

# LOCOS Y BOBOS FINGIDOS: OTRA FORMA DE REPRESENTAR (SIN DISFRAZ) EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA



JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
MÉXICO

## RESUMEN:

En este trabajo se analiza el desarrollo del tema de la locura y la simpleza fingida en el teatro barroco español, a partir de la obra de Lope de Vega. Primero, se consideran algunos importantes antecedentes italianos, especialmente las obras *La Spiritata*, de Grazzini, y *La Pellegrina*, de Girolamo Bargagli. Después, se analizan con detalle y en orden cronológico algunas comedias del Fénix escritas en la última década del siglo XVI y primera del XVII en que introduce este tema en el teatro hispánico, como *Los locos de Valencia* o *El mármol de Felisardo*, hasta mencionar varias obras tardías del propio Lope y otros autores que continuaron reproduciendo los recursos de aquellas comedias tempranas. En este recorrido, se hace énfasis en el carácter metateatral de la locura fingida, los subgéneros dramáticos en la que fue incluida, importancia argumental, formas de caracterización y relación con otros tipos de engaño teatrales, como la dama en hábito de hombre y el noble en disfraz de criado; y en los recursos teatrales en los que se apoyó, como los diferentes tipos de locura simulada, caracterización discursiva, o el motivo de la boda falsa.

*Palabras clave:* Lope de Vega, Teatro en el teatro, Locura fingida.

*FAKE INSANES AND FOOLS: ANOTHER WAY OF PLAYING (WITHOUT DISGUISE)  
IN LOPE DE VEGA'S THEATRE.*

## ABSTRACT:

In this work I study the theme of fake insanity and foolishness in Spanish Baroque Drama, starting with the work of Lope de Vega. In the first place, I consider some important sources in Italian Drama, specially Grazzini's *La Spiritata* and Girolamo Bargagli's *La Pellegrina*. Afterwards, I analyze in chronological order some of Lope's plays that introduce this theme in Hispanic Theater, written at the turn of the 17<sup>th</sup> century, such as *Los locos de Valencia* and *El mármol de Felisardo*; until many late plays by Lope and other playwrights that kept on reproducing the literary elements of those early *comedias*. In this survey, I examine the metatheatrical sense of fake insanity, the dramatic subgenres where it was featured, its importance for the plots, and its relation to other forms of dramatic deception, like the woman in male disguise and the nobleman as servant; as well as some dramatic and literary devices it relied on: the different kinds of simulated madness, its discursive features, and the motif of the fake wedding.

*Keywords:* Lope de Vega, Theater within Theater, Fake insanity.



**E**l tema de la locura en la literatura española de los siglos XVI y XVII ha suscitado siempre un gran interés de parte de los estudiosos, especialmente a propósito de la tradición ariostesca, por una parte, y de la obra cervantina, por otra (don Quijote y Cardenio en la gran novela del autor alcalaíno, o el licenciado Vidriera de sus *Ejemplares*), pero también por sus abundantes manifestaciones en el ingente corpus del teatro áureo. Como en otros muchos aspectos, los distintos géneros literarios interactúan en esta etapa de la cultura española aportando unos a otros ideas y argumentos en su exploración estética de la locura. Sin embargo, no cabe duda de que fue en el teatro donde este recurso tuvo un desarrollo más complejo, si no en su profundidad filosófica, sí en la diversidad de manifestaciones que tuvo y en la amplitud de obras y autores que se ocuparon de ella. A la vez, de los tres grandes géneros literarios es en el que apareció de forma más tardía, debido, como es sabido, a que el desarrollo moderno del teatro hispánico no vino hasta finales del siglo XVI y principios del XVII con la Comedia Nueva -lo que no excluye la presencia, aunque puntual, de este tema en las tradiciones teatrales precedentes-. Una de las más importantes variantes dentro de ese amplio universo dramático, y probablemente la principal, fue el tema de la locura fingida.

Esta forma concreta no solamente participa del gusto general del Barroco por la locura, sobre todo en su aspecto más lúdico y cómico, sino que entra en contacto muy cercano con otros recursos propios o especialmente desarrollados en esta etapa del teatro español. En este sentido, como ya ha sido señalado en los estudios literarios, la locura fingida forma parte del gran tema teatral áureo del engaño. En su detallada tipología del engaño en el teatro de Lope de Vega, que se puede fácilmente aplicar al conjunto del teatro barroco, José Roso Díaz la sitúa acertadamente en el campo de los fingimientos de identidad<sup>1</sup>, en el que también podríamos incluir las dos formas más importantes, por frecuentes, del uso del disfraz en esta tradición: la mujer en hábito de hombre, y el noble que se hace pasar por criado.

Por otro lado, con menos frecuencia se han señalado estos tres temas como parte de los recursos de metateatralidad que con tanta profusión se han buscado y analizado en la comedia española. Más allá de los estudios pioneros sobre metateatro en la literatura universal, resultan cada vez más útiles las aproximaciones posteriores al

---

<sup>1</sup> José ROSO DÍAZ, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

corpus específico del teatro barroco español que han matizado y ampliado sustancialmente aquellas primeras propuestas teóricas. En años más recientes, el profesor Victor Dixon -a propósito de una de las comedias más conocidas de Lope que desarrollan este tema, *Lo fingido verdadero*- enumera las seis formas más importantes de metateatralidad que se encuentran en el drama áureo:

(1) El teatro dentro del teatro; (2) la ceremonia dentro del teatro; (3) el desempeño de un papel dentro del papel; (4) las referencias a la literatura y a la vida real; (5) la autorreferencia [... y] una sexta y más sutil: el tema de la percepción [donde entra la metáfora del gran teatro del mundo]<sup>2</sup>.

Como se ve, las tres formas de simulación de una identidad antes mencionadas desarrollan la tercera de las categorías propuestas por Dixon, el desempeño de un papel dentro del papel. A diferencia de los copiosísimos recursos para el engaño que existen en nuestra tradición literaria, estos tres son prácticamente los únicos que suponen la creación de otro personaje además de aquel que el protagonista o protagonistas tienen como identidad real dentro del pacto de ficción de la obra. En la presentación de todos ellos, el público es consciente en todo momento de que los héroes del drama están actuando, de que están llevando a cabo una representación, aunque no manifiesta ni artística, dentro de la representación. Pero hay un matiz de importancia: la locura fingida es, de estos tres, el que más se acerca al concepto de metateatralidad, por cuanto generalmente no tiene ningún apoyo externo, como el disfraz, que sustente la representación del doble papel, lo que sí sucede con la dama disfrazada de hombre o el falso criado. El desarrollo del loco fingido dependerá casi exclusivamente de recursos histriónicos que delimiten claramente las dos facetas; y de hecho, en la mayor parte de los casos el personaje mantendrá la misma identidad, sin cambiar su nombre, estado social, género o nacionalidad: el príncipe, la dama o el hidalgo serán los mismos en estando cuerdo o en estando, fingidamente, loco. Esta será la clave metateatral del loco fingido: es uno y a la vez dos, porque no cabe ninguna duda de que, como indica Roso Díaz, el personaje construirá al fingir una identidad completamente distinta a la asignada originalmente, que se restituirá al final de la obra.

---

<sup>2</sup> Victor DIXON, «*Lo fingido verdadero* y sus espectadores», *Diablotexto*, 4-5, 1997-1998, p. 99.

A partir de estos elementos quiero observar el desarrollo del tema del loco fingido en el teatro de Lope de Vega, procurando también analizar las distintas formas en las que fue aplicado de acuerdo al subgénero teatral de las piezas que lo incluyen, su importancia dentro de los argumentos, los recursos en que se sustentó, y estudiar su carácter metateatral. El conjunto de obras de Lope, y de todo el teatro español, con el que cabe iniciar este estudio se sitúa en la última década del siglo XVI -no consideraré, en esta ocasión, las posibles apariciones de locos fingidos en el teatro anterior de la Península-. Varios especialistas en el teatro y en la obra de Lope se han ocupado ya de definir un corpus de comedias que incluyen la locura fingida, normalmente en el marco de estudios más amplios sobre el tema general de la locura, como se observa en los trabajos de Jonathan Thacker<sup>3</sup>, Belén Atienza<sup>4</sup>, y el que también José Roso Díaz dedicó específicamente a los locos fingidos<sup>5</sup>, trabajo que tengo particularmente en cuenta para este estudio.

Antes de entrar en el análisis directo de los textos españoles, vale la pena decir algo sobre los antecedentes o las fuentes de este tema. Los estudiosos señalan fundamentalmente tres orígenes: la tradición poética pastoril del XVI -en concreto, la *Égloga segunda* de Garcilaso, que Lope retomará en su novela *La Arcadia*-, como han indicado recientemente Sánchez Jiménez y Sáez<sup>6</sup>; la influencia del *Orlando furioso* de Ariosto, ampliamente destacada por Chevalier; y ya fuera de los ámbitos literarios, la experiencia real, el conocimiento científico o las ideas populares sobre la locura propias de la España y la Europa de esos siglos. De estas posibles fuentes, a propósito de la

---

<sup>3</sup> Jonathan THACKER, «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, II, pp. 1717-1729.

<sup>4</sup> Belén ATIENZA, *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, Texto y Teoría: Estudios Culturales n° 36, 2009.

<sup>5</sup> José ROSO DÍAZ, «El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, eds. Rafael González Cañal y Germán Vega García-Luengos, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 425-440.

<sup>6</sup> Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián SÁEZ, «Prólogo» a Lope de Vega, *El cuerdo loco*, en *Parte XIV de Comedias*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona/Gredos, 2014 [en prensa]. Una vez concluido este trabajo, tengo noticia del artículo que al mismo tema ha dedicado mi querido amigo Adrián SÁEZ, «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 271-292; en él hace otras interesantes aportaciones al estudio de este corpus, como la identificación de casos ambiguos de locura fingida, la relación con el motivo de las máscaras, o la revisión de los locos festivos en el teatro de Calderón, entre otras.

locura fingida teatral cabe descartar, como veremos en los textos, las dos primeras, que tienen en común el ser derivadas del tema del mal de amor, ya en forma pastoril o ya caballescica, un aspecto que por la mayor parte no estará relacionado con el motivo aquí analizado aunque con frecuencia se han tratado juntos o confundido en diversos estudios. El conocimiento y experiencia coetáneos sobre la locura, si bien tendrán mayor proyección en el teatro, será sin embargo muy limitada frente a las fuentes literarias.

