La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en Los locos de Valencia de Lope de Vega

Hélène Tropé

▶ **To cite this version:**

Hélène Tropé. La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en Los locos de Valencia de Lope de Vega . Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura , 1999, V, pp.167-184. hal-01584768

HAL Id: hal-01584768

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01584768

Submitted on 9 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

LA REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA DEL MICROCOSMOS DEL HOSPITAL DE LOS LOCOS EN *LOS LOCOS DE VALENCIA* DE LOPE DE VEGA (EN : *Anuario Lope de Vega* V (1999), Prolope, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 167-184).

Hélène TROPÉ

Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris

En 1620 se publicó en Madrid (Viuda de Alonso Martín), dentro de la *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega*,[1] *Los locos de Valencia*, cuya acción se desarrolla en el Hospital de los locos de dicha ciudad. Morley y Bruerton sitúan la composición de esta comedia entre 1590 y 1595.[2]

El tema de la insania o enajenación, central en esta comedia, ocupa un lugar destacado en la literatura de los siglos XV al XVII: de Brant y Erasmo a Shakespeare y Cervantes, la locura ofrece múltiples facetas en las literaturas europeas clásicas. El examen de las representaciones literarias del tipo del «loco» revela la existencia de interpretaciones muy diversas, desde el *Elogio de la locura* y el *Orlando furioso* hasta *El Licenciado Vidriera* y *Don Quijote*, desde los personajes que se embarcan en *La nave de los locos* de Brant hasta los desfiles de varios tipos de locos, frecuentes en numerosas obras clásicas.

En la literatura española de los siglos XVI y XVII, el tema del hospital de los locos ocupa un lugar relevante. No es ninguna casualidad, ya que, a partir del siglo XV, fue precisamente en la Península Ibérica donde se fundaron los primeros asilos destinados a los locos: Valencia (1409), Zaragoza (1425), Sevilla y Valladolid (1436), Palma de Mallorca (1456), Toledo (1480), Barcelona (1481), Granada (1527), etc.

La extrema riqueza del tema de la locura, así como la curiosidad que suscitaban estos nuevos espacios urbanos de segregación reservados a los insensatos, predestinaba las obras literarias que ponían en escena el microcosmos de un hospital de locos a una acogida muy

favorable. Sin lugar a dudas, ese universo de reclusión sobre el que se cierne la sombra de las cadenas, de las esposas y de los látigos, poblado de peligrosos locos furiosos enjaulados, pero también de inofensivos maniáticos capaces de todas las facecias propias de los desfiles de locos literarios arquetípicos, no dejaba de fascinar a los lectores de aquellos tiempos, los cuales se regocijaban con el espectáculo del manicomio. En los siglos XVI y XVII, sea como sea, dicho tema atrae poderosamente a los escritores, que se inspiran en el imaginario colectivo que se va tejiendo en torno a los nuevos establecimientos de segregación para locos. Homólogas y contemporáneas del amplio movimiento de reclusión de los pobres que culmina con la creación de una red apretada de asilos en Europa, las representaciones de dichos hospitales de locos se van multiplicando en la literatura europea.

En algunas obras la imagen literaria del hospital de locos es una pura alegoría del mundo representado como un vasto asilo de insensatos. Buen ejemplo de ello son el *Hospidale de' pazzi incurabili* (Venecia, 1586) del italiano Tommaso Garzoni, *El Hospital de los locos* (1622) de José de Valdivieso y la *crisi* XIII de la segunda parte de *El Criticón* (1653) de Baltasar Gracián. En esta última obra la enumeración de las locuras del mundo pasa por la ficción de «la jaula de todos», dilatada gavia donde están encerrados los representantes de todos los vicios y locuras posibles.

Pero en determinadas obras, españolas en particular, el hospital de los locos no es una alegoría de la locura del mundo, sino el marco espacial en el cual se desarrolla la intriga y se representan los lugares, el personal, los tratamientos y los medios de contención de la locura.

Si finalmente don Quijote no va a Zaragoza, donde quizás hubiese visitado la célebre Casa de los locos, en cambio, su homónimo apócrifo es conducido al Hospital de los locos de Toledo para que ahí lo curen. La acción del último capítulo del *Don Quijote* apócrifo (1614), el de Avellaneda, se desarrolla enteramente en el Hospital del Nuncio, representado en esta obra como un espacio de reclusión siniestro. En cuanto al Hospital de los locos de Zaragoza,

en donde los monarcas españoles escogían a algunos de sus bufones, es la institución de la que procede el personaje de loco llamado «Boca de todas las verdades» en la obra de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo *Corrección de vicios* (Madrid, 1615). Esta misma institución es el escenario donde transcurre la intriga de *El loco por fuerza*, comedia que se ha atribuido a Lope de Vega, mientras que la acción de su comedia *Los locos de Valencia* se desarrolla en el no menos famoso Hospital de los locos de Valencia, institución también representada en algunas escenas de su novela *El Peregrino en su patria* (1604).

Es cierto que la comedia *Los locos de Valencia* se inscribe en la larga tradición literaria de la evocación de una comunidad humana restringida que refleja la locura universal. No obstante, al escenificar en fechas bastante tempranas el espectáculo de un hospital de locos, Lope de Vega, con esta obra compuesta hacia 1590-1595, bien podría haber introducido el tema de la locura hospitalaria (real o fingida) en el teatro cómico europeo.[3]

La acción de esta posiblemente primera representación dramática de una Casa de insensatos se desarrolla por otra parte en el hospital de locos que es, si no el primero, al menos uno de los primeros fundados en Europa.[4] Sin duda, por el carácter de modelo que tuvo este establecimiento para instituciones del mismo tipo, era uno de los más famosos en la España de aquella época.

Sabido es que el dramaturgo estuvo en Valencia en una primera ocasión en su destierro, en los años 1588 y 1589. Si, como se cree, compuso esta comedia en Alba de Tormes entre 1590 y 1595, después de dicha estancia en la ciudad del Turia, cabe suponer que se fundó en un conocimiento bastante directo de la Casa de los locos del Hospital de Valencia para escribir esta comedia.

Sin embargo, veremos cómo el cotejo de la representación del Hospital de Valencia en *Los locos de Valencia* con los datos históricos que suministran los documentos de archivo de dicha institución, no deja lugar a duda: el dramaturgo ha ido seleccionando, modificando y

reorganizando los datos de los que disponía para apuntalar sus propósitos estéticos e ideológicos.

Eligiendo como fuente de inspiración el fascinante microcosmos del Hospital de los locos de Valencia y partiendo del conocimiento que tenía del referente histórico, Lope de Vega desarrolló con maestría en la comedia el carácter de profunda teatralidad latente en la figura del loco, ya patente en las imágenes que los administradores del Hospital de Valencia se esforzaron por dar a veces de los locos asistidos. *Los locos de Valencia* ofrece una visión fundamentalmente teatral y burlesca del microcosmos del Hospital de los locos de Valencia, cuyos signos más relevantes son los juegos con las máscaras, el desdoblamiento, la puesta en escena de la locura y el teatro en el teatro.

Pero, más allá del placer lúdico al que remiten estos juegos, la obra no deja de plantear el problema del significado y de las funciones de la representación en clave burlesca de este microcosmos de la locura en las tablas. Partiendo del análisis de la creación por Lope de Vega de una ilusión referencial, nuestro trabajo se centrará, pues, en el estudio de las funciones estéticas e ideológicas de esta representación eminentemente teatral del microcosmos del Hospital de los locos de Valencia.

