

## Teatro y locura en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega

HÉLÈNE TROPÉ

*Universidad de la Nueva Sorbona – Paris III – LECEMO*

*Los locos de Valencia*, comedia de juventud, fue escrita durante la primera estancia de Lope de Vega en Valencia, en 1590, o inmediatamente después. Se publicó en 1620 en Madrid y posteriormente en Barcelona, en la *Trezena parte de las comedias* del Fénix (Vega, 1620).

En esta obra el galán, Floriano, cree que ha matado al príncipe de Aragón y se esconde en el hospital de locos de Valencia para escapar a su castigo. Por su parte la dama, Erifila, ha huido de la casa paterna con su criado para no tener que casarse con el pretendiente que su padre ha elegido para ella. Cuando dama y criado llegan a Valencia, éste la despoja de sus joyas y vestidos y la abandona delante de la misma puerta del hospital. Al encontrarla allí, desnuda y dando gritos, los administradores creen que está loca y la ingresan a la fuerza en el establecimiento.

Me propongo estudiar la manera en que Lope de Vega explora en esta obra las posibilidades creativas que brindan a un comediógrafo los vínculos que existen entre dos figuras por igual proteicas: el loco y el actor. En especial me interesa analizar el uso que hizo el Fénix del tema de la locura para crear teatro y comprender cómo y con qué fines utilizó el recurso del teatro dentro del teatro para representar en el escenario el espectáculo de la locura. Sabido es que dicho procedimiento permite que los actores de una obra, sin dejar de serlo, se conviertan en espectadores de una segunda enmarcada en la primera<sup>1</sup>. En efecto, a lo largo de la representación de *Los locos de Valencia*, galán y dama (y no sólo ellos) fingen estar locos y representan la comedia de su demencia ante otros personajes que ignoran que su insensatez es sólo fingida. Sobre todo, en el tercer

---

1. Andrés-Suárez (1997); Forestier (1981); Hermenegildo (1995).

acto, el administrador y el médico del hospital deciden escenificar en el marco de la fiesta de los Santos Inocentes, de índole carnavalesco, un simulacro de boda entre la sobrina del administrador, Fedra, y uno de los locos, lo cual desemboca en una representación dentro de la representación.

*Los locos de Valencia* se puede considerar una obra pionera, con la que se inauguró una tradición dramática en Europa, el teatro del hospital de locos, que después se cultivaría tanto en Francia como en Inglaterra. De hecho, los dos dramaturgos franceses que después de Lope llevaron un hospital de locos a las tablas, se valieron también de recursos «metadramáticos», en especial el del teatro dentro del teatro (Tropé, 2007). Asimismo, llama la atención el uso de recursos metaliterarios en el *Quijote* de Cervantes, cuyo protagonista es también un loco. Novela dentro de la novela, con la ficción de un supuesto autor anterior a Cervantes: Cide Hamete Benengeli, pero también teatro dentro del teatro en el episodio del retablo de Maese Pedro. Ahora bien, ¿es casual que los autores de estas obras donde aparecían personajes privados de razón se valieran de formas metaliterarias? ¿Puede existir una relación entre la elección del tema de la locura, entendida como una forma de cuestionar la (univocidad de la) «realidad» y el recurso del teatro dentro del teatro?

Sin pretender contestar de manera definitiva a estas preguntas, quisiera al menos intentar aportar algunos elementos de reflexión.

Al tratarse de una obra pionera, me interesa empezar recordando las condiciones externas de su concepción. La primera pregunta que se plantea a la vista del carácter innovador del teatro de asilo tal y como aparece en *Los locos de Valencia* es: ¿cómo se le ocurrió a Lope de Vega poner en escena un microcosmos tan extraño como es el de un hospital de locos y cómo entró en contacto con el mismo? A ella se responderá en la primera parte de este trabajo, en la que mostraré que, cuando el poeta llegó a Valencia, ya se escenificaba festivamente a los locos del hospital. En la segunda parte quisiera proponer una lectura de la obra centrada en sus recursos «metadramáticos», esto es, en sus formas de dramatización, o sea en todo lo que tiene que ver con el teatro mismo. Por fin, en la tercera parte me centraré en el simulacro de boda, es decir, en el teatro dentro del teatro propiamente dicho.