En la tradición teatral italiana del siglo XVI encontramos dos antecedentes muy interesantes del tema de la locura fingida que parecen fundamentales para la mejor comprensión de su desarrollo en los corrales áureos españoles. Se trata de dos comedias cortesanas representadas a mediados de siglo y que tuvieron también una considerable fortuna editorial en años posteriores, que es el medio por el que nuestros autores debieron tener acceso a ellas. Se trata de las comedias *La Spiritata*, de Anton Francesco Grazzini, *il Lasca*, representada en 1560; y *La Pellegrina*, de Girolamo Bargagli, escrita en 1567 pero representada y publicada en 1589<sup>7</sup>. Ambas obras darán un amplio desarrollo al tema de la locura (o *posesión*) fingida en el teatro, y ofrecerán varios elementos que serán retomados por los autores españoles a partir de finales de siglo. La comedia *La Spiritata* gira enteramente alrededor de dos embustes que una pareja de jóvenes ingenia para evitar que la dama sea desposada con su tío, como desea su padre: por una parte, fingir que la casa del padre de su amado está tomada por espíritus<sup>8</sup> (engaño que eventualmente servirá para robarle un arca con dinero); por otra, fingir que ella misma, Maddalena, está poseída por un espíritu que exige como condición para abandonarla el que ella se case con su querido Giulio. Paradójicamente, el tema central del fingimiento de la *fanciulla* no se representa nunca en escena, y solamente es referido por otros personajes que hacen constar detallada experiencia de los estragos que hace el «espíritu» en Maddalena:

---

<sup>7</sup> La maestra Aurora EGIDO ya había señalado hace tiempo, a propósito de la obra cervantina, la influencia de la obra de Bargagli en las letras españolas, en «El *Persiles* y la enfermedad de amor», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre 1989*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 211; y también en *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994, p. 266.

<sup>8</sup> Embuste, como se sabe, originado literariamente en el *Mostellaria* de Plauto, imitado también en Italia por Ercole Bentivoglio pocos años antes en *I fantasmi* (1544).

NICCODEMO. Se tu sapessi quel c'ha fatto e detto lo spirito della mia Maddalena, tu ti faresti il segno de la croce. Fa' tu, egli si è cacciato nel capo, da pochi giorni in qua, che io non entri in camera, ancora que la mia figliuola vi sia forte malata, e non vi vuole altri che il medico e la bália, coi quali ragionando, dice le maggiori e le più belle cose del mondo; e stamani gli è venuto voglia della gelatina.

GIOVANGUALBERTO. Che sai tu s'egli è lo spirito o la fanciulla, quello che chiede?

NICCODEMO. Conosci benissimo. Lo spirito parla forte, colla voce grossa e roca; e sempre che egli favella, fa dimenare a quella poverina le mani e le gambe, e tutta quanta la persona (III, 2).

BALIA. [...] Oh! Che fanciulla d'assai e devota è la Maddalena! Come ha ella finto bene d'avere lo spirito addosso! E riusciva meglio sempre mai che nolle sapeva insegnare il medico: come gonfiava ella la gola! Come torceva la bocca! Come stralunava gli occhi! Signore! Ella mi faceva paura: quante volte si venne ella meno, che io dubitai che non fusse daddovero! In fine ognuno ne sarebbe restato ingannato. Ma che cosa è che non faccia una fanciulla innamorata. Oh, come è ella ora frescoccia e belloccia in quel letto! E il padre e ogniuno si pensa che ella abbia un gran male (IV, 1)<sup>9</sup>.

La dama *spiritata*, pues, no muestra ante el público su actuación, y solamente sale a escena en el final de toda la comedia, ya «recuperada», para reunirse con Giulio. La importancia de la comedia del Lasca no reside tanto en la escenificación de la falsa locura (aunque sí en su aplicación dentro de un argumento de tema amoroso y urbano), sino más bien en la influencia que tuvo en la segunda de las obras citadas, que dará pasos más decisivos en la configuración de la locura fingida del teatro, tanto italiano como español. Ambientada en Pisa, *La Pellegrina*<sup>10</sup> es una comedia que desarrolla a

<sup>9</sup> Anton Francesco GRAZZINI, *La Spiritata*, en *Commedie*, ed. Pietro Fanfani, Florencia, Felice Le Monnier, 1859, pp. 129, 135-136. La comedia fue publicada originalmente en Florencia, 1561, y le siguió al menos una reedición de Venecia, 1582.

<sup>10</sup> La única obra de teatro conocida de Bargagli, miembro de la academia de los *Intronati* de Siena, fue escrita en el año de 1567 a petición del cardenal Fernando de Medici, y no fue representada, como se ha dicho, hasta 1589. La representación, el dos de mayo de tal año, y publicación posterior, fue hecha a instancias del hermano de Bargagli, Scipion, con motivo del matrimonio del excardenal Medici con Cristina de Lorena, unos célebres y extensos fastos, recogidos en varias fuentes, que tenían como acto central precisamente la representación de esta comedia. La obra ha sido recientemente analizada a propósito del teatro en el teatro, aunque sin ponerla en relación con la tradición española, por Bianca CONCOLINO, «Métathéâtre et folie dans la comédie de la Renaissance», en *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie*, ed. Juan Carlos Garrot Zambrana, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-Université François Rabelais, 2010, pp. 51-64.

grandes rasgos dos historias de enredos de amor. El viejo Casandro promete en matrimonio a su hija Lépida al caballero Lucrezio, dispuesto a casarse pero todavía enamorado de una dama española, Drusila, a la que cree muerta. Esta dama, la protagonista principal, llega a la ciudad disfrazada de peregrina en busca de Lucrezio. Por otra parte, Lépida está enamorada y casada en secreto con el caballero alemán Terenzio, de manera que para evitar el matrimonio con Lucrezio decide, ayudada por sus criados, y como la Maddalena del Lasca, fingirse loca. Aunque se alude a estos dos conflictos a lo largo de toda la obra, la historia de Lucrezia y su presencia en el escenario es mucho menor en comparación con la de la peregrina: la veremos principalmente en dos escenas del segundo acto, de cinco que conforman la obra. Sin embargo, en este personaje de Bargagli están ya los elementos centrales que definirán el uso de la locura fingida en el teatro de Lope, algunos tomados también de la herencia de Grazzini, especialmente su aplicación a una comedia urbana y a una trama de enredos amorosos, y el objetivo concreto de evitar un matrimonio no deseado. En la primera de las escenas en que participa Lépida (II, 2), en compañía de su ama Giglietta, vemos la invención de la traza, que se basará también en una locura por *espíritus*:

GIGLIETTA. Io pensava che tu non dicessi piú tosto che non s'avvega di quello che ti comincia a bulicare in corpo. Ma tu sei una scioccherella. Gli spiriti che scongiurano i preti e' frati son d'altra sorte che non è il tuo, perché quelle sono anime maledette ed il tuo si può dire un agnolo. Fammi pur buon animo e abbi a mente l'avvertenze ch'io t'ho date: soprattutto nel parlar col monaco non mutar mai il tuon della voce e non ti venga scappata parola che ti paia detta da qualche spirito acciò che non avesse a tornar piú volte alle mani di simil gente. Basta che tu te ne stia alla balorda e che le parole non si confacciano l'una coll'altra.

LEPIDA. Io mi sforzerò d'ubbidirvi.

GIGLIETTA. E così medesimamente hai da fare ancora alla presenza di tuo padre o d'altri che venghino in casa. Perché, se bene secondo il mio ordine basta che un'ora o due del giorno tu faccia qualche pazzia stravagante, nondimeno egli è ben fatto, perché la cosa paia piú verisimile, il mostrar del continuo e negli atti e nelle parole una certa balordaggine.

LEPIDA. Io andarò seguendo meglio ch'io posso, com'ho fatto fin qui, ancorché mi paia di durare una gran fatica.

GIGLIETTA. Oh, e' ci sono tanti matti che cercano di farsi tenere per savi, che è molto piú difficile. Sforzati di durare almeno infin a tanto che queste nozze si

rompano per affatto e che ci si levi dinanzi questo novo sposo, il che no può andare molto in lungo, perché non può indugiar a risolversi a non voler per moglie una che sia fuor di cervello<sup>11</sup>.

Y poco más adelante, para finalizar la misma escena, veremos la única representación en toda la obra de esta locura fingida, que será asimismo referida por los demás personajes en varios momentos posteriores, antes del final con las parejas felizmente reunidas. Sucede frente a Targhetta, criado del viejo Casandro:

TARGHETTA. [...] Ma eccole qua, che pur ne vengono. E che tardate? Il padrone è stato a disagio un pezzo per aspettarvi.

GIGLIETTA. Vuoi tu che noi corriamo? Non istà però bene alle fanciulle l'affrettar troppo le gambe. E poi non sai tu come sta costei? Vè, vè, com'ella fa! Lepida, tu intendi; affrettiamo un poco il passo!

LEPIDA. Questi sono molto lunghi viaggi. Abbiamo noi da andare lungo il mare?

TARGHETTA. Che dite voi, padrona, di lungo il mare? Ecco che siamo già arrivati.

GIGLIETTA. Di grazia, Targhetta, non le dar parole. Non vedi che non parla a proposito? Non la stuzzicare, ché farebbe peggio.

LEPIDA. Credo que bisognerà fare questo cammino al lume della luna.

TARGHETTA. Oh, come questa luna è amica a chi esce del sentimento!

LEPIDA. Oh, vedi il gran branco di papere! Oh, elle son belle, oh, elle son belle!

TARGHETTA. Oh, dove son le papere?

GIGLIETTA. Eh, sta cheto! Eccoci alla chiesa. Entriamo.

LEPIDA. Oh, una stella, dieci, cento stelle! Oh quanti soli! Guarda, guarda un paradiso!

GIGLIETTA. Entra, dico, Lepida. Non è da trattenerla più fuore. Santa Verdiana benedetta, aiutate questa povera figliuola!<sup>12</sup>

Poco tiempo después de las afamadas fiestas en que se representó la *Pellegrina*, y de su primera publicación -acaso un par de años después de ello, o incluso solo algunos

---

<sup>11</sup> Girolamo BARGAGLI, *La Pellegrina*, ed. Florindo Cerreta, Florencia, Leo Olschki, 1971, p. 111. Es Florindo CERRETA quien ha señalado la influencia de Grazzini en esta comedia de Bargagli; ver su «Introduzione», p. 21.

<sup>12</sup> BARGAGLI, *op. cit.*, pp. 112-113. Como se ha indicado, la primera publicación de la obra fue en Siena, por Luca Bonetti, 1589, y se conserva también el ms. autógrafo (véase el completo estudio de CERRETA, pp. 36-56). Le siguieron las reediciones de Siena, Matteo Florimi, 1605, 1611 y 1618; y Venecia, Roberto Meglietti, 1606. Creo muy posible que Lope habría escrito incluso una comedia a imitación directa de la obra del italiano, ya que en la lista de comedias del *Peregrino* de las dos ediciones aparece precisamente una obra con el título de *La peregrina*, hoy perdida.

meses- el joven Lope introduce en su teatro el tema de la locura fingida, que tendrá un gran desarrollo en esta etapa temprana de su producción dramática. En la última década del siglo XVI encontraremos cinco comedias en las que el Fénix comienza a indagar en el valor dramático de este recurso metateatral, la mayoría sin una fecha precisa, aunque situadas por Morley y Bruerton en el decenio referido y en el siguiente orden cronológico: *Los locos de Valencia*, *El príncipe melancólico*, *El mármol de Felisardo*, *Los torneos de Aragón*<sup>13</sup> y *Los locos por el cielo*<sup>14</sup>. El único dato objetivo con el que contamos es la inclusión de estos títulos en la primera lista de comedias de *El peregrino en su patria*, que las sitúa a todas antes del año de 1604. Además de ello, parece generalmente aceptado entre los estudiosos que la primera de ellas sería *Los locos de Valencia* (1590-1595), comedia de la que también se infiere, con justas razones, que fue escrita en la estancia de Lope en la ciudad del Turia durante los primeros años de su destierro iniciado en 1588<sup>15</sup>.