I. DEL REFERENTE HISTORICO A LA RECREACION LITERARIA DE UN HOSPITAL DE LOCOS: LA ILUSION REFERENCIAL

Partiendo del texto dramático y no del conocimiento global y documentado del referente histórico, la crítica literaria, e incluso algunos historiadores, han incurrido a veces en la tentación de querer ver en el hospital representado en *Los locos de Valencia* un fiel trasunto del referente histórico y han postulado que, entresacando de la obra los elementos referidos al personal administrativo, a la organización y a los tratos asistenciales y médicos, se podía realizar una reconstrucción exacta, fiel y completa del mismo.[5] Bien es verdad que la

ilusión referencial, perfectamente lograda en *Los locos de Valencia*, lleva efectivamente a la tentación de confundir el signo teatral y el simulacro de referente de este signo. Sin embargo, el examen de la representación literaria a la luz de los documentos históricos no deja subsistir la menor duda: el hospital recreado por Lope en *Los locos de Valencia* dista bastante de parecerse al histórico. Es significativo al respecto que no coincida la imagen del microcosmos del Hospital de los locos de Valencia en esta comedia con la representación que de este universo ofrecen las escenas de la novela *El Peregrino en su patria* que transcurren en esta misma institución.

De ahí el interés de intentar analizar en la comedia que nos ocupa, y de manera subsidiaria en *El Peregrino en su patria*, cómo Lope de Vega logró recrear una apariencia de «realidad» y atrapar al receptor en la red de la ilusión teatral de una verosímil semejanza con el referente. Para conseguir esta ilusión referencial, el dramaturgo seleccionó aquellos elementos históricos más conocidos o llamativos y, manipulándolos, transformándolos en función de sus objetivos dramáticos, los escenificó.

En primer lugar, en *Los locos de Valencia*, lo mismo que en *El Peregrino*, Lope de Vega acentúa todos aquellos rasgos que permiten configurar el Hospital de los locos de Valencia como un espacio de reclusión, cerrado sobre sí mismo, desvinculado del mundo exterior y regido por un código y unas leyes propias, representación que se aparta en gran medida del caso histórico valenciano. Tanto es así que la inserción del Hospital en la sociedad valenciana contemporánea, importante históricamente, queda muy poco reflejada en estas dos obras, en particular en aspectos tan fundamentales y característicos como sus relaciones con el municipio, la pertenencia de sus administradores a la oligarquía que controlaba política y económicamente la ciudad de Valencia: tanto en la época del primitivo Hospital de los Inocentes (1409-1512) como en los tiempos posteriores del Hospital General,

fundado en 1512 a partir de la unificación de los hospitales de la ciudad, entre los que se encontraba el de los Inocentes.[6]

Llama asimismo la atención el que Lope haya disociado la Casa de los locos de Valencia del Hospital General, del que constituía una de las seis secciones o salas y del que dependía totalmente en el plano administrativo. El hospital representado es significativamente reducido a una única Sala, incluso en *El Peregrino* donde aparece, sin embargo, una escueta alusión a las otras enfermedades atendidas en el Hospital que visita Pánfilo.[7]

Aunque la Casa de los locos de Valencia fue históricamente un espacio relativamente abierto, al menos hasta finales del siglo XVII, Lope de Vega la representa en ambas obras como un espacio de segregación absoluta respecto al mundo exterior. Los internos no salen del Hospital, salvo los dos personajes femeninos principales, Erifila en *Los locos de Valencia*, Nise en *El Peregrino*, internadas en la Casa de los locos, y que terminan por atender dos personajes masculinos en la casa de éstos.[8] Casi toda la acción de la comedia transcurre en el estricto marco del espacio cerrado representado.

Asimismo, con vistas a conseguir mayor unidad en la representación de los personajes que gobiernan este universo, el dramaturgo resume en tres figuras emblemáticas el personal administrativo, médico y de servicios: un administrador, un médico, un portero. Y si bien le da a su personaje de director del Hospital (Gerardo) el título de «administrador», condensa en este único personaje a los cuatro administradores históricos que gobernaban el Hospital General: uno de los diez diputados del Hospital, un canónigo elegido por el capítulo de la catedral y dos jurados de la ciudad.[9] Esta fuerte vinculación de los administradores con las autoridades de la ciudad de Valencia no queda reflejada en la comedia, en la que sólo se encuentra un escueto dato sobre el origen social elevado de Gerardo, el personaje del administrador: «[…] un noble caballero, / que es administrador en esta casa» (vv. 2593-

2594). La plena dedicación del personaje del administrador a la dirección del Hospital también lo diferencia de las figuras de los cuatro administradores históricos que tenían el control económico de la institución y la gobernaban mediante delegaciones de poder. Éstos no vivían en el Hospital ni estaban en contacto directo con los locos, al contrario de Gerardo, quien, en la ficción, hasta vive en el Hospital con su mujer y su sobrina (v. 2595). Y si bien se puede considerar que el personaje dramático del administrador recuerda al llamado mayordomo o director del Hospital primitivo o a la figura histórica del clavario del Hospital General,[10] no queda ni rastro en ninguna de estas dos obras del muy importante órgano colegial compuesto de diez diputados que, a lo largo de los siglos XV a XVII, ejercieron por rotación preestablecida el cargo de director.

En vano también se buscará en la comedia o en aquellas escenas de la novela que transcurren en el mismo Hospital un reflejo literario de los llamados padres de los locos y madres de las locas, miembros del personal de servicios a cuyo cargo directo estaban el cuidado y la asistencia, respectivamente, de los locos y de las locas. En la comedia, un personaje, definido por una acotación escénica del primer acto como «un portero de locos llamado Pisano»,[11] es quien los interna, rige, vigila, separa, enjaula y está incluso capacitado para emitir opiniones sobre el tiempo oportuno para administrarles medicación o encerrarlos en las jaulas (vv. 405-410). Los múltiples cometidos de este personaje literario de portero evocan conjuntamente los cargos de *hospitaler* y de *gavier* del Hospital primitivo, cargo este último que se mantuvo en la Casa de los locos del Hospital General. Se asemejan asimismo a la vez a los de *rebedor de pobres* del Hospital General, *hospitaler dels dements* y padre de locos.[12] En una ocasión el nombre que designa el cargo aparece en plural en boca del administrador, sugiriendo o bien que existen varios porteros en el hospital representado, o bien, como creemos que ocurre en este caso, que es un término empleado genéricamente.[13]

Lo cierto es que el título de «portero» que le da Lope de Vega a Pisano no aparece ni una sola vez en la documentación procedente del Hospital.