### **1. Lope de Vega y las escenificaciones de los locos del hospital en el marco de las fiestas valencianas de finales del siglo XVI**

¿En qué circunstancias conoció Lope de Vega en Valencia el extraño microcosmos del hospital de locos? Es por todos sabido que Lope de Vega fue condenado en febrero de 1588 a ocho años de destierro de la Corte y a dos del Reino de Castilla. Para cumplir su condena eligió la ciudad de Valencia, donde se instaló a finales de 1588 o a principios de 1589. Allí permaneció durante un año, hasta la primavera de 1590.

¿Cómo se le ocurrió a Lope escenificar a los locos? Como he mostrado en trabajos anteriores (Tropé, 1994: 319-380), cuando Lope llega a Valencia en 1590, los locos del hospital (al menos los hombres) no eran víctimas de una reclusión total. Por el contrario, no eran pocas las ocasiones en que los administradores de la institución les mandaban a pedir limosna por lo que, con seguridad, el dramaturgo los pudo ver por la ciudad. También se llevaba a los internos a ver espectáculos, en especial corridas de toros.

Además, desde antiguo, se les enviaba a la ciudad por Pascua a recoger huevos y otras limosnas en especie y en Navidad se les daban nueces, donativos en especie o dinero. En cuanto a las prendas que vestían los orates cuando salían a la calle, se trataba de vistosos vestidos a cuadros. En especial, los días de fiesta, los internos llevaban cotas de dos colores (verdes y azules o amarillas y azules) y gorras azules y granates.

Desde finales del siglo XV y durante el XVI, los libros de cuentas mencionan el producto de las colectas del «obispillo» (*bisbet*), un chistoso personaje que acompañaba a los locos en sus peticiones navideñas. Un inventario del siglo XVI precisa que el «obispillo» llevaba una mitra, un objeto claramente burlesco tratándose de un loco limosnero. Son tantas las alusiones a esta figura cómica en los libros de cuentas del Hospital, que se puede afirmar que acompañaba a los locos con regularidad. Parece ser que el personaje era interpretado por uno de los internos que, así disfrazado, resultaba espectacular. Lo que me interesa subrayar es que en la época en que Lope llega a Valencia, los administradores ya llevaban a cabo auténticas escenificaciones con los locos a su cargo.

Asimismo me interesa destacar que este mismo personaje del *bisbet* presenta numerosas semejanzas con las tradiciones folclóricas de la fiesta del «Obispillo» que se celebraba el 6 de diciembre, día de San Nicolás, o el 28 del mismo mes, día de los Santos Inocentes. Tanto las colectas de aquel como las de los locos del hospital se fundaban en la creencia de que sólo los niños y los locos tenían acceso a las verdades divinas en razón de su inocencia fundamental.

El conocimiento de este contexto arroja una luz, que me parece muy interesante, sobre nuestra comedia, en cuyo tercer acto se escenifica una fiesta de locos, enmarcada precisamente en la festividad de los Santos Inocentes, con un desfile de ridículos orates. Por si fuera poco, cuando el dramaturgo castellano llegó a Valencia, algunos de los internos del hospital representaban mascaradas carnavalescas. Comprobamos pues que en Valencia existía un estrecho vínculo entre la locura festiva y las escenificaciones que los administradores hacían de los internos. Al provocar la risa, la imagen de esos enfermos quedaba libre de todos los miedos ontológicos unidos a su persona. Parece ser que los administradores intentaban presentar a los locos bajo un nuevo aspecto, con una escenificación que apuntaba a que ganaran la simpatía del público.