En *Los locos de Valencia*, Lope hará el primero y uno de los más complejos usos teatrales en toda su obra de la locura fingida, que será el recurso principal de prácticamente todas las escenas de la pieza. El tipo de argumento es análogo al de las obras de Grazzini y Bargagli, una comedia urbana, que a pesar de ambientarse en el hospital de locos de la ciudad levantina apenas representará a locos «reales». La falsa locura, en cambio, aparece desde la primera escena: el caballero aragonés Floriano, huyendo tras haber asesinado supuestamente a un gran príncipe en Zaragoza por el amor de una dama, llega a Valencia, donde su amigo Valerio le sugiere fingirse loco y esconderse en el hospital. Por otra parte, la dama Erífila, después de haber sido abandonada por el galán con el que escapó de su casa, es encontrada desnuda en la calle y tomada por loca por los oficiales del recinto, por lo que es injustamente encerrada ahí; una vez dentro, y ante la imposibilidad de ser creída, decide efectivamente fingir también locura. En el hospital los dos protagonistas se enamoran y poco a poco se descubren su verdadero estado, si bien todavía tendrán que enfrentarse a los

<sup>13</sup> De esta comedia sí se sabe su fecha de escritura, gracias a la copia Gálvez. Ver más adelante el análisis dedicado a ella. En este corpus se incluirá también la comedia atribuida *Los cautivos de Argel*, escrita en 1599.

<sup>14</sup> Salvo cuando se indique otra referencia, las fechas probables de las comedias que se comentarán adelante son las propuestas por S. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

<sup>15</sup> Lo ha señalado, por ejemplo, Joan OLEZA, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, coord. José Luis Canet, Londres, Tamesis, 1986, p. 304.

requerimientos amorosos que el galán recibe de dos damas que trabajan en el hospital, Fedra y Laida, quienes en sus respectivos turnos también fingirán locura para poder estar junto a su enamorado. Este complejo enredo se verá complementado con la presencia puntual de dos locos apacibles que ayudan en la administración del hospital, y especialmente con una escena de locos típicos en la que aparecerá una sátira del propio Lope en el poeta loco Belardo. Sobre tal estructura Lope desarrolla, para dar cuerpo a toda la obra, prácticamente todos los recursos de la locura fingida que veremos posteriormente en varias de sus piezas. En su dinámica teatral, veremos el fingir locura ante un cuerdo y ante un loco, o a dos personajes fingirse locos, sin que lo sepa uno del otro; en su diseño argumental, aparecerá la falsa acusación de locura, o el fingirla para evitar un requerimiento amoroso. Al igual que en *La Pellegrina*, la representación de la locura requerirá un apoyo discursivo concreto, que en el teatro de Lope tendrá varias formas, además de todos los recursos histriónicos que se presuponen o a veces se indican para la creación del personaje falso. Si en la *Pellegrina* vimos solamente una breve secuencia de disparates y de hablar otro idioma, cual endemoniada, en *Los locos de Valencia* los recursos principales serán asimismo los disparates<sup>16</sup>, la locura literaria, y especialmente el «engañar con la verdad», tema predilecto de Lope y ya ampliamente señalado por los estudiosos de su obra. Lo vemos en la primera representación de locura por parte de Floriano:

*Entra Floriano, fingiendo el loco, con su sayo*

FLORIANO    ¿Grillos a mí? ¿Por qué o cómo?  
                  ¿Sois vos de esta casa honrada  
                  el discreto mayordomo?  
                  Seguidme, pues, si os agrada,  
                  veréis que lágrimas tomo.  
                  Que conmigo no es bastante  
                  el veros hacer gigante,  
                  aunque me veis pastorcillo,  
                  que os daré con un ladrillo  
                  y no turrón de Alicante.

<sup>16</sup> Un amplio recorrido por el uso del disparate en las comedias de Lope, en el que se consideran muchas de las piezas que comentamos aquí junto con otras de locura ariostesca o locura real, en Frédéric SERRALTA, «Disparate y comedia burlesca en Lope», *Criticón*, 92, 2004, pp. 171-184.



Ambos, pues, elementos que denotan también el carácter temprano de esta pieza de Lope. Entre otras escenas de la comedia, vale la pena notar algunas de especial importancia para el uso metateatral de la locura fingida. Tanto en las comedias que representan locura verdadera, amorosa o de tipo realista, como en las que representan locura fingida, los recursos histriónicos deben ser, en esencia, los mismos: un cierto tipo de gestualidad, de entonación, unas formas discursivas concretas. En su realización dramática, ambas formas de locura tienen que ser la misma. La locura fingida, sin embargo, hace que la representación entre en el mismo plano de realidad que la ficción de la obra entera, porque el público sabe que el personaje está actuando. Y esto se debe hacer patente por la información que se da en el argumento, por los apartes mediante los cuales sabemos lo que realmente piensa el falso loco, o especialmente, como en varias escenas de *Los locos de Valencia*, por presentar en una misma historia, y a veces en el mismo momento, a un loco verdadero y al loco fingido. Esa comparación inmediata es una de las estrategias por las cuales se enfatiza o hace explícito el carácter metateatral del motivo que nos ocupa: la actuación es la misma, pero el pacto de ficción es completamente distinto. En el mismo sentido funciona otra escena de la comedia: hacia el final de la obra, el administrador del hospital y padre de la dama Fedra, una de las dos que se ha enamorado de Floriano, decide seguir una estrategia, vigente ayer y hoy, para tratar el padecimiento falso de su hija: seguirle la corriente, como se dice, en su locura. Y para ello organiza una boda falsa con Floriano, en su hábito e identidad de Beltrán. Este motivo específico va a ser uno de los que más fortuna va a tener en el teatro posterior de Lope y de otros autores, y el más relacionado con la metateatralidad de los que rodean el uso de la locura fingida, pues lo que se supone una impostura terminará frecuentemente convirtiéndose en realidad. Aunque como tal no será desarrollado cabalmente por el Fénix en esta comedia, ya que la boda proyectada no se llevará a cabo; antes de su realización los personajes principales descubrirán su verdadera identidad para lograr su amor y finalizar la obra. A diferencia de lo que será común en estas segundas representaciones, aquí la boda falsa no estará orquestada y dirigida por el loco fingido, pero la idea original y los preparativos de la farsa en esta comedia serán el origen de numerosas bodas falsas para presuntos locos que veremos posteriormente.

También será afortunado el diseño dramático de la locura fingida de dos obras que Lope compone en los mismos años. En ambas mantendrá su desarrollo en el marco de

una comedia urbana, aunque las protagonicen sendos príncipes -para encontrar la locura en la comedia palatina todavía hará falta esperar algunos años-, y será la línea argumental a la que se sigue dando la importancia que se expresa en el título de las piezas. Pero aquí Lope renuncia a las parejas de locos para concentrarse en un solo personaje, como va a ser usual en prácticamente todas las comedias de nuestro corpus. En *El príncipe melancólico* (1588-1595), el tema de la falsa locura ocupará los actos 2 y 3, después de un inicio en el que dos hermanos disputan el amor de una misma dama<sup>18</sup>. Ante el rechazo de esta dama, en favor de su hermano el infante, y la prohibición expresa de su padre el rey de seguir la pretensión, el príncipe decide fingir una locura para intentar ganar la mano de aquella y chantajear al resto de la corte; se trata, pues, de una locura para conseguir un amor. Todo el acto segundo se ocupará de estas escenas de representación del príncipe, y de la conmoción que causa en el entorno de Palacio. En esta comedia tendrá un gran protagonismo el criado del príncipe, Fabio (como el Trafela de Grazzini y la Giglietta de Bargagli), que diseña toda la farsa y complementa la actuación de su señor con numerosos apartes que enfatizan el sentido cómico de la burla. En lugar de los equívocos que abundan en la obra previa, la fingida locura de este príncipe melancólico se basará en la obsesión por dos temas: el tener dos cabezas y el creerse muerto<sup>19</sup>. Vemos la primera al inicio del segundo acto.

FABIO (Helo, aquí viene el bonito.  
Veamos con qué invención.)

*Sale el Príncipe con un báculo*

PRÍNCIPE ¿Son aquestas tus proezas?  
Rey, bien de mí te has vengado.  
¿Por qué, señor, has mandado  
que me nazcan dos cabezas?

<sup>18</sup> Frederic SERRALTA, en el estudio que dedica a esta comedia (art. cit., pp. 180-181), duda que esta obra sea de autoría del Fénix, por otra parte generalmente aceptada. En esas páginas, también hace notar su carácter notoriamente burlesco para tratarse de una comedia donde los protagonistas son un rey y príncipes.

<sup>19</sup> Es una de las pocas ocasiones en que se caracteriza la locura fingida como *melancólica*, noción bien definida en la medicina de la época. Como se recordará, cuando la melancolía aparece en el teatro suele ser solo la del mal de tristeza real, frecuentemente ocasionada por amor, con derivación a la locura o sin ella, como en *La boda entre dos maridos*, de Lope, *El melancólico* de Tirso o *La gitana melancólica* de Gaspar de Aguilar.

- REY (¡Oh, qué terrible dolor!  
Ya mi tormento está llano.)
- PRÍNCIPE ¡Dos cabezas a un cristiano,  
siendo tu hijo el mayor!  
Esto es lo que interesas,  
que, al fin, me he de condenar,  
que mal se podrá salvar  
un alma con dos cabezas.
- CONDE No tienes sino una,  
Príncipe, ¿qué estás diciendo?
- PRÍNCIPE ¡Traidor! Ya yo a ti te entiendo.  
¿Piensas mudar mi fortuna?
- REY ¿Qué es lo que intereso yo?
- PRÍNCIPE Que si del rigor apelo,  
me responde luego el cielo:  
«tu padre me lo mandó».  
Desfoga bien tus bravezas,  
que te has querido vengar.  
¿Cómo ha de poder reinar  
tu hijo con dos cabezas?
- REY (¡Casi muerto me imagino!)  
Hijo, advierte lo que digo.
- PRÍNCIPE Ya sé que estás mal conmigo.
- FABIO (¡Y cómo es bellaco fino!)
- PRÍNCIPE ¿Cómo, siendo tú mi padre,  
consientes tan gran traición?
- REY Hijo, ¿qué penas son esas?
- PRÍNCIPE ¿No quieres que tenga pena,  
si tu mano me condena  
a que tenga dos cabezas?
- CONDE Yo, con sola una te veo,  
y te vemos desde acá.
- PRÍNCIPE Eso ¿quién lo probará?
- CONDE Yo, yo, que tu bien deseo.  
¿Quies, señor, que lo concluya?
- REY Conde, solo aqueso quiero.
- CONDE Señor, toma este sombrero,  
hoy cesa la pena tuya,  
y ponle en la una cabeza.