En el *Peregrino* el personal del Hospital representado es evocado de manera todavía más imprecisa mediante una expresión genérica («los ministros»)[14] y, significativamente, su papel respecto a los hospitalizados es fundamentalmente represivo y de contención. Dicho personal se reduce a un empleado sin nombre ni título, designado perifrásticamente por su cometido represivo respecto a los locos: «aquel hombre a cuyo cargo estaba el sosegar la furia de aquellos locos»; o bien a varios empleados: «los porteros y locos de servicio, que habiéndose cobrado sirven a los otros»; «cuatro o seis hombres fuertes que entrando de improviso en el aposento de Pánfilo le arrebataron en una silla y le llevaron en brazos».[15]

Tampoco queda reflejada la doble vocación del Hospital histórico respecto a los locos: contener y curar. En la «prisión de la furia» a la que se reduce el siniestro Hospital de los locos representado en *El Peregrino*, no hay ningún médico. Poco tiene que ver la actuación del pedante y fatuo personaje de médico (Verino) de *Los locos de Valencia* con el cargo histórico, perfectamente reglamentado por una serie de normas posteriores que ejercieron los médicos sucesivos –algunos muy célebres– los barberos, cirujanos y boticarios en el Hospital de los Inocentes, y después en la Casa de los locos del Hospital General. El burlesco médico Verino ostenta una farragosa erudición médica sobre la materia de la locura, pero invierte cómicamente los términos aristotélicos al afirmar que «[…] la mujer al hombre / como la forma a la materia quiere» (vv. 2136-37). Por otra parte, es quien idea la burlesca representación del fingido casamiento de la hija del administrador, loca (fingida) de amor por el loco (fingido) Floriano (vv. 2154-2157).

Lope parece inspirarse en el referente histórico cuando elige incluir en el microcosmos representado las figuras de aquellos locos pacíficos, quienes, en la época en que compone la comedia, no dejarían de resultar familiares a los valencianos ya que salían de

manera regular para realizar cuestaciones o pedir limosna. Algunos documentos procedentes de las dos instituciones sucesivas atestiguan que se recurría también dentro del Hospital a la mano de obra que constituían algunos de los locos pacíficos para efectuar diversos trabajos domésticos.[16] El dramaturgo selecciona este dato y crea dos personajes de «locos templados» que están bajo las órdenes del personal hospitalario representado: «dos criados del Hospital, que han sido locos, Martín y Tomás» según reza la acotación correspondiente a su salida al escenario. Los cuatro versos que resumen el cometido de estos personajes son suficientes para traer a la memoria a aquellas figuras familiares de locos pacíficos: «Están agora templados, / y en casa sirven muy bien, / piden limosna también, / y saben hacer mandados». Sin embargo, con arreglo al carácter de espacio cerrado que Lope elige imprimir al microcosmos del Hospital representado, el dramaturgo no representa sus salidas por la ciudad ni alude a ellas. Martín y Tomás son representados como loqueros supeditados a las órdenes del portero y del administrador. Contribuyen a internar a otros locos y a contener físicamente su libertad de movimiento dentro del espacio cerrado del establecimiento: son quienes asen a Erifila para ingresarla a la fuerza en el Hospital (vv. 519-540) y quienes le exigen el pago de la patente o derecho de entrada (vv. 796-836). Ni este cometido de los locos pacíficos ni la patente son atestiguados por la documentación. Estas figuras de «locos templados» también forman parte del Hospital de los locos representado en *El Peregrino*, donde se acentúa todavía más su papel de represivos guardianes, ya que, una vez encerrada Nise en una jaula, expulsan brutalmente a su amante Pánfilo del recinto hospitalario.[17] La presencia de estos personajes en ambas obras incita a pensar que estos locos pacíficos eran totalmente emblemáticos del hospital representado. Formaban parte de la misma imagen que los contemporáneos tenían de la Casa de los locos de Valencia. Lope los representa, pero modifica su papel en función de las dos visiones opuestas que ofrece del universo del Hospital de los locos: burlesca en la comedia, siniestra en *El Peregrino*.

Por otra parte, en el proceso de representación, modelización y esquematización del universo descrito, no podían faltar los signos textuales y escénicos que connotaran la sujeción de la locura y lanzaran la imaginación del público hacia la construcción del espacio dramático de la contención de los furores de los internos. De hecho, dos instrumentos mecánicos de reducción física participan del pintoresco universo de la locura representado en la comedia: grillos y esposas. Sin embargo, si bien funcionan como objetos típicos que remiten a una imitación de la realidad, el evidente ludismo que preside su representación coloca al receptor en una posición sumamente distanciada, a la vez que pica su curiosidad, acrecienta su placer y suscita la risa liberadora frente al espectáculo pintoresco de la contención de la locura. En efecto, al contrario de lo que pasa en *El Peregrino*, donde todo concurre a ofrecer la negra imagen de una contención ciega, violenta y brutal de la locura, en la comedia, la representación de aquélla, lo mismo que la del instrumental de represión, se hace en clave burlesca, salvo en los umbrales de la intriga, antes de que los protagonistas hayan ingresado en el Hospital. En este momento inicial, lo que le interesa al dramaturgo es empezar a estimular la imaginación del espectador para que empiece a construirse su propia imagen subjetiva, interior e imaginaria del espacio de reclusión del Hospital de los locos. De ahí que al principio, y sólo al principio, se equipare el Hospital a un universo carcelario. Pero, si bien la evocación inicial del Hospital de los locos de Valencia por Valerio suscita en la imaginación del espectador la representación de un espacio dramático de contención equiparado a «una cárcel»,[18] esta imagen siniestra viene claramente asociada a un espacio interior ficticio de un personaje y, por lo tanto, a un espacio dramático invisible, exterior a la escena, nunca representado en el espacio teatral visible. En *Los locos de Valencia* se convocan los espectros inconscientes de una representación arquetípica trágica de la locura y de su represión, pero nunca se representan en el espacio escénico. Significativo es al respecto que las jaulas, el espacio de mayor encierro donde históricamente estaban los locos

peligrosos, sólo se nombren dos veces en la comedia, siempre como una amenaza que nunca llega a ser efectiva.[19] Tales como se representan en la comedia, «cárcel» y «jaula» son espacios metafóricos más que reales. Además, entre los instrumentos de contención históricamente utilizados (bozales, collares, argollas, grilletes, esposas, etc.), el dramaturgo sólo selecciona los menos ofensivos para la sensibilidad del espectador y los que mejor se prestan a los juegos festivos de todo tipo, en particular a los juegos de palabras. Es revelador el uso que hace de las esposas que se ponen a Erifila, pretexto para un sinfín de juegos de palabras sobre el doble sentido de «esposas» por parte de la dama que ambiciona casarse un día con el galán (Floriano).

Para terminar con el análisis de la utilización por Lope de algunos elementos significativos del referente histórico, bástenos subrayar que, contrastando con la existencia histórica de un espacio exclusivamente reservado a las mujeres locas dentro del Hospital, el dramaturgo representa el establecimiento como una institución destinada a locos varones: en *El Peregrino*, el único personaje femenino representado en el marco hospitalario está disfrazado de hombre. En la comedia, la Sala de las locas, históricamente separada de la de los locos, tampoco se representa. Además, de los tres únicos personajes femeninos, dos son personajes vinculados a la dirección del Hospital (Fedra, la hija del administrador, y su criada, Laida) y fingen su locura. La tercera, Erifila, es un personaje que ingresa equivocadamente, habiéndolo perdido todo menos la razón: al encontrarla voceando y en camisa a la puerta del Hospital de Valencia, donde la ha abandonado el criado (Leonato) con quien ha huido de la casa paterna, el portero del Hospital la cree loca y la ingresa a la fuerza.

