de la locura y el amor, o a las algóricas representaciones del manicomio, aunque hay elementos que lo permitirían.

Pero no cabe duda: Lope es consciente del valor metafórico-simbólico del espacio en que sitúa los sucesos dramáticos de *Los locos de Valencia*. El manicomio-prisión se transforma en esta obra en un manicomio-teatro, en el que los cuerdos locos y los locos cuerdos interpretan sus papeles. Los críticos admiten que nos enfrentamos aquí con la

¹⁵ *Los locos de Valencia* ha inspirado, sin embargo, al menos en parte, la trama amorosa de *L’Ospital des fous* (1639, publ. 1653) de Charles Beys. Lo menciona, entre otros, Aballe-Arce (en Lope de Vega 1973: 238, n. 295).

metáfora teatral del mundo. Compartiendo esta opinión, nos preguntamos, no obstante: ¿se trata de un propósito que Lope lleva a cabo conscientemente? o ¿éste es sólo un experimento que marca una etapa en el camino que Lope recorre hacia la representación más explícita del *theatrum mundi* en *Lo fingido verdadero*? Y ¿no es este drama hagiográfico, escrito probablemente al mismo tiempo que el *Arte nuevo*, o un poco antes¹⁶, “la primera interpretación escénica del tema del gran teatro del mundo de la literatura española”, y un importante precedente del auto calderoniano *El gran teatro del mundo*? (Vilanova 1989: 478). A tal observación conviene añadir que en *Lo fingido verdadero* el *Fénix de los ingenios* logra lo que probablemente nadie más ha intentado: representa la evolución (transformación) de la antigua idea de la vida-comedia hacia la cristiana metáfora del mundo como teatro (Aszyk 2003). Otra cosa que el *Elogio de la locura* es la fuente filosófica –sea directa, sea indirecta– en que se apoya Lope al estructurar tanto *Los locos de Valencia* como *Lo fingido verdadero*. “Pues bien, contempla Erasmo:

¿qué otra cosa es la vida humana sino una comedia como otra cualquiera, en la que cada uno sale cubierto con su máscara a representar su papel respectivo, hasta que el director de escena les manda retirarse de las tablas? Frecuentemente, éste hace representar al mismo actor diversos papeles, y así, el que acaba de aparecer bajo la púrpura de un rey, reaparece luego bajo los andrajos de un esclavo. Todo disimulado, ciertamente; pero la comedia no se representa de otro modo. (Erasmo 2005: 123)

Claro está, esta reflexión ha influido en la construcción de la imagen del mundo en ambas obras de Lope, pero su absorción no se ha producido de igual manera. Los fines de una obra de género cómico-entremesil y de una comedia de santos que representa la vida y el martirio de San Ginés no podrían ser iguales. En *Lo fingido verdadero* Lope se sirve del *Elogio de la locura* para confrontar la “humana comedia” con la “comedia divina”, y enseñar al espectador que el único autor y director de este gran teatro del mundo es Dios, y en *Los locos de Valencia*, para crear un desfile de los locos representando entre los muros de un manicomio su espectáculo de la locura, cómico y festivo.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARELLANO, Ignacio (1995) “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega” [en línea]. http://www.uclm.es/organos/Vic_Investigacion/centros/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/6_1995/4.pdf (19.04.2009).
- ASZYK, Urszula (2003) “El arte de representar comedias: Lo fingido verdadero de Lope de Vega”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (Łódź). 46 (1-2): 53-74.

¹⁶ *Lo fingido verdadero* fue escrito “hacia 1608”, según Morley y Bruerton (1968); Juana de José Prades sugiere el período entre 1604-1608 (en: Lope de Vega 1971).