- PRÍNCIPE      Ya la una está ocupada,  
y la otra presto hallada,  
¿irás viendo tu simpleza?
- CONDE          Ya que se le tienes puesto,  
pues ahora éste de Fabio  
te pon.
- PRÍNCIPE              No muevas el labio,  
que tú la veras de presto.  
Muestra acá, y veraslas cierto.  
Mas... ¡Válame Dios! ¿Qué es esto?  
¿Dó, Conde, dónde la has puesto?  
Sin duda el sombrero es cierto.  
Sin duda que se me ha ido.  
Ya mi tormento empieza.  
Conde, ¿dónde está mi cabeza?  
Sin duda la has resuelto.
- CONDE          No des en aquesa tema,  
señor, que no la tuviste.

La comedia presentará dos engaños dirigidos al supuesto loco -que como ya observamos en *Los locos de Valencia*, se tratará de intentos reales o fingidos para curarlo-: en el primero, unos criados se fingen muertos para incitar al príncipe a que coma, cuando este da en el tema de que está muerto y les hace creer que no toma alimentos. El segundo es un supuesto conjuro organizado por el infante para curar a su hermano, que en realidad es otra farsa que esconde la realización de su propia boda con la duquesa Rosilena, invención con la que quieren dejar en evidencia al príncipe y lograr la reunión final con que termina la comedia.

Los motivos de un segundo engaño ante el loco y específicamente de una boda falsa u oculta dirigida a él alcanzarán su madurez dramática en la comedia *El mármol de Felisardo*, al menos en lo que respecta a su constitución como modelo para la tradición posterior. Escrita hacia los años de 1594-1598<sup>20</sup>, esta obra presenta un esquema muy semejante al de *El príncipe melancólico*, y muestra una etapa más en el proceso que llevará al Fénix a situar los actos o escenas finales como lugar privilegiado de la

---

<sup>20</sup> Los editores Aguilar y Marcos, p. 1573 –ver referencia en la nota siguiente– sugieren que la fecha de la comedia debe ser muy cercana a 1596, fecha de *La francesilla*, primera obra de Lope en que aparece la *figura del donaire*, ya que observan en el personaje de Tristán de *El mármol de Felisardo* a un tipo de gracioso incipiente.

presentación de la locura fingida, aunque no necesariamente en detrimento de su importancia. En el acto final de esta obra, el príncipe Felisardo decide fingir locura, una muy particular, con un doble objetivo -por primera vez en Lope, los mismos que las protagonistas de los dramaturgos italianos-: evitar un matrimonio no deseado y poder concertarse con la dama de la que está realmente enamorado. El rey, su padre, ha sido el gestor del matrimonio y asimismo de la prohibición de su relación con la joven Elisa, de manera que el engaño va en el mismo sentido que el del melancólico príncipe: chantajear a la corte de Palacio y en particular al rey. En su manifestación histriónica, la locura de Felisardo tendrá poca expresividad discursiva, ya que no habrá apenas equívocos ni disparates, y se concentrará en un tema concreto basado en el mito de Pigmalión. El príncipe fingirá, por sugerencia de su criado Tristán, estar enamorado de una estatua de su jardín, el mármol del título, y la mayor parte de su representación consistirá en no hablar y no moverse, como si fuera él mismo otra estatua. Ahora bien, en *El mármol de Felisardo* los elementos vinculados a la actuación del personaje, que en otras obras anteriores y posteriores dará un amplio margen de juego de equívocos y de comicidad, tendrán mucha menos importancia frente a la que supone su escena final. También por indicación del criado, se llevará a cabo en el desenlace una boda falsa más, como la planeada en *Los locos de Valencia*, pero ésta definirá el uso dramático del motivo en el teatro barroco: la farsa del desposorio será una petición del loco que los demás acceden cumplir para procurar remediarlo, y lo que es más importante para el tema que nos ocupa, supondrá un elemento añadido de metateatralidad al hacer que esa segunda representación termine siempre convirtiéndose en realidad. Cuando aparezca en Lope, y en otros autores, cumplirá con esos dos presupuestos esenciales, aunque su escenificación sea distinta en los detalles; aquí, se trata de la boda con el propio mármol, que los amantes sustituyen por la dama Elisa disfrazada:

*Corre Tristán la cortina, detrás de la cual está Elisa, vestida ricamente, el rostro elevado con un velo, y las manos como figura de mármol, sin moverse*

FELISARDO ¡Oh, imagen divina,  
la hermosa mano me dad!

AURELIO Ya toma su mano helada.

FELISARDO Padre, ¿es aquesta mi esposa?



Esta escena tendrá una gran repercusión en los tablados de las primeras décadas del XVII, si no nos equivocamos y el motivo de la falsa boda para el falso loco se originó con ella y con el antecedente de *El príncipe melancólico*. Pero Lope todavía seguirá experimentando con el tema de la locura fingida, en estos años de su primera madurez teatral, con otros recursos, subgéneros, y finalidades dramáticas. Un caso muy notable dentro de ese panorama será la comedia *Los torneos de Aragón*, fechada en 14 de noviembre de 1597 -según la noticia que dio en su momento Amezúa sobre la copia Gálvez<sup>22</sup>-, en la que nuestro poeta combinará por primera vez, y casi única, este motivo con otro habitualmente bien diferenciado que ya mencionamos: la mujer en traje de hombre. Además de tal combinación, otro aspecto que singulariza esta pieza es que en este caso el diseño del loco se va a basar en la figura del «loco festivo», de *hombre de placer*, y su desarrollo escénico y discursivo pasará también por las sentencias satíricas que veremos muy poco después en la narrativa áurea<sup>23</sup>. Por lo demás, la trama que implica el recurso del fingimiento se ajusta muy cercanamente a los parámetros de la tradición de la dama en hábitos de hombre, especialmente en el motivo del enamoramiento de otra mujer también disfrazada<sup>24</sup>. La dama Estela, después de haber huido de un intento de asesinato de parte del conde Arnaldo, llega desde Francia a

<sup>22</sup> Agustín G. de AMEZÚA, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945, p. 57. Morley y Bruerton la habían fechado entre 1596 y 1598. Como ha indicado Silvia IRISO, el volumen I de la colección Gálvez que incluye *Los torneos de Aragón*, así como el volumen V, se encuentran actualmente perdidos; «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 99-102.

<sup>23</sup> Entre la copiosa bibliografía sobre el tema, cabe mencionar el estudio de Alfredo HERMENEGILDO dedicado a los *Juegos dramáticos de la locura festiva*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, donde pone en relación varios antecedentes teatrales del XVI, especialmente los pastores rústicos, con ciertos graciosos de la Comedia Nueva. Es el único intento de estudio diacrónico amplio de este motivo, aunque por la mayor parte no se ocupa propiamente de locos festivos, sino de otro tipo de graciosos no definidos de entrada por la locura. Del estudio histórico de los bufones, locos y otros hombres de placer, que alimentaron en buena medida las ideas y tipos que vemos plasmados en la ficción áurea, se han encargado José MORENO VILLA, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*, México, Casa de España en México, 1939; y especialmente Fernando BOUZA, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.

<sup>24</sup> En este sentido, se puede situar fácilmente a la Estela de *Los torneos de Aragón* en el conjunto de las *damas donaire* de la Comedia Nueva, como las ha definido Joan OLEZA, «Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de un género», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 351-379. Salvo la variante específica de la locura fingida, y la diferencia argumental de que la dama no se disfraza para buscar a su amado, Estela también adquirirá los rasgos de ingenio y bellaquería que definen a otras protagonistas travestidas de varias comedias de la década final del XVI o muy cercanas –y cuyo modelo consagrado será el *Don Gil* de Tirso, en opinión de Oleza–, especialmente *La francesilla*, *El lacayo fingido*, *Los donaires de Matico* o *El galán Castrucho*, de Lope, *El prado de Valencia* de Tárrega, y *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro, entre otras.

España y, tras un breve encuentro con el rey Bermudo de León, decide ir oculta y fingiendo locura a los torneos que se llevarán a cabo en Zaragoza para procurar ayuda del monarca. Esta estrategia dará lugar a cuatro extensas escenas desarrolladas en los actos 2 y 3, la primera de ellas muy detallada en la caracterización de loco gracioso cortesano, frente a los reyes de León, y en el marco literario de las facecias satíricas de loco lúcido:

BLANCA            ¡Bien dice!  
BERMUDO                    ¡Discretamente!  
BLANCA            Arguya conmigo ahora  
ESTELA            ¡Con vos y con otras veinte!  
BLANCA            ¿Cuál es la mayor señora  
                                  del mundo generalmente?  
ESTELA            La Verdad.  
BLANCA                            ¡Bien has hablado!  
BERMUDO            Está el mundo en triste estado,  
                                  la Mentira la resiste.  
BLANCA            ¿Cuál es la cosa más triste?  
ESTELA            Pedir dinero prestado.  
BLANCA            ¿No hay otras?  
                                  El mundo es vario:  
                                  traer un pleito forzoso  
                                  es negocio temerario  
                                  con un hombre poderoso  
                                  y el escribano contrario.  
BLANCA            ¿No hay otro más triste estado?  
ESTELA            Amar y no ser amado.  
BLANCA            ¿Cuál es la mayor locura?  
ESTELA            Ser soberbio en la ventura  
                                  el que nació desdichado.  
BLANCA            ¿No hay otra?  
ESTELA                            En caso de hacienda,  
                                  gran locura suele ser  
                                  prestar a nadie sin prenda,  
                                  y el que corre con mujer  
                                  ir alargando la rienda [...]

BLANCA       ¿Cuál es el mayor placer?  
ESTELA       El de los buenos casados,  
                  que se sientan a comer  
                  de tres hijos rodeados,  
                  dos hombres y una mujer.  
BERMUDO     Cuanto dice me contenta.  
BLANCA       ¿Con qué estará más contenta  
                  la mujer?  
ESTELA                Con ser querida  
                  y con andar bien vestida,  
                  y lo demás ella lo sienta.<sup>25</sup>

Las siguientes tres escenas, que ocupan la mayor parte de los actos referidos casi hasta el desenlace de la comedia, desarrollan la locura fingida en el marco exclusivo de los amores que han nacido en Estela por el Conde Paris, que es en realidad Marcela disfrazada. En estas secuencias se observa con claridad que el personaje de Estela y su disfraz son aquí antes una variante del tema de la dama en hábitos de hombre que de los locos fingidos, pero las situaciones cómicas de equívocos amorosos y de identidad muestran la herencia indudable del diseño de *Los locos de Valencia*, desde los primeros requiebros hasta el descubrimiento de las dos protagonistas, cuando Estela pretende seducir al supuesto Conde -donde aparecerán de nuevo los apotegmas satíricos-<sup>26</sup>:

---

<sup>25</sup> Lope de VEGA, *Los torneos de Aragón*, eds. Patrizia Campana y Jordi Pardo, en *Parte IV de Comedias de Lope de Vega*, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, II, pp. 726-728.