No aparece ninguna loca en la galería de locos arquetípicos del tercer acto. Por fin, no es evidentemente ninguna casualidad que la regla histórica de la absoluta y rígida separación de los locos y de las locas, a pesar de ser recordada por uno de los dos locos templados,[20] se representa a lo largo de toda la obra en su transgresión efectiva.[21]

En resumidas cuentas, ninguna de estas dos obras ofrece una representación fiel del referente. Tampoco coinciden entre sí las imágenes de la Casa de los locos ofrecidas por cada una de estas obras: el Hospital de los locos representado por Lope en *El Peregrino* mantiene con el de *Los locos de Valencia* una relación especular de negra y espantosa imagen en negativo que invierte punto por punto la risueña y burlesca visión del Hospital en la comedia. En ésta, Lope convierte paradójicamente la clausura y el encierro inherentes a un hospital de locos en significados de protección y de refugio para cada uno de los miembros de la pareja principal que en él se encuentran y se enamoran, luego en espacio sumamente propicio al amor, e incluso a la locura de amor antes de que se restablezca el orden amoroso y social. En *El Peregrino*, al contrario, en consonancia con la tonalidad general de la obra, Lope representa un espacio de exclusión siniestro que separa a los que se aman y donde se invierten todas las verdades del mundo.

Pero, si bien es cierto que la representación dramática del Hospital de los locos de Valencia ofrecida por Lope en *Los locos de Valencia* dista mucho de parecerse al referente, en cambio llaman poderosamente la atención las similitudes que se establecen entre las imágenes del universo de la Casa de los locos que los mismos administradores proporcionaron a sus contemporáneos y la visión que de este mismo microcosmos ofrece esta comedia. En efecto, cabe recordar que en varias ocasiones algunos locos del Hospital participaron en representaciones realizadas en el marco de las fiestas ordinarias o extraordinarias celebradas en Valencia.[22] A finales del siglo XVI por ejemplo, con ocasión del Carnaval, los locos más pacíficos salían disfrazados por la ciudad. Visitantes acudían también al Hospital a ver a los internos y los libros de cuentas han dejado constancia de las limosnas que daban a la institución en dichas visitas. En ocasiones señaladas, en particular el Jueves Santo, personalidades ajenas al Hospital presenciaban la ceremonia del lavatorio de pies que los diez diputados del Hospital practicaban sobre doce locos mientras las esposas de

aquéllos hacían lo mismo con doce locas.[23] Desde este punto de vista, es evidente que el universo de los locos de Valencia daba lugar históricamente a ciertas representaciones espectaculares, algunas de ellas teatralizadas de manera magistral. No es extraño entonces que Lope de Vega, quien permaneció en Valencia y pudo presenciar estas incipientes puestas en escena de los locos ideadas por los mismos administradores, intuyera todo el partido que se podía sacar de la representación de este microcosmos en las tablas. Tampoco es ninguna casualidad que la institución que elige Lope como marco y tema de la intriga sea aquella donde históricamente los administradores ponían en escena a los locos dentro y fuera del Hospital. El espíritu del ejercicio escénico está presente en todo el tejido de esta obra en la que se representa el Hospital de los locos de Valencia como una escena de teatro cuyos actores son los mismos locos, e incluso, en la tercera jornada, todos los que en él residen.

II. El Hospital de los locos de Valencia, Gran Teatro de las locuras del Mundo

En *Los locos de Valencia*, la locura ostenta máscaras y rostros risueños, burlescos, siempre amenos. El Hospital, que no en vano se representa como un espacio tan cerrado como el de un teatro, es el lugar escénico donde actúan o bien locos fingidos, o bien locos arquetípicos que nada tienen que ver con locos patológicos.

En primer lugar, varios personajes fingen estar locos, interpretan la comedia de la locura revistiendo la máscara del loco de amor. Al principio de la obra el fingimiento de la locura por Floriano y su ingreso voluntario en el Hospital es la estratagema que concibe su amigo Valerio para permitirle escapar al castigo del crimen que dice haber cometido en la persona del Príncipe Reinero de Aragón. En cuanto a la dama, si bien en un principio se resigna a que la tengan por loca, pronto entra en el juego de la locura fingida de Floriano.

Frente a los demás, que pasan a ser personajes mirantes nescientes, ambos remedan burlescamente a los personajes de Rodamonte y Doralice del *Orlando furioso*.

Otra pareja de personajes (Fedra y Laida), por amor al «loco» Floriano, van a recurrir al fingimiento de la locura para intentar conseguir sus propósitos amorosos. Empezando por Laida, la criada de Fedra, sobrina del administrador, quien, deseosa de aparentar estar tan loca como el mismo loco objeto de su amor, simula la locura, y ya que ésta implica revestir una máscara y asumir una nueva función actoral, lo mismo que Floriano, se acoge a la burlesca parodia del *Orlando furioso*. En un primer momento, como reduplicación especular de la comedia de la locura que han representado Floriano y Erifila, Fedra es convertida en espectador mirante nesciente de la comedia que interpreta su criada y, lo mismo que Erifila frente a la locura fingida de Floriano, entra en el juego escénico de Laida, elige simular a su vez la locura y acepta asumir el papel de sirvienta que su propia criada le impone. Frente a los miembros del personal hospitalario (locos templados inclusive) convertidos en personajes mirantes nescientes, estos cuatro locos fingidos mirados interpretan la comedia de la locura para el supremo gozo del espectador archimirante, el público.

El léxico teatral del que está plagado el discurso de los personajes «actantes», que ofrecen a los demás el espectáculo del simulacro de su propia locura, manifiesta la plena conciencia que tienen de estar interpretando un papel: desde el anuncio programático, en los umbrales de la obra, del rol de loco fingido que Floriano promete asumir en cuanto ingrese en el Hospital, hasta la confesión final por Laida de que su locura no fue sino simulada,[24] la recurrencia de «fingir», «fingimiento», «fingido» constituye un sugestivo indicio de la fuerte dosis de teatralidad que impregna la obra. Lope persigue la elaboración de un juego teatral en el que los protagonistas de la pareja central ostentan una doble máscara constantemente reversible: la del loco cuerdo o del cuerdo loco, según los momentos de la representación. En

la repetición de la antítesis «hablar en seso» *versus* «hablar sin seso» (vv. 841-842, 1517, 1631-1632) se cifra la reversibilidad de sus dos caras y la clave de su doble discurso.

Pero el juego dramático de Floriano no se limita a engañar fingiendo ser quien no es (un loco); también consiste en engañar diciendo quién es de verdad (cuerdo), esto es, engañar con la verdad. Buen ejemplo del procedimiento es aquella escena de fuerte comicidad en que Floriano, con la cara tiznada, cual otra máscara superpuesta sincrónicamente a la que ostenta en tanto que «Beltrán, el loco fingido», se burla abierta e irreverentemente de Liberto, el oficial de justicia que viene a visitar a su primo Pisano y le manifiesta la comisión que trae de apresar a un tal Floriano, el asesino del Príncipe. Encubierto por su máscara de grotesco loco fingido, Beltrán / Floriano lo desafía revelándole que él es a quien busca (vv. 1702-1806). Personaje mirado omnisciente, representa ante Liberto el papel de quién es de verdad, revelando su auténtica identidad en un discurso equívoco que es descodificado de manera distinta según sean los personajes mirantes omniscientes (Erifila) o nescientes (Liberto, Pisano). De la reunión de las dos recepciones de este hablar equívoco, realizada en el espectador externo archimirante, surge toda la comicidad de esta escena.