En este contexto y con esa visión de la demencia, no es extraño que, al explotar la idea de poner en escena a los locos del hospital, un dramaturgo como Lope de Vega quisiera aprovechar también las posibilidades teatrales que le brindaban tanto la figura del loco como su microcosmos representado sobre las tablas. En cualquier caso, observaremos cómo encontramos en nuestra comedia múltiples formas de dramatización.

## 2. Formas de dramatización en la obra: del loco al actor

Nuestra comedia es un buen ejemplo de «metateatro» ya que, en su tercer acto, se representa una (falsa) boda interpretada por los personajes de la obra marco. Esto es, con todo rigor, teatro dentro del teatro.

Sin embargo, si entendemos por «metateatro» todos los recursos dramáticos que presentan un carácter reflexivo, encontramos en esta comedia numerosos procedimientos que satisfacen esta exigencia. El primero de ellos es la interpretación del rol o papel de loco.

En varios momentos de la obra, diversos personajes se convierten en actores e interpretan el papel de un loco o una loca para engañar a otros. Sólo el espectador sabe

que esa demencia repentina no es sino fingida. Los locos se convierten en comediantes ante otros personajes que pasan a ser espectadores. Ni son ni están locos, pero aparentan serlo mediante diversos juegos y equívocos sobre la propia identidad o la de otro.

El primer personaje que simula su locura es Floriano delante de Fedra y de su criada, Laida, que han bajado al patio a verlo. En un largo parlamento, Floriano se expresa mediante lo que Lope llamó en su *Arte poético* «hablar equívoco», es decir, un tipo de discurso ambiguo cuyo significado sólo entiende el público que sabe a qué hace referencia, esto es, el supuesto crimen:

«Quise bien una muger / entre discreta y hermosa, / libre y de buen parecer, / que a ser ella piadosa, / yo no perdiera mi ser. / Daba entrada a toda gente; / pero al mejor pretendiente / yo le hice de corona, / porque era cierta persona / que se la puse en la frente»<sup>2</sup>.

La segunda ocasión en que Floriano finge locura es en aquella escena en la que se encuentra por vez primera con la dama que también simula haber perdido la razón. En ese momento, la comicidad estriba en la parodia que ambos hacen de la novela caballeresca y en especial de *Orlando Furioso*, el célebre poema de Ariosto publicado en 1516<sup>3</sup>.

La tercera escena en que Floriano aparenta estar loco se encuentra al principio del acto II. Se trata de una situación muy divertida en la que Fedra intenta seducirlo mientras él finge estar loco perdido para ahuyentarla:

FLORIANO    (*en aparte*)    Ya que ésta he de guardarme  
y conozco su intención,  
quiero, huyendo su pasión,  
con mi pasión remediarme.  
Fingiréme menos cuerdo  
de lo que otras veces fui<sup>4</sup>.

El enmascaramiento llega a su punto máximo en la escena de la visita a la institución del vergueta de Aragón en busca del asesino del Príncipe. Cuando éste aparece por el hospital a visitar a su primo Gerardo, Floriano se tizna la cara para no ser reconocido. En esta escena magistral, se oculta más que nunca tras la careta de loco que se materializa en una capa de tizne negro. La notable comicidad de la escena radica en un procedimiento muy logrado que Lope denominó «engañar con la verdad», un recurso con el que un personaje despista a otro diciéndole la verdad, una verdad deslumbrante que el otro no quiere o no puede comprender. En este caso, Floriano engaña a Liberto al contarle que es él el supuesto criminal pero Liberto no puede hacer caso de esta revelación, que considera prueba fehaciente de locura<sup>5</sup>.

También Erifila, Fedra y Laida se contagian de esta epidemia de locura amorosa y festiva, tanto que deciden fingirse dementes para parecerse a Floriano, del que las tres se han enamorado.

2. vv. 671-680.

3. vv. 931 y siguientes.

4. vv. 1111-1116.

5. vv. 1703-1806.