<sup>26</sup> El motivo del loco que dice verdades en el teatro del Fénix ha sido abordado por Jonathan THACKER en «La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, eds. I. Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 175-188. En este trabajo, Thacker analiza varias comedias tempranas, y señala también algunos casos de locura ambigua en las comedias *La hermosa Alfreða* y *El amigo por fuerza*. Veremos, sin embargo, que este recurso discursivo será muy poco frecuente en los diseños de locos fingidos, frente a la preeminencia del «engañar con la verdad». Estos apotegmas o sentencias cómicas y satíricas son anteriores y análogas a las que presentará Cervantes en *El licenciado Vidriera*, y en menor medida Salas Barbadillo en *Corrección de vicios*. Sobre la relación de la novela cervantina con la literatura apotegmática, que también está sin duda detrás de estas escenas de Lope (tanto de locos verdaderos como fingidos), se ocupa Jorge García López en su edición de Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 853-857.

*Marcela en hábito de noche, y el loco con capotillo y espada sobre el sayo*

- ESTELA Cerca es ya, ven por aquí.
- MARCELA ¿Está lejos?
- ESTELA Ya hay muy poco.
- MARCELA Sospecho que soy más loco  
en confiarme de ti.  
Yo no sé de qué servía  
rendirme, loco, a tu ruego,  
porque dicen que es más ciego  
quien de otro ciego se fía.
- ESTELA Los cuerdos, amo, son pocos.
- MARCELA ¿En qué habemos de parar,  
si no me quieres llevar  
a la casa de los locos?
- ESTELA Amo, esa casa es el mundo,  
todos son locos en él.
- MARCELA Ya lo veo, Pinabel,  
en mis ejemplos lo fundo.
- ESTELA Loco es, mi buen amo, el señor  
que, por haberse empeñado,  
viste y come de prestado,  
pues propio fuera mejor.  
Loco, el príncipe que da  
y no paga lo que debe;  
loco, el que hace testamento  
cuando no tiene sentido [...]  
y porque de aqueste nombre  
todo el mundo viene a ser,  
más lo es quien, siendo mujer,  
engaña en hábito de hombre.
- MARCELA (¡Jesús! ¡Él me ha conocido  
y aquí me trae a forzarme!)
- ESTELA (A hablalle quiero esforzarme.)
- MARCELA (¡Loca por un loco he sido!  
Mas quiero disimular.) [...] <sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Lope de VEGA, *Los torneos de Aragón*, ed. cit., 764-767. Digno de mención es también el caso del engaño a Malvolio en *Twelfth Night*, de William Shakespeare, escrita en fechas muy cercanas a las comedias de Lope comentadas (ca. 1598), aunque no esté directamente relacionado con nuestra tradición.

En el albor del siglo XVII encontramos dos comedias que muestran un nuevo giro en la utilización de la falsa locura, y en dos subgéneros distintos, aunque con algunos elementos en común. Ambas comedias se situarían en lo que los críticos han descrito como el segundo periodo de producción dramática de Lope, después del año de 1598, si bien, como observamos en este recorrido, en torno al tema de las enajenaciones fingidas se puede reconocer un periodo consistente entre la última década del siglo XVII y primeros años del XVII, distinto del que se observará en el Fénix a partir del año 1610, aproximadamente. Se trata de las comedias *Los cautivos de Argel*, de autoría todavía hoy dudosa, pero que al menos para los fines de este estudio se puede situar con cierta precisión, ya que una referencia interna a la boda de Felipe III indica su escritura en el año de 1599; y la obra *Los locos por el cielo*, ubicada cronológicamente por Morley y Bruerton en el periodo 1598-1603. Las dos comedias coinciden en presentar un argumento de tipo religioso, bien que de formas muy distintas y con diferente uso del motivo dentro de cada una. Probablemente la primera de ellas en ser escrita, si es de autoría del Fénix, fue *Los cautivos de Argel*, que representa la locura fingida de forma más cercana a las comedias anteriores. El argumento de esta obra, como se infiere del título, es de tipo morisco, y aquí la locura fingida tendrá una presencia secundaria respecto al conjunto de la obra, que está conformada por las historias de varios cautivos. Una de esas historias es la de la pareja de amantes Leonardo y Marcela, que son requeridos amorosamente por los moros Aja y Solimán. Tal como sucede en *Los locos de Valencia*, aquí los cristianos deciden fingir locura para evadir las intenciones de sus amos, lo cual da origen a dos escenas cómicas en los actos 2 y 3. Pero la locura fingida no ocupa aquí el lugar primordial que se ha visto en las comedias precedentes, sino que

---

En la obra inglesa veremos una especie de locura fingida de distinto orden al que encontramos en la comedia española: la criada María, junto con otros personajes, hace creer al melifluo sirviente Malvolio que la dama Olivia está interesada en él, y que lo quiere ver vestido de forma ridícula y comportándose de forma extraña. En su única presentación de esta guisa en la obra, Malvolio se referirá en equívocos a la supuesta carta de su señora Olivia, pero quedará como un loco ante ella, que ignora todo el plan de los criados (III, 4): «MALVOLIO. Sweet Lady, ho, ho! OLIVIA. Smil'st thou? I sent for thee upon a sad occasion. MALVOLIO. Sad, Lady? I could be sad: this does make some obstruction in the blood, this cross-gartering; but what of that? If it please the eye of one, it is with me as the very true sonnet is: "Please one, and please all". OLIVIA. Why, how dost thou, man? What is the matter with thee? MALVOLIO. Not black in my mind, though yellow in my legs. It did come to his hands, and commands shall be executed. I think we do know the sweet Roman hand. OLIVIA. Wilt thou go to bed, Malvolio? MALVOLIO. To bed? Ay, sweetheart, and I'll come to thee. OLIVIA. God comfort thee! Why dost thou smile so, and kiss thy hand so oft? [...] Why, this is very midsummer madness», W. SHAKESPEARE, *Twelfth Night*, ed. J.M. Lothian y T.W. Craik, Londres, The Arden Shakespeare, 2005, pp. 93-95.

forma parte de un amplio mosaico junto con las otras historias de cautivos, en las que observamos a un morisco renegado y corsario; una persecución y martirio religioso, la del sacerdote Félix, con tono trágico y un claro sentido de propaganda religiosa; un escarnecido amo judío; y hasta un episodio de magia real. Así pues, la locura de Leonardo y Marcela es solo uno de los breves contrapuntos cómicos de esta amalgama, construido con recursos ya vistos antes en el teatro de Lope: la primera escena, abundante en equívocos de «engañar con la verdad» con apariencia de disparates, para iniciar la representación ante los amos moriscos; y la segunda, una confusión de celos entre los cuatro amantes, de cuño análogo a la que se desarrolla en el segundo acto de *Los locos de Valencia*, pero con el añadido cómico de que la dama Marcela toma literalmente los equívocos con los que su amado le quiere enviar un mensaje cifrado.

Mayor interés tendrá la comedia *Los locos por el cielo*, la única pieza de Lope y acaso del teatro áureo en la que el motivo de la locura fingida aparece como elemento central de una comedia hagiográfica. La obra relata las vidas y martirios de Santa Domna, o Dona en el texto de Lope, antigua sacerdotisa de Apolo, y San Indes, ocurridos en el siglo III bajo la persecución de Maximiano. Es de particular relevancia además porque el motivo de la simulación no es aquí una creación original sino que se encuentra en la fuente que usó nuestro autor para componer la obra: la «Vida 25» de la *Tercera parte del Flossanctorum* (1587), de Alonso de Villegas, como señalaron Menéndez Pelayo y con él el último editor de la comedia, Enric Bassegoda. El texto de Lope sigue de cerca el de Villegas con varios cambios y licencias, como numerosos anacronismos y especialmente el recurso de convertir a San Indes, que en el texto de la fuente es un eunuco, en el galán *a lo divino* de Santa Domna. Pero además de ello, la otra gran aportación del Fénix es atribuir al episodio de la locura fingida una importancia central que no tiene en el *Flossanctorum*, acaso por el dominio pleno de sus recursos y efectos tras casi diez años de volver ocasionalmente a ella; extendiendo, además, este motivo al personaje San Indes para formar una pareja de falsos locos como los de otras comedias. El breve fragmento que describe el motivo en la fuente es el siguiente:

Viendo, pues, que estando en la casa real del Emperador idólatra [Maximiano] podía mal servir a Dios, buscó modo cómo salir de allí, y fue el mismo con que David se libró del rey Achis, filisteo, que se fingió loco. Allí Domna, fingiéndose loca, volvía

los ojos y se hería, escupía y daba voces; ya reía, ya lloraba sin guardar término ni orden, de lo cual los que la veían se maravillaban y la tenían compasión. Mucho pesó de esto al mayordomo, especialmente que cuando él iba a visitarla mostraba más la enfermedad y locura, por donde él le puso guardas para que estando ausente el Emperador no le sucediese alguna desgracia. Y como pasase tiempo, y perseverase la prudente doncella en su intento, los que residían en palacio, porque sentían con ella pena, hablaron al mayordomo y rogáronle que llamase algunos cristianos para que la llevasen consigo y la curasen, confesando, aunque no querían, la potencia del nombre de Cristo. Afirmaban éstos que se hallaban entre ellos personas que sanaban de semejantes enfermedades. El mayordomo, que también sentía pena, y le era molesta y muy costosa Domna, concedió con ellos. Mandó llamar a Anthimo, que a la sazón era obispo de Nicomedia y sucesor de Cirilo, el cual luego que la vido conoció su disimulación. La sancta virgen estuvo en su presencia quieta, por donde el mayordomo rogó al obispo llevase consigo aquella doncella con Indes el eunuco y los tuviese en algún lugar honesto y recogido hasta que ella del todo sanase, y dábale dinero para que los alimentase. El obispo, sin tomar el dinero, recibió los siervos de Cristo y enviolos a un monasterio, con grande contento de los dos por haber salido el negocio conforme a su deseo.<sup>28</sup>

Basándose en este pasaje Lope diseñará todo el segundo acto de su comedia, en el que también transformará la locura furiosa de Domna, según el texto de Villegas, en una locura mucho más sutil incluso que la que ha desarrollado en sus anteriores comedias, pues consistirá en una aplicación grandilocuente del recurso del disparate y del «engañar con la verdad». En la larga escena central de esta impostura, Dona e Indes, según lo han anunciado, comienzan a fingir locura ante el mayordomo del palacio de Maximiano, pero los equívocos que pronuncian no son otra cosa que conceptos, episodios o dogmas de la fe cristiana; la escena exige al público que suponga que tales nociones perfectamente bien conocidas en la sociedad española del XVII resultarían del todo ajenas para la Roma del siglo III, pero solo por un pacto de ficción y no porque estén revestidos o apoyados en un discurso disparatado, como ocurre en comedias con una intención manifiestamente cómica. Seguramente vendrían apoyados por algún tipo de gestualidad más convencional de la locura teatral, pero el sentido del discurso, claro para el público, y el tono general de devoción de toda la obra haría suavizar tales recursos histriónicos para alejarlos de una farsa que tal vez resultaría irreverente:

---

<sup>28</sup> Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum, Tercera parte...*, Zaragoza, en casa de Lorenzo de Robles, 1587, f. 43v.



pienso que puede causar  
la locura con que viene,  
que esta ley de los cristianos  
de misterios está llena,  
tan altos y soberanos,  
y tan distinta y ajena  
de nuestros dioses romanos,  
que a Platón, cuando la oyera,  
temblar el alma le hiciera,  
porque el Dios que tienen es  
por lo menos Uno y Tres,  
pues Uno y Tres considera.