Pero si Floriano, que interpreta el papel del loco cuerdo, puede revelar así la verdad frente a quien no la entiende, es porque «Los locos y los niños dicen las verdades», como reza el refrán. Locos y niños, esto es, figuras de inocentes. Por debajo de esta escena, que, de alguna manera, prefigura la revelación al final de la obra, de la inocencia de Floriano en el asesinato del Príncipe, late la figura emblemática del loco festivo del Carnaval, al que se considera tradicionalmente inocente y que, como tal, puede precisamente revelar verdades que a los demás son veladas.[25]

Recordemos por otra parte que de manera significativa el primitivo Hospital de los locos de Valencia estaba bajo la advocación de los Santos Inocentes y se llamaba *Hospital dels Ignoscents*. En estas condiciones (tradición del loco inocente de Carnaval y advocación

de los Santos Inocentes), no es de extrañar que un dramaturgo que tuvo la idea de representar este Hospital en las tablas, convirtiendo la representación del microcosmos correspondiente en lugar escénico eminentemente teatral, eligiera la fiesta de los Santos Inocentes como tiempo de la escena con mayor dosis de teatralidad. Ésta era una de las que se celebraban en la Casa de los locos.[26] Sin embargo, es evidente que la razón que inclina al dramaturgo a situar la escena del fingimiento de Laida con «el loco» Floriano en el marco de esta fiesta, antes que en el de cualquiera de las otras que se celebraban en la Casa de los locos, no es tanto la verosimilitud de lo representado como el significado mismo de la fiesta de los Inocentes. Con ésta, en efecto, empezaban las «fiestas de los locos», que duraban desde el 25 de diciembre hasta el 6 de enero, durante los doce días de las llamadas «libertades de diciembre» que prefiguraban el Carnaval, tiempo de locura por excelencia. Éstas se caracterizaban por una inversión de las jerarquías: el 28 de diciembre en particular, día de los Inocentes, había por ejemplo costumbre de elegir un burlesco «obispillo», entre los niños cantores de algunas catedrales. Éste subía al coro, rezaba e imitaba al prelado. Ese día comenzaba el burlesco reinado de los humildes, que tomaban el lugar de los poderosos y se exaltaba a los inocentes, a los niños, y por consiguiente, a los locos, esos seres débiles y desprotegidos. Con diversas manifestaciones irreverentes, las fiestas de los locos instalaban efímeramente un nuevo poder lúdico que invertía el orden establecido.[27] Es exactamente lo que encontramos en el tercer acto, en el que la fiesta de los Santos Inocentes viene a ser el marco temporal idóneo del entremés de la locura en libertad y en representación de sí misma. Y si la época del Carnaval corresponde a un tiempo de intensa actividad teatral,[28] desde luego, en el tercer acto de *Los locos de Valencia* se concentran las escenas de mayor teatralidad de toda la comedia: en la última jornada, cual ilusoria reduplicación especular de las ocasiones en que los administradores históricos ofrecían el espectáculo de los locos del Hospital fuera o dentro del mismo, la tentación de la puesta en escena invade también a los

personajes que gobiernan el microcosmos representado: acogiéndose a la tradicional y consabida idea de que entrando en la propia locura de un loco se le puede curar de sus fantasías e imaginaciones,[29] el médico Verino decide entrar en la «tema» o idea fija de Fedra y recurre a la estratagema de la representación del fingido casamiento de ésta con Floriano.

Dicho simulacro prevé el uso de Floriano como fingido desposado. Este personaje adquiere una función metateatral cuando Verino y Gerardo le proponen asumir en clave burlesca el rol de fingido desposado (vv. 2209-2216). Una nueva función actoral se superpone entonces a la que ya desempeña en la obra marco: «pienso hacer muy bien el desposado» (verso 2216). Se trata, pues, de un nuevo desdoblamiento que va a desembocar en una representación en la representación, es decir, en una forma de dramatización emparentada con el recurso del teatro en el teatro.

Pero, antes de que empiece la representación de la obra engastada propiamente dicha (el fingido casamiento), Lope ofrece al público el divertido espectáculo de un desfile de locos arquetípicos presos cada uno de su obsesiva «tema». Además de los personajes del espacio dramático ancilar del Hospital (Laida, Tomás, Martín), salen tres personajes de locos cómicos: el Portugués enamorado –figura archicodificada del teatro renacentista–,[30] el músico y, acrecentando los signos de teatralidad omnipresentes en la obra, el dramaturgo se autorrepresenta irónicamente en un poeta loco que lleva su seudónimo de Belardo.

En medio de este entremés festivo de la locura en libertad, sale a la escena un misterioso caballero acompañado por Leonato que hace de criado. Es este personaje visitante de la obra marco quien va a asumir respecto a la obra engastada la función de espectador interior. La presencia en el escenario de este personaje mirante, además de que subraya el carácter eminentemente teatralizado del espectáculo de los locos del asilo y de la ceremonia de esponsales prevista, permite vincular la acción de la obra enmarcada a la obra marco mediante la mirada de un personaje de ésta, convertido en espectador. Es significativo en este

sentido que, cual si pagase derecho de entrada a la función, dé como limosna a los locos una generosa cantidad de dinero para asistir al espectáculo. A partir de ahí, puede empezar ya la representación, pues están reunidos todos los requisitos propios del teatro en el teatro: Gerardo y Verino se ven investidos de una función actoral como directores de escena mirantes omniscientes que organizan, a partir del programa previsto de la ceremonia de esponsales, tanto el marco espacial de la escena como el de los espectadores. Para que la representación interior pueda funcionar como un auténtico espectáculo, el teatro en el teatro necesita un lugar propicio a la comedia.[31] De ahí la insistencia en el motivo de las sillas o de los bancos que estos directores escénicos reclaman para su teatro (vv. 2695-2696), su ruego insistente al visitante espectador para que tome asiento y se instale (vv. 2711-2714) y la burlesca exigencia por parte de Fedra de que le traigan un estrado (vv. 2715-2716). Asimismo, los administradores / directores hacen el reparto de los papeles entre los personajes de la obra marco: Floriano, de desposado, Fedra, de novia, Leonato, de padrino y Laida, de madrina. En la acción enmarcada, Floriano es un personaje mirado omnisciente, Fedra es mirada nesciente, el caballero y Leonardo son mirantes omniscientes y los demás, mirantes nescientes. En consonancia con el marco temporal, que es el reducido de un efímero día de fiesta en que se exalta a los locos, la tonalidad general es la del espíritu lúdico que gobierna la fiesta del Carnaval: mascarada de locos, insultos y groserías degradantes que animalizan, intercambiados entre el galán y la dama pero también entre el ama y la criada. Esta última adopta dentro del espacio carnavalesco un tono que no es propio de un personaje ancilar: insulta grotescamente a su ama e incluso le propina una bofetada. Esta misma ama, en función del papel de loca festiva que asume, no se comporta tampoco según el código propio del espacio dramático señorial al que pertenece. El teatro en el teatro desemboca, pues, en la representación de un mundo al revés impregnado del espíritu de la fiesta popular y carnavalesca.

Sin embargo, la irrupción final, en medio del reino de la locura festiva, de una figura emblemática de la autoridad que endereza el mundo y pone fin al desenfreno y a las transgresiones va a redundar en beneficio de la exaltación del orden establecido. Más allá de la risa que suscita la espectacular exhibición de locura carnavalesca, la obra no deja de plantear interrogantes respecto al alcance ideológico de esta representación del desorden amoroso y social en el marco cerrado de un Hospital de locos.