- BAJTÍN, Mijaíl (1971) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral Editores.
- (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTRA, Roger (1998) *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. México, Universidad Iberoamericana.
- “Bethlehem Hospital” [en línea]. www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=65447 (21.07.09).
- BURTON, Robert (1994) *Anatomy of Melancholy*. Oxford, Clarendon.
- CARO BAROJA, Julio (1979) *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid, Taurus.
- CASTILLEJO, David (1984) *Las cuatrocientas comedias de Lope de Vega*. Madrid, Teatro Clásico Español.
- CASA, Frank P.; GARCÍA LORENZO, Luciano y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002) *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia.
- ERASMO de Rotterdam (2005) *Elogio de la locura* [en línea]. Trad. de A. Rodríguez Bachiller. <http://www.dim.uchile.cl/~lsaavedr/Elogio.pdf> (28.04.09).
- Fiestas de invierno valenciano* [en línea]. <http://www.guiarte.com/valencia/noticias/fiestas-del-invierno-valenciano.html> (25.07.09).
- FOUCAULT, Michel (1987) *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Trad. de Helena Kęszycka. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (1998 [1964]) *Historia de la locura en la época clásica* [en línea]. Trad. de Juan José Utrilla. Santa Fé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica. <http://biblioteca.d2g.com> (12.05.09).
- FROLDI, Rinaldo (1973 [1962]) *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca, Anaya.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2008) “Alteraciones y naufragios: una hipótesis para la fecha de *Los locos de Valencia de Lope de Vega*”. *Monteagudo* (Universidad de Murcia). 13: 107-118.
- GUESPIN, Louis (1971) “Problématique de travaux sur le discours politique”. *Langages* (Paris) 23: 3-10.
- HEERS, Jacques (1995) *Święta głupców i karnawały*. Trad. de Grażyna Majcher. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Volumen – Wydawnictwo Marabut.
- HUERTA CALVO, Javier ed. (1985) *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Taurus.
- LIVIANOS ALDANO, Lorenzo; CISCAR VILATA, Conxa; GARCÍA RODRÍGUEZ, Ángeles; HEIMANN, Carlos; LUENGO LÓPEZ, Miguel y TROPÉ, Hélène (2006) *El manicomio de Valencia, del siglo XV al XX. Del Spital dels Fols, Orats e Ignocents al Convento de Jesús*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- LOPE DE VEGA (1971) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid, C.S.I.C.
- (1973) *El peregrino en su patria*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid, Castalia.
- (1992) *Lo fingido verdadero*. Ed. María Teresa Cattaneo. Roma, Bulzoni Editore.
- (2003) *Los locos de Valencia*. Ed., introd. y notas de Hélène Tropé. Madrid, Clásicos Castalia.
- (2006) *Arte nuevo de hacer comedias*, Ed. de E. García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra.

- LÓPEZ-IBOR, Juan José (2008) “La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo” [en línea]. *Actas Españolas de Psiquiatría* (Madrid) 36(1): 1-9. www.arsxxi.com/pfw_files/cma/.../01/111020800010009.pdf (2.07.09).
- MARRÁS, María y PONTÓN, Gonzalo (1995) “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera de comedias* de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega* (Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona). 1: 75-117.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Cortney (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos.
- MORROS MESTRES Bienvenido (1998) “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”. *Anuario Lope de Vega* (Universitat Autònoma de Barcelona). IV: 238-239.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1981) “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”. *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología de la Universidad de Valencia*. 1-2: 153-223.
- (2001) “El primer Lope: un haz de diferencias” [en línea]. *Ínsula* (Madrid). 658: 12-14. www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/hazdedife (20.08.02).
- PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*. Trad. de Jaume Melendres. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- PROFETI, Maria Grazia (1994) “Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos”. En: Lope de Vega, *Los donaires de Matico*. Ed. de Marco Presotto. Kassel, Edition Reichenberger: I-XVII.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John J. (1994) *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid, Editorial Castalia.
- THACKER, Jonathan (2004) “La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega”. En: María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (eds.) *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert. Vol. II: 1717-1729.
- TROPÉ, Hélène (1999) “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega* (Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona). V: 167-184.
- (2004) “Los «Hospitales de locos» en la literatura española del siglo XVII: la representación alegórico-moral de la *Casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo”. En: María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (eds.) *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert. Vol. II: 1785-1793.
- VILANOVA, Antonio (1989) *Erasmus y Cervantes*. Barcelona, Editorial Lumen.