DONA Harás más llano el camino,  
si vas a ver, por piedad,  
ese misterio divino.  
Calumnialle es ceguedad;  
no creelle, desatino.  
De las tres personas, una  
tanto como todas es,  
ni las dos son más que alguna.

LICINIO Un Dios y personas tres,  
¿no ves que a razón repugna?<sup>29</sup>

Esta aplicación específica no tendrá, hasta donde sabemos, mayor fortuna en el teatro áureo, pero Lope continuará otorgando a la locura fingida un desarrollo extenso en algunas obras de la primera década del XVII, antes de convertirla en un motivo claramente secundario en años posteriores. En este periodo, se conoce mejor la datación de algunas de esas piezas, lo que ayuda a comprender con más precisión el desarrollo cronológico del tema. Un tratamiento enteramente distinto al que hemos visto en todas las comedias precedentes será el que dará forma a la comedia *El cuerdo loco*, de la que conservamos el manuscrito autógrafo, firmado el 11 de noviembre de 1602 y destinado a la compañía de Granados. Lo que distingue esta comedia será que Lope, así como ha experimentado ya con la comedia hagiográfica, lo hará en esta ocasión con la comedia palatina. Aunque veremos aquí un conflicto amoroso -que relaciona la obra con otras

---

<sup>29</sup> Lope de VEGA, *Los locos por el cielo*, ed. Enric Bassegoda, en *Parte VIII de Comedias de Lope de Vega*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, I, pp. 358-360.

que representan abusos de reyes, como señalan los editores Antonio Sánchez Jiménez y Adrián Sáez- el motivo de la locura fingida y de la trama central es una intriga de poder. En la corte de Albania, la madrastra del príncipe heredero, Rosania, y su amante, el duque Dinardo, planean envenenar a aquel para volverlo loco y, declarándolo incapaz posteriormente, usurpar la corona. Encargan preparar el veneno al cocinero español Roberto, quien en lugar de ello decide delatarlos ante el príncipe y, además, aconsejarle que finja haber bebido el veneno y haberse vuelto loco hasta descubrir bien toda la confabulación. Al final del primer acto se representa el momento mismo en que Antonio bebe el falso veneno y el comienzo de su locura, que tendrá en esta escena y en otra del segundo acto algunos de los rasgos comunes a la locura fingida del teatro del Fénix: discurso disparatado y engañar con equívocos claros para el público, que aquí mayormente serán acusaciones directas de la traición. Sin embargo, como vimos también en *Los locos por el cielo*, la materia que se desarrolla obliga a reducir considerablemente el sentido cómico de la falsa locura -en esta obra, de hecho, no hay una figura del donaire-; y más aún, Lope nos presentará un episodio, entre burlas y veras, en el que Antonio fingirá un rapto de locura furiosa, aspecto que no habíamos visto en las comedias anteriores. Sucede cuando el príncipe ha escuchado a los traidores planear la muerte de su amada e inculparlo a él aduciendo su locura:

*Levántese Antonio, ya furioso*

ANTONIO    ¿Eso no os agrada a vos,  
              decid, hermano Longinos?  
              ¡Afuera, que va la carta  
              volando al trono y la corte  
              donde no se paga porte  
              ni la justicia se aparta!  
              ¡Quedo, que entra por el Cielo!  
              ¡Paso que la escucha un Rey  
              que puso margen y ley  
              al mar, y dio vida al suelo!  
              ¡Ea, amigos albaneses,  
              haced fiestas, que responde  
              que sabrá librar al Conde  
              de esos tajos y reveses!

Mas ¿cómo estoy tan contento,  
habiéndome el dios Neptuno  
tan áspero y importuno  
echado de mi elemento?  
Pues Venus nació en la mar,  
por eso le da su ayuda;  
mas, mientras estoy en duda,  
quiero una armada formar [...]

¡Leva, leva, leva ferros!  
¡Suenen tiros y arcabuces  
que a las soberanas luces  
manifiesten vuestros yerros!  
¡Zarpa, zarpa! Ya me parto,  
mi querida patria, adiós,  
que él sabe bien que de vos  
con harta pena me aparto.

TANCREDO ¡Tenelde, asidle!

DINARDO Sin duda  
que por las calles se fuera.

ANTONIO ¿Qué queréis, canalla fiera,  
contra la verdad desnuda?

DINARDO Llevalde a la torre luego  
adonde Lucinda está.

ANTONIO Vamos, que el alma tendrá,  
viendo sus ojos, sosiego.<sup>30</sup>

Esta escena y las que la anteceden en la comedia, a pesar de algún breve aprovechamiento cómico de parte del dramaturgo, estarán enmarcadas en una disputa palaciega de tono más serio, que incluirá intentos de asesinato a la pareja protagonista y una amenaza de guerra. De hecho, la locura fingida que da título a la obra se desarrollará solamente en el final mencionado del primer acto y a lo largo del segundo, para ocupar el acto final en los peligros que sorteará el príncipe antes de descubrir y apresar a los traidores, todo ello en un ambiente más bélico que de comedia urbana. No

---

<sup>30</sup> Lope de VEGA, *El cuerdo loco*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián Sáez, en *Parte XIV de Comedias*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona/Gredos, 2014 [en prensa].

obstante, este esquema de traiciones de palacio tendrá también una importante influencia en varias obras posteriores que se ocuparán de falsos locos, tanto de Lope como de otros ingenios.

La última comedia de esta gran etapa de experimentación con la locura fingida como recurso central será *El bobo del colegio* (1604-1610) especialmente notable, además, por ser la pieza con la que Lope introduce en las tablas españolas, como una variante del tema que nos ocupa, la simpleza fingida. Desde luego, ni para Lope ni para la sociedad del XVII se trata de conceptos idénticos -esta distinción aparece con toda claridad en el *Quijote*, un loco y un simple-; pero en su construcción y utilización dramática ambas formas de enajenación adquirirán rasgos idénticos, como veremos y como ha sido notado por algunos de los estudios del teatro barroco citados al inicio de estas páginas. Nos encontramos de nuevo en un argumento propio de la comedia de capa y espada: en el segundo acto de la obra, el caballero Garcerán llega a la ciudad de Salamanca en búsqueda de su amada Fulgencia, a la que ha conocido días antes en Valencia. Ahí se entera de que uno de los colegios mayores de la ciudad, el Colegio Viejo, tiene por tradición albergar y dar sustento habitualmente a un bobo -situación que tuvo al parecer un referente histórico, como el hospital de *Los locos de Valencia*-. Con este precedente, decide hacerse pasar por bobo para poder quedarse en la ciudad y tener acceso a todas las casas nobles de la ciudad, donde, le han informado, el simple del Colegio Viejo siempre tiene buen recibimiento en calidad de bobo o loco festivo. Como tal, en esta ocasión el caballero fingirá su identidad, recurso, hemos visto ya, poco frecuente en los protagonistas de nuestro corpus; y se apoyará para su representación en un atuendo particular, según se indica en la acotación que introduce su primera escena como el bobo Pablos. También es una de las pocas escenas, tal vez la única, que alude explícitamente al carácter teatral de la locura fingida, metáfora socorridísima para otros aspectos y recursos en la Comedia Nueva:

*Éntrense, y salgan Garcerán, ya con saya de colores y polainas, y  
Marín de labrador*

GARCERÁN ¡Qué presto me recibieron!

MARÍN Tales gracias les dijiste.

GARCERÁN ¿Fingí bien?



momentos, en su discusión con los estudiantes pretensiosos, la primera de sus actuaciones:

- GARCERÁN ¿Teneisme por novato, mentecatos?  
Pues el mundo está lleno de novatos.
- RISELO ¿Qué nuevo bobo es éste?
- MARÍN Es del colegio.  
No le hagan mal, señores, por su vida,  
caten que es mi sobrino, en mi conciencia,  
y que ha tan poco tiempo que le truje,  
que no le oso dejar.
- GERARDO ¿Cómo es tu nombre?
- GARCERÁN ¿Dice a mí?
- GERARDO Sí.
- GARCERÁN Pablillos, y mi tío  
se llama Juan Vicario, y es hermano  
de mi padre, y mi madre no es su hermana,  
sino mi madre, y yo soy hijo suyo,  
que me hubieron en casa. Y aunque vengo  
con mi tío, mi tío no es mi padre,  
ni mi madre tampoco, sino tío,  
que le viene de zaga por alcurnia.  
Mas todos somos muy prolija gente,  
y yo vengo a hestoriar a Salamanca,  
que diz que tengo de ser presto cura,  
y me han de graduar de bobalorum.
- MARÍN Señores, no le piquen, por su vida,  
que si se enoja es un demonio suelto.
- GARCERÁN Callad, tío, que yo de dos la una  
meto un ladrillo a un hombre en la cabeza.

---

con varias de las obras que aquí comentamos, y que también se puede considerar antecedente o influencia en la historia de los dos enamorados ocultos de *Los locos de Valencia*. Pero en aquella pieza los dos enamorados disfrazados, doña Juana y Rugero, herederos de sendos tronos, no serán propiamente caracterizados como bobos, sino solo como simples, como pastores ajenos al trato de la corte; y de hecho, en varios momentos los otros personajes harán notar su ingenio o agudeza impropios de unos rústicos, recurso que no ocurre nunca con los locos y bobos fingidos posteriores. Además, la mayor parte de sus intervenciones como pastores no tendrán el mismo valor o sentido cómico que en nuestros héroes: Lope prima en esta obra los equívocos, pero no desarrolla apenas el disparate que suele caracterizar al bobo declarado. Sin embargo, algunas breves secuencias, como la argumentación de los *Donaires* a que alude el título (II, vv. 1086-1141), anuncian las escenas que serán desarrolladas con más detalle en nuestro corpus y explotadas con una comicidad más histriónica.

Pero aquestos borrachos que decían  
del cielo, que no han visto, disparates,  
les quiero pescudar una conseja.

RISELO ¿Pues entendiste tú lo que tratábamos?

GARCERÁN ¡Y cómo si entendí los lengromentos!  
¿No dejistes que el cielo era una cosa  
que por sus diligencias se movía,  
y que andaban por él algunas ánimas?

GERARDO ¡Oh, qué gracioso bobo!

GARCERÁN Pues, borrachos,  
¿cómo llamastes desalmado al cielo,  
si está hirviendo de ánimas que es gloria?  
Que algunas de ellas han estado en Coria [...]