III. La representacion de la locura como transgresion: del mundo al reves al fortalecimiento del orden establecido

En relación con la economía general de esta comedia, es evidente que la obra enmarcada mantiene una vinculación estrecha con la obra marco, ya que es un elemento indispensable de la progresión de la acción principal: prolongación de ésta, la obra engastada permite el desenlace a la vez que lo precipita. Los esponsales de Floriano y Fedra, insoportables a los ojos de Erifila (personaje mirante nesciente en este caso), empujan a ésta a romper el pacto inicial de complicidad con Floriano y a denunciar la irrealidad de la fingida locura de éste, destinada a enmascarar su verdadera identidad en tanto que presunto asesino del Príncipe. A su vez, esta peripecia desemboca en la anagnórisis final: el misterioso visitante levanta la máscara de su anonimato y descubre su identidad: la del Príncipe, que no ha muerto. La acción de la obra interior sirve pues para precipitar el desenlace, que contempla la caída de las máscaras de varios personajes. Facilita la intervención inopinada y providencial del personaje del Príncipe, *deus ex machina* que permite que se desenrede la compleja situación creada por los conflictos sucesivos que han trastocado el orden establecido. La intervención de esta figura emblemática de la autoridad soluciona de golpe todos los conflictos y contradicciones: la causa inicial del ingreso de Floriano en el Hospital de los locos desaparece al «resucitar» el Príncipe. Éste restaura el orden amoroso y social por

medio de una serie de matrimonios, decididos y ordenados en los últimos compases de la comedia y que restituyen a cada uno su función actoral «normal» según su condición social: unión legítima del galán con la dama que permite que cese el problema causado por la huida de Erifila fuera de la casa paterna con un criado (Leonato); de éste con Laida, la criada de Fedra; de ésta última, sobrina noble del «noble caballero» que es el administrador, con el amigo noble del galán. Se eliminan las tensiones entre los espacios ancilar y señorial: Floriano, que ha asumido la función de bufón o loco fingido es redimido frente a las figuras del poder, tanto las del Hospital, como la de la autoridad suprema del Príncipe. Las figuras del espacio señorial que han pecado contra la norma social ya no se rebajan al nivel grotesco de locos fingidos. Cesa el desorden acarreado por la intrusión en el orden amoroso del espacio señorial de personajes del espacio ancilar y la peligrosidad de su proyecto de amores desarreglados con personajes de condición superior.

Lope ha elegido el espacio cerrado del Hospital de los locos para poner en escena las situaciones inextricables engendradas por una agresión contra la figura del Príncipe, por una parte, y por relaciones amorosas que van en contra del orden social establecido, por otra. Estos amores desarreglados entre personajes de desigual condición han sido identificados como fehacientes pruebas de locura por los mismos personajes que han simulado la locura o han sido tenidos por locos. Dichos amores ilegítimos han desembocado en varios conflictos intrincados cuya resolución por tres matrimonios conformes al orden jerárquico prefiguran la salida de dichos personajes fuera del universo de la locura. La locura se representa, pues, en esta comedia como un inadmisible atropello del orden establecido, como transgresión que debe cesar y que de hecho cesa mediante la providencial intervención del Príncipe.

Dos procedimientos confieren además un fuerte impacto a la escena final del enderezamiento del orden trastocado por las locuras amorosas de los personajes. En primer lugar, es de notar que hasta la representación de la obra enmarcada en el tercer acto, si bien el

público es presa de la ilusión teatral, no pierde de vista que todo es ficción. Todo cambia con el comienzo de la acción interior del fingido casamiento en el marco de la fiesta de los Santos Inocentes: la representación del simulacro de boda, destinado a curar a Fedra, es programada como un engaño deliberado, además de un puro espectáculo. La burlesca actuación en el escenario de locos caricaturescos y el carácter grotesco de las locuras representadas refuerzan también en el espectador la impresión de que lo que presencia es pura comedia y pura ficción. Por consiguiente, la negatividad se desplaza desde la acción de la obra marco hacia la de esta obra enmarcada. Así pues, la acción de la obra marco va pareciendo más verdadera al espectador en el momento en que se produce el desenlace.

Asimismo, éste tiene tanto más fuerza cuanto que interviene después de que Erifila haya amenazado con delatar a Floriano, o sea en un momento en que todo parece perdido para los enamorados. En este momento, todo se arregla, se anulan las tensiones y el espectador recibe con toda su fuerza el mensaje ideológico contenido en el final feliz que plantea una magistral reafirmación del orden.

La época del Carnaval corresponde a un tiempo en que se verifican todo tipo de inversiones y transgresiones, y la estancia de los personajes en el Hospital, causada por las fuertes transgresiones que han cometido contra el orden de las figuras del poder (Príncipe y autoridad paterna), coincide con un tiempo de locura carnavalesca en que se invierten todos los valores normales: los personajes del espacio señorial se rebajan a la categoría de marginados que viven en un espacio de segregación. Dentro de este espacio hospitalario de la locura, se verifican escandalosas inversiones jerárquicas: la dama, que pertenece al espacio señorial y es de condición social elevada, queda burlescamente rebajada y sometida a la imperiosa solicitud de los «locos templados» que, por ejemplo, le exigen el pago de la patente. Galán y dama son, pues, rebajados y sometidos a las pautas establecidas por unos criados, para colmo, locos. Además, para poder vivir su amor, ambos tienen que revestir la

burlesca máscara de la locura fingida. Por otra parte, Fedra y Laida, o sea ama y criada, invierten sus papeles jerárquicos respectivos. El propio portero no escapa a la transgresión de los estrictos límites de su cargo, ya que en algún momento no puede dejar de reconocer que el amor por una loca lo aleja de lo que debería ser su estricto cometido (vv. 1443-1460).

Las inversiones jerárquicas y la locura carnavalesca que caracterizan la estancia de los personajes en el Hospital deben cesar después del apogeo de locura festiva del día de los Santos Inocentes, lo mismo que las Carnestolendas, después del clímax del Martes de Carnaval, deben ceder el paso a la normalidad cuando llega el Miércoles de Ceniza. La obra culmina con la restauración del orden. En lo simbólico, toda la acción de *Los locos de Valencia*, lo mismo que la confusión inherente al Carnaval, no ha sido sino válvula de escape, liberación episódica, efímera, de las fuerzas de expresión de la locura festiva. El dominio de toda transgresión concurre a reafirmar con más fuerza el orden y la estabilidad[32], y la catarsis opera en este desenlace final en que la autoridad pone al derecho el mundo que la locura ha puesto al revés.

De manera sugestiva, dice un loco de la obra «Todo este mundo es locos», «Y encubiertos», le contesta su comparsa (verso 2617). Enlazando con el tema del *Theatrum mundi* y el del teatro de las locuras del mundo, dicha réplica contribuye a inscribir la obra en la larga tradición de la representación de la locura universal. Sin embargo, la representación teatral de la locura promueve el goce a la vez de la ilusión y de su contradicción. *Los locos de Valencia* cumple también con otra función catártica interesante al brindar al espectador la posibilidad de proyectar y sentir en las figuras de locos representados aquella parte de locura inconsciente que yace en el fondo del ser humano, pero representándosela bajo el aspecto tranquilizador del *yo* de otro, es decir del *yo* del personaje con el cual el espectador se identifica a la vez que se distancia.