En esta obra el supuesto loco juega a imitar y degradar los modelos heroicos: Florian parodia a Roldán y a Mandricardo; Erifila a Doralice y es esta degeneración la que suscita la risa del espectador. Esa degradación burlesca al servicio de la parodia también se aprecia en las inversiones jerárquicas. Cuando Laida, criada de Fedra, decide hacerse la loca afirma que es una reina y cuando llega su ama, que además es la sobrina del administrador del hospital, pretende que ésta la sirva y hasta le da una bofetada. Se trata de un ejemplo de inversión carnalesca, de intrusión de personajes ancilares en un espacio que, normalmente, pertenece a los señores. Observamos, por tanto, cómo muchos de los personajes de la obra asumen papeles de actores.

Pero otros personajes desempeñan funciones de directores escénicos. Éste es el caso de Gerardo y Verino cuando, en el tercer acto, deciden representar la falsa boda, pero también el del mismo príncipe. Cuando éste «resucita» de manera providencial al final de la obra, revela *in extremis* que hizo pasar el cadáver de su lacayo muerto por el suyo propio e hizo correr por la ciudad la noticia de que había fallecido para ver si la mujer a la que amaba lamentaba la pérdida<sup>6</sup>.

Con este inesperado lance, el público cae de pronto en la cuenta de que el príncipe, al escenificar su propia muerte, fue el autor de una puesta en escena inicial que desencadenó tan estrafalaria intriga: un noble, «asesino inocente» que se ve obligado a huir para no ser castigado por un crimen que nunca cometió y a refugiarse en una casa de locos donde se pone a disparatar como uno de ellos.

### 3. La escenificación del falso casamiento: el teatro dentro del teatro propiamente dicho

El simulacro de boda representa, dentro de la obra, el clímax de la exaltación de la locura festiva. Como hemos mencionado, los locos del histórico hospital real se asimilaron más de una vez a los de Carnaval. Lo mismo pasa en nuestra comedia en la que, en el tercer acto, asistimos a una exaltación de la locura que tiene lugar en el marco de la fiesta de los Santos Inocentes. En una espectacular repetición de las ocasiones en que los administradores de la institución ofrecían el espectáculo de los locos dentro o fuera del propio Hospital, la tentación de la puesta en escena invade también a los personajes que gobiernan el microcosmos representado: acogidos a la tradicional y consabida idea de que, entrando en la locura del demente se le puede curar de sus fantasías e imaginaciones, el médico Verino decide sanar a Fedra de su «tema» o idea fija recurriendo a la estratagema de fingir su casamiento con Florian.

El principal personaje masculino adquiere así una función «metateatral» cuando Verino y Gerardo le proponen asumir, en clave paródica, el papel de supuesto marido<sup>7</sup>. Una nueva función se superpone entonces a la que ya desempeñaba en la obra marco: «pienso hacer muy bien el desposado»<sup>8</sup>. Se trata, pues, de otro desdoblamiento que va a desembocar en una representación dentro de la representación.

6. vv. 2900-2964.

7. vv. 2209-2216.

8. v. 2216.

Pero antes de que empiece esa segunda obra (la falsa boda), Lope ofrece al público el divertido espectáculo de un desfile de locos, presos cada uno de ellos de su obsesiva manía o «tema» como se decía en aquel entonces (Tropé, 2004).

En medio de este entremés festivo de la demencia en libertad sale a escena un misterioso caballero acompañado por Leonato, que hace de criado. Este personaje, procedente de la obra marco, asumirá, respecto de la obra engastada, el papel de espectador interior. La presencia en el escenario de ese observador no sólo subraya el carácter eminentemente teatral del espectáculo de los internos del asilo y de la boda, sino que permite vincular la acción de la obra secundaria a la de la principal a través de la mirada de un personaje procedente de ésta que se convierte en espectador de aquella. En éste sentido, es significativo que, como si pagase una entrada para ver el espectáculo, dé a los locos una generosa limosna para asistir a la función. A partir de ahí, ya puede empezar la representación pues están presentes todos los elementos propios del teatro dentro del teatro (Tropé, 1999).