A partir de este momento, aproximadamente, nuestro recurso irá perdiendo importancia argumental, aunque ganará en recurrencia -salvo casos ya excepcionales y tardíos-, y además, a partir de la segunda década del siglo, comenzará a tener más presencia también en la obra de otros autores<sup>33</sup>. Todavía en el marco de la obra de Lope, a pesar de esta paulatina utilización secundaria, encontraremos la locura falsa con un papel preponderante en al menos dos comedias de autoría segura, y en una atribuida, obras que también serán relevantes en términos de la experimentación teatral que se

<sup>33</sup> Jonathan THACKER, «La autoridad de la figura del loco», *art. cit.*, pp. 185-186, sugiere que esta reducción del tema de la locura en el teatro de Lope pudo deberse a la influencia del *Quijote* cervantino. Sin embargo, como veremos, el tema no desaparecerá del todo e incluso llegará a utilizarse de nuevo años después con la misma importancia que en estas obras tempranas; además, el tratamiento dramático y el de la gran obra cervantina es sustancialmente distinto, de manera que tal vez no hay ninguna influencia de la novela en los locos teatrales. A este respecto, recuérdese que en un momento muy temprano el propio *Quijote* pasó también a los corrales.

En estos mismos años, a principios del XVII, Lope adaptará a la prosa la idea general del fingimiento de locura, en el mismo hospital de Valencia, en *El peregrino en su patria* (1603), donde el Peregrino recurre a esta impostura para estar junto a Nise. Esta subtrama, que se desarrollará de forma muy fragmentada en los libros III y IV, carecerá prácticamente de elementos cómicos, siendo adaptada a la prosa erudita y al tono serio de esta narración del Fénix. Pero desarrolla varios de los mismos motivos que ya se han presentado en el teatro, como la situación general de los amantes en el hospital que refiere el narrador: «¡Con qué cuidado y ansias esperaban el día para volver a verse! ¡Qué locuras discretas se decían en público, equívocas para divertir a los que las oían y los males que padecían! ¡Y qué de enamoradas razones en secreto, significando el uno al otro el deseo de su casamiento justo!» (Lope de VEGA, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, p. 338). También hay, por ejemplo, una revista cómica de locos (militar, músico, cazador, filósofo, astrólogo), y un episodio de sentencias satíricas sobre la propia locura como las que ya vimos en la dama Estela de *Los torneos de Aragón*: «¿Qué más loco pensamiento / que pretender y morir / en llegando a conseguir / el fin de la pretensión? / El porfiar con razón / ya por locura se sella, / pues ¿quién será quien sin ella, / con quien la tiene, porfía? [...] Los que sin hacienda traen / galas y casa costosa, / no son cuerdos, pues es cosa / que no acredita y consume. / El que de grave presume, / pues viene a dar ocasión / de tanta murmuración, / ¿qué es lo que llama cordura?», p. 278.

despliega en el teatro barroco. En ellas veremos un procedimiento al menos análogo al que ya se desarrolló en *Los locos de Valencia*: hacer notorio y explícito el proceso de actuación, mediante la comparación dentro de una misma obra de la locura real y la locura fingida. Sin embargo, en estas obras esa oposición no se dará entre distintos personajes, como en el hospital valenciano, sino a través de un mismo protagonista. La primera de ellas es *El loco por fuerza*, comedia atribuida al Fénix y como tal situada por Morley y Bruerton entre 1597 y 1608. Esta comedia presenta numerosos elementos en común con *Los locos de Valencia*, como la ambientación en un hospital, pero a pesar de la preponderancia que se dará a la locura, en rigor las escenas de locura fingida serán mucho menos importantes, ofreciendo en su lugar mayor desarrollo de la trama amorosa y de escenas de locura real. Todo el primer acto se ocupa de un conflicto amoroso, que llevará al protagonista, Feliciano, a ser injustamente encerrado en un hospital, donde efectivamente llegará a enloquecer de celos y a tener episodios de furia -motivo que a estas alturas ya ha tenido una presencia importante en el teatro de Lope en comedias de locura real y amorosa-. Sin embargo, en algún momento del tercer acto Feliciano se verá obligado a fingir puntualmente su locura para evitar un enfrentamiento con el padre y el prometido de su amada. Es el único momento de locura falsa en un marco generalizado de episodios verdaderos de furia, que son a los que se debe aludir principalmente en el título de la pieza.

Con este antecedente de utilización consecutiva de la enajenación falsa y verdadera, Lope va a construir otras dos piezas en las que la locura fingida tendrá mayor importancia dramática al situarse en un momento final de los respectivos argumentos. Una de ellas, la más conocida de Lope de las que forman este corpus, es *La dama boba*, cuyo manuscrito autógrafo lleva la fecha del 28 de abril de 1613. En esta obra cómica, como es bien sabido, la dama boba Finea irá paulatinamente ganando discreción gracias a las enseñanzas de la «universidad de amor», según la expresión de la profesora Aurora Egido; sin embargo, en el tercer acto volverá a su anterior simpleza, ahora fingidamente, para evitar las proposiciones de amor y matrimonio del galán Liseo, recurso que hemos visto ya antes en varios de los protagonistas del Fénix y de la comedia italiana. Una finalidad muy distinta tendrá este mismo embuste en la comedia *La sortija del olvido* (1610-1615), la primera de varias comedias palatinas áureas que reproducirán de cerca el modelo de *El cuerdo loco*, aunque en este excepcional caso el núcleo del argumento y

de la locura se basará en otro recurso que apenas hemos mencionado, pero que tiene varios puntos en común con el tema que vamos desarrollando, como se vio con claridad ya desde las comedias de Grazzini y Bargagli: la magia fingida. La traición contra el rey sí se llega a cumplir en un primer momento, y este se ve afectado de una súbita falta de memoria cada vez que se coloca la sortija encantada que los traidores han preparado para declararlo incapaz. Como en otras comedias, esta especie de locura da lugar a numerosas escenas cómicas, debidas más a los enredos de la intermitente amnesia que a los disparates o caracterización del rey enajenado, antes de los pasos finales de la obra en que se descubre la traición. En ese momento, el rey y sus aliados deciden que finja seguir afectado por el hechizo para descubrir y castigar a los traidores en la escena con que se cierra la comedia (vv. 2725-2862)<sup>34</sup>.

Posteriormente, la locura fingida teatral tendrá diferentes usos e importancia, pero predominará su aparición meramente incidental, convertida acaso en una convención manida y predecible si se desarrolla de forma extensa; por la mayor parte, quedará relegada a pasos puntuales sin entidad en los argumentos, simples paréntesis cómicos que ayudan a resolver una sola escena. Además de ello, en la tradición posterior veremos ya muy poca innovación con respecto a los elementos originales del corpus aquí revisado, tanto en su diseño dramático como en los subgéneros en los que se incluye, limitándose las comedias posteriores por lo general a imitar a los primeros locos y bobos fingidos de la Comedia Nueva. Sucederá en varias otras obras de Lope y de los ingenios que comienzan a incluir este recurso argumental. El Fénix ya lo presenta de la forma referida en las obras relativamente tempranas *Carlos V en Francia* (cuyo autógrafo indica la fecha de 20 de noviembre de 1604), y *La reina doña María* (1604-1608); y en otras posteriores como *La doncella Teodor* (c. 1610), *Con su pan se lo coma* (1612-1615), o *El valor de las mujeres* (1613-1618), única comedia que seguirá parcialmente el esquema del personaje de Estela de *Los torneos de Aragón*: aquí, la dama Lisarda, heroína de la comedia, tras haber fingido en traje varonil la identidad del caballero Enrique, recurrirá brevemente a un segundo disfraz, ahora como el loco festivo Valor, con lo que se da lugar a varias escenas cómicas que informarán

---

<sup>34</sup> Sobre esta comedia y algunas de sus posibles fuentes, véase el trabajo «De sortijas antiguas y reyes encantados. Antecedentes literarios y fortuna de la comedia *La sortija del olvido*, de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 2010, pp. 129-157; y edición de la comedia, en *Parte XII de Comedias de Lope de Vega*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona/Gredos, 2013, I, pp. 219-364.

esencialmente el segundo acto de la pieza. Por otra parte, también desarrollarán argumentos de locura fingida otros ingenios como Mira de Amescua, en las comedias *Galán, valiente y discreto* y *Callar en buena ocasión*, y Vélez de Guevara en *La nueva ira de Dios* y *gran Tamorlán de Persia*, comedias de las que no conocemos fecha exacta pero que al menos se pueden situar en el primer tercio del siglo XVII<sup>35</sup>.

Los pasos de comedia, y sin duda también las fuentes italianas, dejarán otra impronta de gran valor en la narrativa áurea, además del pasaje ya mencionado del *Peregrino* de la pluma del propio Lope. Es la historia de la «loca o endemoniada» Isabela Castrucha del *Persiles* cervantino (II, XX y XXI), que será el más detallado desarrollo de los motivos aquí vistos trasladados a la prosa de ficción, y el más cercano también a sus orígenes teatrales. Como sucedía en *La Spiritata*, la joven Isabela recurre a este fingimiento para evitar su matrimonio en Nápoles, como lo ha concertado su tío, y lograr en lugar de ello unirse al galán Andrea Marulo, que está enterado de todo el embuste. El rasgo más notable de los que unen estas páginas cervantinas con la obra italiana será el hecho de que la dama (o más bien el *demonio* que la tiene espiritada) indica que solamente terminará su mal cuando pueda casarse con el joven Andrea, justo como había hecho la Maddalena de Grazzini. De una locura algo furiosa, como endemoniada, que es como la atestiguan Auristela y compañía, la dama Isabela pasará a hablar en equívocos acerca de su amor por Andrea hasta lograr la ansiada boda, lo que deja a las claras que este episodio no se concibió solo sobre los modelos italianos, sino también con el recuerdo de numerosos protagonistas del teatro. No podemos sino pensar en el final de esta historia en las bodas falsas que hemos visto en las tablas españolas desde *El mármol de Felisardo*, con el detalle añadido de que Cervantes también volverá momentáneamente loco al galán Andrea:

- ¿Qué es esto, señores? ¿Úsase en este pueblo que se case un diablo con otro?
- Que no –dijo el médico–; que esto debe de ser burlando, para que el diablo se vaya, porque no es posible que en este caso que va sucediendo, pueda ser prevenido por entendimiento humano.

<sup>35</sup> Es necesario, sin embargo, tener en cuenta que la publicación en *Partes* del corpus comentado de obras de Lope ocurrió en su mayor parte a lo largo de la segunda década del XVII, de manera que se pudo extender varios años su posible conocimiento e influencia en lectores y dramaturgos: *Torneos*, Parte IV, 1614; *Mármol*, Parte VI, 1615; *Locos por el cielo*, Parte VIII, 1617; *La dama boba*, Parte IX, 1617; *Sortija*, Parte XII, 1619; *Locos de Valencia*, Parte XIII, 1620; *Cuerdo loco y Bobo del colegio*, Parte XIV, 1620.

– Con todo eso –dijo el tío de Isabela–, quiero saber de la boca de entrambos qué lugar le daremos a este casamiento, el de la verdad o el de la burla.

– El de la verdad –respondió Isabela–, porque ni Andrea Marulo está loco, ni yo endemoniada. Yo le quiero y escojo por mi esposo, si es que él me quiere y me escoge por su esposa.

– No loco ni endemoniado, sino con mi juicio entero, tal cual Dios ha sido servido de darme.