De ahí el recurso a fuertes marcas de teatralidad que culminan en el tercer acto en el artificio del teatro en el teatro que favorece a la vez la identificación y la distanciación del espectador frente a la representación del espectáculo de la locura, y ello gracias a la interposición entre lo representado y el público de un personaje mirante intermedio que es el doble escénico del espectador. Asimismo, la representación en clave burlesca del microcosmos del Hospital de los locos permite liberar la risa del público frente a la locura. Según los momentos de la obra y en función de los personajes presentes en la escena, esta risa puede ser de complicidad: es el caso frente al fingimiento de la locura por Floriano y Erifila, con cuyo triunfo amoroso el público queda emocionalmente comprometido. Sin embargo, en otros momentos, la risa del público es de franca superioridad frente al espectáculo de una locura que, aun fingida, rebaja a los que afecta: es el caso, por ejemplo, frente a la locura fingida de Fedra o de Laida, que salen de los comportamientos propios de sus espacios dramáticos, respectivamente señorial y ancilar, intentando granjearse en vano el amor de Floriano / Beltrán, «el loco». Asimismo, frente a los locos fantoches, Calandrio y Mordacho, agitados por su obsesivo «tema» que los encierra en un mundo sin comunicación posible con el exterior, la risa es aún de mayor superioridad.

Los locos de Valencia, obra impregnada de atmósfera carnavalesca, ofrece la imagen de un mundo al revés donde imperan las inversiones y las transgresiones del orden amoroso y jerárquico, así como el espíritu festivo y jocoso propio del Carnaval. Sin embargo, una vez resueltos los conflictos que la locura ha acarreado, la representación de la locura festiva en las tablas conduce a una magistral reafirmación de la legitimidad del orden establecido.

El dramaturgo reconstruye arqueológicamente la Casa de los locos de Valencia seleccionando elementos típicos que crean una ilusión perfecta de verosimilitud. Pero, por otra parte, mediante los juegos con las máscaras, la asunción por los personajes de funciones

actorales y el recurso del teatro en el teatro, orienta la visión de este microcosmos hacia la imagen de un teatro cuyos actores son los mismos locos, los directores escénicos, el personal administrativo y médico y el público, un visitante del Hospital. Al fin y al cabo, si en algo se parece el Hospital representado al referente histórico, es precisamente en la voluntad manifiesta del dramaturgo, lo mismo que de los administradores históricos del Hospital, de poner en escena la imagen de una locura festiva y desbordante, pero, al fin y al cabo, *domada*, *encauzada* y *controlada* y que, como tal, no hace sino confortar la legitimidad de la norma.

La representación eminentemente teatralizada y en clave burlesca de este microcosmos en *Los locos de Valencia* se realiza entre burlas y veras en una relación dialéctica entre verdad e ilusión para el mayor goce del público. El placer teatral de la ilusión contribuye a mantener a distancia la angustia que puede generar en el espectador la idea misma de la locura. La risa de superioridad que suscita el tratamiento burlesco del tema permite al público gozar a distancia de las divertidas y efímeras transgresiones que implican las locuras representadas. Lope de Vega intuyó todo el partido dramático que podía sacar de la representación en las tablas del Hospital de los locos de Valencia, cuyos ingresados ya eran objeto históricamente de ciertas puestas en escena, ideadas por los mismos administradores. Pero, sin lugar a duda, uno de los mayores aciertos del dramaturgo, fue comprender el sumo gozo que el espectador podía experimentar al presenciar «impunemente» el espectáculo del Hospital de los locos, identificándose con los personajes y simultáneamente, distanciándose de ellos, con el firme convencimiento de que el Loco siempre es el Otro.

---

[1] B.N.M., R-14.106: LOPE DE VEGA CARPIO, *Los locos de Valencia*, en *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio,* Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1620, pp. 25r-51v. Citaremos por la edición príncipe, actualizando la ortografía, siempre que no afecte la

fonética, modernizando la puntuación, la acentuación y el uso de mayúsculas, actualizando la grafía y numerando los versos. Para cada cita, remitiremos también a la edición: LOPE DE VEGA, *Los locos de Valencia*, ed. J. L. AGUIRRE, Aguilar, Madrid, 1966. Sobre esta comedia, véanse: L. GARCÍA LORENZO, «Amor y locura fingida: *los locos de Valencia*», en *El mundo del teatro español en su siglo de oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. RUANO DE LA HAZA, Dovehouse Editors of Canada, Ottawa, 1980, pp. 213-228; L. GARCÍA LORENZO, «Algunas notas para después de la representación», en LOPE DE VEGA, *Los locos de Valencia*, ed. J. G. SCHROEDER, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 1986, pp. 3-12; F. VIGIER, «Folie et exclusion dans les *comedias* de Lope de Vega», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, ed. A. REDONDO, Publications de la Sorbonne, Paris, 1983, pp. 239-255.

[2] S. G. MORLEY, y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, p. 57 y p. 249.

[3] Importa recalcar además que el tipo del loco es uno de los que Lope de Vega ha llevado más frecuentemente al teatro. Para una nómina de las comedias de este autor protagonizadas por locos verdaderos y locos fingidos, véase: L. GARCÍA LORENZO, «Amor», p. 217. Sobre *El cuerdo loco*, véase: J. M. MONTESINOS, Introducción, *El cuerdo loco*, de LOPE DE VEGA, en *Teatro antiguo español. Textos y estudios*, IV, Imp. Sucesores de Hernando, 1922, pp. 147-186.

[4] Algunos autores ingleses reivindican la anterioridad del Hospital de Santa María de Bethelem (más conocido bajo el nombre de Bedlam), inaugurado por Enrique III en 1327 y que hubiera albergado algunos locos en 1377 antes de destinarse exclusivamente a éstos en 1403. Por su parte, la vieja erudición valenciana defiende la tesis de la precedencia del Hospital de Valencia. Ha quedado asentado que el conocimiento que tenían ciertos

dramaturgos de este hospital de locos londinense originó algunas obras del teatro inglés de principios del siglo XVII, las «Bedlam plays»: *The Honest Whore* de Dekker (1604), *Northward Ho !* de Webster y Dekker (1605), *The Duchess of Malfi* de Webster (1614), *The Pilgrim* de Fletcher (1621), *The Changeling* de Middleton et Rowley (1622), etc. (Véase J. FUZIER, «L'hôpital des fous: variations européennes sur un thème socio-littéraire de la fin de la Renaissance», en *Hommage à Jean-Louis Flecniakosk*a, Université Paul Valéry, Montpellier, 1980, vol. I, pp. 157-184).

[5] Véanse por ejemplo: J. L. AGUIRRE, Introducción, *Los locos de Valencia*, de LOPE DE VEGA, Aguilar, Madrid, 1996, pp. 31-43; J. R. ZARAGOZA RUBIRA, «Lope de Vega y los locos de Valencia», *Medicamenta*, 41, 1964, pp. 351-356; J. R. ZARAGOZA RUBIRA, «El Hospital de Valencia en la obra de Lope de Vega», *Medicina Española*, 51, 1964, pp. 413-424.

[6] Sobre el referente histórico, véase nuestra tesis doctoral: H. TROPÉ, *Folie et société à Valence (XVe-XVIIe siècles): les fous de l'hôpital des Innocents (1410-1512) et de l'hôpital général (1512-1699),* Thèse de Doctorat sous la direction du Professeur A. Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1993 (2 vols., 423 + 300 p.); H. TROPÉ, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV a XVII: los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699),* Diputació de València, Centre d'Estudis d'Història Local, n° 18, València, 1994. 433 p.