Y diciendo esto tomó la mano de Isabela, y ella le dio la suya, y con dos síes quedaron indubitablemente casados.

– ¿Qué es esto? –dijo Castrucho–. ¿Otra vez? ¡Aquí de Dios! ¿Cómo y es posible que así se deshonren las canas de este viejo?<sup>36</sup>

Volviendo al teatro, ocasionalmente la locura fingida se situará en un lugar preponderante como final de comedia. Es lo que observamos en la obra *Lo que pasa en una tarde* (cuyo autógrafo está firmado el 22 de noviembre de 1617), en el que la dama Blanca se finge loca por haber bebido un veneno y organiza unas falsas bodas con su galán, que se descubren finalmente verdaderas. Más aún, este mismo tipo de escena será utilizado por Tirso de Molina en una de sus obras más conocidas, *Desde Toledo a Madrid* (ca. 1626), en la que también construye a su loco fingido como un simple o rústico, lo mismo que vimos en *El bobo del colegio*: se trata de las bodas dobles, supuestamente falsas, de la parte central del tercer acto, a las que se aludirá el resto de la obra y que darán pie al reencuentro de doña Mayor y don Baltasar, disfrazado del mozo de mulas Berrío.

En un momento tal vez muy tardío, la locura fingida tendrá todavía una reaparición esporádica como argumento central en las comedias *La boba para otros y discreta para sí*, (1623-1635) de Lope de Vega, y en *No hay reinar como vivir*, de Mira de Amescua, que siguen ambas el mismo argumento de intriga palatina de *El cuerdo loco*, y ambas colocando ahora a una mujer como protagonista del enredo: en la primera, la dama Diana fingirá simpleza ante sus sospechas bien fundadas de que los

---

<sup>36</sup> Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2001, pp. 410-411. Cervantes también coincide con Grazzini en la presencia de un médico, aunque no será aquí parte del embuste, sino que será caracterizado como ignorante por no haber descubierto el engaño de Isabela. Avalle-Arce notó muy bien que este episodio se trataba sencillamente de un «gracioso episodio», que establece en su italianismo el ambiente del libro cuarto de la obra. Cabe recordar brevemente aquí que el argumento tuvo también sus versiones burlescas en el entremés de *La endemoniada (Parte I de Comedias* de Lope, Valencia, 1605), donde también hay equívocos entre la dama y su amante disfrazado de exorcista, y en el entremés atribuido a Quevedo *La endemoniada fingida y chistes de Bacalao*.

cortesanos tratarán de eliminarla para quedarse con el trono; en la segunda, se repetirá el motivo del envenenamiento frustrado de parte de unos cortesanos traidores<sup>37</sup>. Y todavía bien entrado el siglo XVII, Agustín Moreto le dará una presencia de primer orden en su comedia *El licenciado Vidriera*.

Con este recorrido, en el que seguramente han quedado fuera varias comedias relacionadas con nuestro tema, he querido, en primer lugar, trazar el origen y el desarrollo cronológico de la locura y la simpleza fingidas en el teatro barroco, y cuando ha sido posible, señalar algunas de sus fuentes. En el mismo sentido, he puesto énfasis en los distintos subgéneros en los que Lope la fue incluyendo, los recursos discursivos y teatrales que utilizó para caracterizarla, y su función dentro de los argumentos, procedimiento que muestra, como vimos, que la falsa locura pasó de ocupar en su primera etapa el núcleo de la ficción a aparecer, entrados los primeros decenios del XVII, como un motivo incidental aunque más frecuente.

En esta exposición también hemos visto su importancia como mecanismo metateatral, de inclusión explícita de una actuación dentro de la realidad referida en la obra de teatro. Esto puede suponer ampliar un poco el concepto de metateatralidad en el drama barroco, aunque sin renunciar a establecer unos límites precisos a lo que se puede considerar dentro de tal categoría teórica. Por ello, por una parte, la necesidad de definir con exactitud el corpus, con el objetivo de diferenciar la locura fingida de nuestras comedias de otros temas como la locura real o de otras formas de origen más literario como *el mal de amores* y la locura ariostesca, que frecuentemente se han analizado con los mismos parámetros que las obras aquí consideradas. Por otra parte, ha sido necesario enfatizar el carácter específicamente histriónico que tiene esta forma de engaño, que convive y a veces también se le ha identificado con otros tipos de engaño del amplísimo catálogo que ofrece el teatro áureo. La locura fingida se puede considerar, como se ha dicho, dentro de los tipos más comunes de creación de un «papel dentro del papel», junto con el motivo de la mujer en disfraz de hombre y el noble como criado falso. Pero acaso la locura fingida es, aunque menos frecuente, la que más virtuosismo teatral

---

<sup>37</sup> Rosa NAVARRO DURÁN, «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para otros y discreta para sí*», en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, eds. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 41-59. Hace una detallada comparación de los numerosos elementos comunes entre esta comedia y *La dama boba*. Sin embargo, como he indicado, su diseño general de impostura desde el inicio de la obra, y la trama palatina, se basan fundamentalmente en el modelo de *El cuerdo loco*.

requiere, y además, la que presenta más abiertamente tal virtuosismo a los ojos del público. En el caso de la dama vestida de hombre, la convención del recurso exigirá que no solamente el público externo, sino el público interno de la comedia al que va dirigida la representación, noten lo que podríamos considerar «fallos de interpretación»: la belleza femenina de su rostro, la falta de barbas, un talle demasiado pequeño para varón; en el caso del criado fingido, la noción áurea de decoro hará que los nobles se comporten y se expresen como tales a pesar del ámbito bajo o rústico al que se integran momentáneamente. No son, desde luego, errores, sino convenciones teatrales de los respectivos motivos. Como lo es también, para la locura y bobería fingidas, que aun sin el recurso externo del disfraz la representación siempre sea perfecta en la lógica de la comedia. El falso varón no ha de ser una copia idéntica del verdadero galán, ni el noble en disfraz de criado una réplica del lacayo que vemos en las tablas, como sí lo será el loco fingido del loco real, y asimismo el rústico, al menos como se presentaban estos en la Comedia Nueva. A estas grandes creaciones del teatro barroco, pues, se pueden también aplicar perfectamente las conocidas palabras de don Quijote, loco verdadero, referidas al oficio de la actuación: «la más discreta figura de la comedia es el bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple». Mucho más aún, cuando el farsante tiene que darnos a entender que está actuando, y dos públicos a los cuales embelesar, sin ayuda del disfraz<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Sobre la tradición que se extiende hasta el siglo XVIII, se puede mencionar al menos la notable influencia que tuvo *La Spiritata* en el teatro italiano, y por esa vía nuevamente en las tablas españolas. Como ha señalado Fernando DOMÉNECH (*Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral. La commedia dell'arte en la España de Felipe V*, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 267-268), la comedia *El trufaldino español y espiritada fingida*, de José de Cañizares (ca. 1712), parece estar basada en buena medida en otra imitación de la obra de Grazzini, *La finta Spiritata*, de Francesco Lachi, publicada en 1670. Ambas presentan los mismos elementos argumentales básicos de la pieza del XVI, así que acaso Cañizares se basó directamente en Grazzini, o bien en alguno de los copiosísimos *scenari* de la *commedia dell'arte* derivados de aquella (ver los títulos que recoge Doménech en pp. 231, 234: *Li quattro finti spiritati*, *La casa invasata da spiriti*, *Finti spiritati*; y el *scenario* reseñado en p. 268).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMEZÚA, Agustín G. de, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945.
- ATIENZA, Belén, *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi, Texto y Teoría: Estudios Culturales nº 36, 2009.
- BARGAGLI, Girolamo, *La Pellegrina*, ed. Florindo Cerreta, Florencia, Leo Olschki, 1971.
- BOUZA, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2001.
- CONCOLINO, Bianca, «Métathéâtre et folie dans la comédie de la Renaissance», en *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie*, ed. Juan Carlos Garrot Zambrana, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-Université François Rabelais, 2010, pp. 51-64.
- DIXON, Victor, «Lo fingido verdadero y sus espectadores», *Diablotexto*, 4-5, 1997-1998, p. 97-114.
- DOMÉNECH, Fernando, *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral. La commedia dell'arte en la España de Felipe V*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- EGIDO, Aurora, «El Persiles y la enfermedad de amor», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre 1989*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 201-224.
- , *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001.
- GRAZZINI, Anton Francesco, *La Spiritata*, en *Commedie*, ed. Pietro Fanfani, Florencia, Felice Le Monnier, 1859, pp. 105-161.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995.

- IRISO, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 99-144.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «De sortijas antiguas y reyes encantados. Antecedentes literarios y fortuna de la comedia *La sortija del olvido*, de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 2010, pp. 129-157.
- MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*, México, Casa de España en México, 1939.
- MORLEY, S., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para otros y discreta para sí*», en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, eds. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 41-59.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, coord. José Luis Canet, Londres, Tamesis, 1986, pp. 251-306.
- , «Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de un género», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 351-379.
- ROSO DÍAZ, José, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.
- , «El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, eds. Rafael González Cañal y Germán Vega García-Luengos, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 425-440.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, y SÁEZ Adrián, «Prólogo» a Lope de Vega, *El cuerdo loco*, en *Parte XIV de Comedias*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona/Gredos, 2014, [en prensa].

- SÁEZ, Adrián, «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 271-292.
- SERRALTA, Frédéric, «Disparate y comedia burlesca en Lope», *Criticón*, 92, 2004, pp. 171-184.
- SHAKESPEARE, William, *Twelfth Night*, eds. J.M. Lothian y T.W. Craik, Londres, The Arden Shakespeare, 2005.
- THACKER, Jonathan, «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, II, pp. 1717-1729.
- , «La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, eds. I. Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 175-188.
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2001.
- , *Los torneos de Aragón*, eds. Patrizia Campana y Jordi Pardo, en *Parte IV de Comedias de Lope de Vega*, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, II, pp. 726-728.
- , *Los locos de Valencia*, ed. Hélène Tropé, Madrid, Castalia, 2003.
- , *El mármol de Felisardo*, eds. Beatriz Aguilar y Benet Marcos, en *Parte VI de Comedias de Lope de Vega*, coords. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, III, pp. 1678-1680.
- , *Los locos por el cielo*, ed. Enric Bassegoda, en *Parte VIII de Comedias de Lope de Vega*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, I, pp. 358-360.
- , *La sortija del olvido*, ed. José Enrique López Martínez, en *Parte XII de Comedias de Lope de Vega*, coord. José Enrique Laplana Gil, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona/Gredos, 2013, I, pp. 219-364.
- , *El bobo del colegio*, ed. Jorge Checa, en *Parte XIV de Comedias*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona/Gredos, 2014, [en prensa].

—, *El cuerdo loco*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián Sáez, en *Parte XIV de Comedias*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona/Gredos, 2014, [en prensa].

VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum, Tercera parte...*, Zaragoza, en casa de Lorenzo de Robles, 1587.



DOI: 10.14643/21C

RECIBIDO: MARZO 2014

APROBADO: ABRIL 2014