[7] LOPE DE VEGA, *El Peregrino en su patria*, ed. J. B. AVALLE-ARCE, Castalia, Madrid, 1973, p. 238: «Entró en un hospital famoso que Valencia tiene, donde después de la cura general de varias enfermedades intentan que la tenga el seso […].».

[8] LOPE DE VEGA, *Los locos de Valencia*, acto III, vv. 2369-2450 (ed. príncipe, pp. 46r-46v; ed. J. L. AGUIRRE, pp. 190-194); LOPE DE VEGA, *El Peregrino*, p. 345.

[9] Sobre los órganos de gobierno y el personal de las dos instituciones respectivas, véanse: H. TROPÉ, *Locura*, cap. V; M. L. LÓPEZ TERRADA, *El Hospital General de Valencia en el siglo XVI (1513-1600)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 1986, pp. 95-486; M. VILAR DEVÍS, *El Hospital General en la Valencia foral moderna (1600-1700)*, Ajuntament de València, València, 1996, pp. 99-246.

[10] El clavario del Hospital General asumía el poder en ausencia de los administradores, tenía el control del personal, era el encargado de todos los enfermos y residía en el Hospital.

[11] LOPE DE VEGA, *Los locos de Valencia*, ed. príncipe, f. 30v. No consta esta acotación en la edición de J. L. AGUIRRE.

[12] H. TROPÉ, *Locura*, pp. 102-117; M. L. LÓPEZ TERRADA, *El Hospital*, pp. 381, 390-393, 399; M. VILAR DEVÍS, *El Hospital*, pp. 199, 203, 217.

[13] LOPE DE VEGA, *Los locos de Valencia*, vv. 2001-2004 (ed. príncipe, f. 42v; ed. J. L. AGUIRRE, p. 164): «GERARDO: Sobrina, ¿qué es aquesto? Suelta, aparta. / ¿A qué bajaste aquí? Porteros, hola; / recoged esta loca, y si es furiosa, / ¿por qué razón la sacan de su cárcel?».

[14] LOPE DE VEGA, *El Peregrino*, pp. 337-338.

[15] LOPE DE VEGA, *El Peregrino*, pp. 240, 242, 270.

[16] H. TROPÉ, *Locura*, pp. 280-283, 287-301.

[17] LOPE DE VEGA, *El Peregrino*, p. 242.

[18] LOPE DE VEGA, *Los locos*, vv. 118-124 (ed. príncipe, f. 28v; ed. J. L. AGUIRRE, pp. 67-68): «Si aquí vuestros peligros se aventuran, / y os encerráis en una cárcel déstas, / creed que de la muerte os aseguran, / que ¿quién ha de pensar que estáis en éstas, / ni viéndoos preso, sucio y mal tratado, / con tanta paja y desventuras a cuestas, / creer que sois un hombre tan honrado?».

[19] LOPE DE VEGA, *Los locos*, vv. 407-410 (ed. príncipe, f. 30v; ed. J. L. AGUIRRE, p. 83): «PISANO: Pero mucho habéis errado / en no le dejar meter / en la jaula, si ha de ser / cuerdo el loco aprisionado»; vv. 547-550 (ed. príncipe, f. 31v; ed. J. L. AGUIRRE, p. 94): «VALERIO: Y dejalde sin prisión / mientras la furia le deja. / PISANO: Sí haré; pero si se queja, jaula ha de haber».

[20] LOPE DE VEGA, *Los locos*, vv. 1433-1436 (ed. príncipe, f. 38r; ed. J. L. AGUIRRE, p. 139): «MARTÍN: ¿No sabéis la condición / de aqueste hospital, mocoso? / ¿Cuándo habéis vos visto estar / los hombres con las mujeres?».

[21] Véase H. TROPÉ, «Les relations entre hommes et femmes dans l'univers hospitalier valencien de la folie des XVe-XVIIe siècles», en *Les relations entre hommes et femmes dans l'Espagne des XVIe-XVIIe siècles*, ed. A. REDONDO, Publications de la Sorbonne Nouvelle, col. «Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles», vol. IX, Paris, 1996, pp. 105-116.

[22] Véase H. TROPÉ, *Locura*, capítulos XIII, XVI y XVII.

[23] Véanse H. TROPÉ, *Locura*, pp. 287-376; 2) TROPÉ, «Fêtes et représentations des marginaux à Valence aux XVIe et XVIIe siècles», en *Littératures, pouvoirs et société. Hommage du C.R.E.S. au Professeur Augustin Redondo*, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris (en prensa).

[24] LOPE DE VEGA, *Los locos*, vv. 127-129 (ed. príncipe, f. 28v; ed. J. L. AGUIRRE, p. 68): «FLORIANO: Pues dadme que una vez furioso quede, / que yo lo haré de suerte que os espante, / si el fingimiento a la verdad excede.»; vv. 3049-3052 (ed. príncipe, ff. 51r-v; ed. J. L. AGUIRRE, p. 223): «LAIDA: Haber fingido / este loco frenesí / Por ver si pudiera ansí / gozar del bien que he perdido».

[25] Véanse A. REDONDO, «Le Carnaval: des rites sociaux aux jeux théâtraux», en *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimiento*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, 1990, pp. 23-39 (véase, en particular, las pp. 28 y 37); P. MÉNARD, «Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature aux XIIè et au XIIIè siècles», *Romania*, 98, 1977, pp. 433-459.

[26] H. TROPÉ, *Locura*, p. 377-380; H. TROPÉ, *Folie*, t. I, pp. 372-379, t. II, documentos 44 bis y 45.

[27] Sobre la fiesta de los Santos Inocentes y las fiestas de locos, véanse: C. GAIGNEBET, *Le Carnaval*, Payot, Paris, 1974, pp. 41-56; J. CARO BAROJA, *El Carnaval*, Taurus, Madrid, 1965, pp. 297-330; J. HEERS, *Fêtes des fous et carnavals*, Fayard, Paris, 1983, pp. 105-189; À. MONFERRER I MONFORT, *Les festes de folls*, Generalitat valenciana, València, 1996, pp. 29-37; J. AMADES, *Costumari català*, t. 1, Salvat, Barcelona, pp. 217-252.

[28] A. REDONDO, «Le Carnaval», pp. 23-39; A. REDONDO, «Las diversas caras y estrategias del poder en *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina», en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Publications de la Sorbonne, Università de Firenze, col. «Travaux du Centre de Recherches sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles», XV, Paris, 1999, pp. 137-151.

[29] acogiéndose a la tradicional y consabida idea de que entrando en la propia locura de un loco se le puede curar de sus fantasías e imaginaciones,[29] el médico Verino decide entrar en la «tema» o idea fija de Fedra y recurre a la estratagema de la representación del fingido casamiento de ésta con Floriano.

STAROBINSKI, J. «Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900», en *Acta Psychomatica*, Documenta Geigy, Genève, nov. 1960, pp. 54-56.

[30] Véase M. V. DIAGO, «Una máscara del teatro renacentista: el "portugués enamorado", de las orillas del Tajo a las riberas del Plata», *Criticón*, 51, 1991, pp. 43-49.

[31] G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Librairie Droz, Genève, 1981, pp. 97-100.

[32] Véanse A. REDONDO, «Le Carnaval», p. 31; M. GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, «Una visión antropológica del Carnaval», en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, ed. J. HUERTA CALVO, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989, pp. 33-59; J. E. VAREY, «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. D. KOSSOF y J. AMOR Y VÁZQUEZ, Castalia, Madrid, 1971, pp. 745-754.