Llegados a este punto en la lectura, surge una pregunta muy importante: ¿Cuál es el fin de la técnica del teatro dentro del teatro en esta obra?

En primer lugar, la obra secundaria cumple una función instrumental. Hace progresar la intriga de la acción principal ya que precipita su desenlace: Erifila, presa de los celos, revela que la locura de Floriano es fingida, es una careta tras la que se oculta. Cuando los administradores intentan detenerlo por el asesinato del Príncipe, el misterioso visitante se desenmascara y demuestra que él es el Príncipe y que no ha muerto. El engaño –en este caso, el relativo al falso casamiento– ha conducido una vez más a la verdad.

En segundo lugar, la acción secundaria constituye una auténtica «mise en abîme» ya que refleja de forma especular la temática de la principal, es decir el tópico de que el fingimiento lleva a la verdad o, en otras palabras, que las burlas acaban en veras. Ahora bien, cabe preguntarse qué finalidad tienen el mencionado recurso dramático y este tópico en relación con el tema principal de la obra, que es la representación de un hospital de locos. En mi opinión, ese recurso pone de manifiesto el hecho teatral y recuerda al público que lo que está viendo es puro teatro. Así los espectadores pueden disfrutar con tranquilidad del hilarante espectáculo de la locura, sabiéndose a salvo del miedo ontológico que produce la idea misma de la demencia. El teatro dentro del teatro funciona aquí como elemento «distanciador» pues el engaño está en el origen y en el centro de toda la función. Ya que todo en ella indica que esos locos fingen, que todo (desde la muerte del Príncipe hasta la boda) es pura ilusión, el público tiende a revestir el espectáculo de la locura de negatividad. Por lo tanto puede reírse a sus anchas, pues los locos que desfilan ante él son de mentira.

Además, los espectadores de la obra secundaria se interponen entre los locos actores y el público y actúan a modo de barrera o frontera entre los espectadores reales y la representación de la locura. Recuerdan a los asistentes que lo que están viendo es sólo teatro y esto se acentúa cuando el Príncipe, al final, restaura el orden mediante una serie de matrimonios. Por añadidura, la locura que se representa es la festiva, la carnavalesca. Conciérne únicamente a los que están en las tablas y no a los espectadores.

En conclusión, en *Los locos de Valencia* la locura se nos presenta desde dos perspectivas que confluyen: la risa y la parodia. Su representación, tanto por el tema de la men-

tira que conduce a la verdad como por las formas «metateatrales» que hemos analizado, nos muestra que, desde su mismo comienzo, todo en esa obra es juego, ilusión cómica, fingimiento, comedia en suma. La escenificación de la locura, entendida como una fiesta y un engaño constante, da lugar a una comedia muy divertida, en cuyos últimos compases se reafirman con fuerza las fronteras entre ilusión y realidad, locura y cordura, escenario y patio de mosqueteros.

### Bibliografía

- ANDRÉS-SUÁREZ, I., LÓPEZ DE ABIADA, J. M., RAMÍREZ MOLAS, P. (1997): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum.
- FORESTIER, G. (1981): *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz.
- HERMENEGILDO, A. (1995): *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Ed., col. Oro Viejo.
- TROPÉ, H. (1994): *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV la XVII: los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*, Valencia, Diputación de Valencia, Centre d'Estudis d'Història Local, 1994.
- TROPÉ, H. (1999): «La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega V*, Prolope, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 167-184.
- TROPÉ, H. (2004): «Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega: *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria*», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Nueva York, 16-21, Julio, 2001], edición de Isaiás Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, col. «Hispanic Monographs», t. II, p. 555-564.
- TROPÉ, H. (2007): «Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles : de Lope de Vega Carpio à Charles Beys», *Bulletin Hispanique*, 109, n° 1, pp. 97-135.
- VEGA CARPIO, L. de (1620): *Los locos de Valencia*, en *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, fols. 25r-51v. (B.N.M., R-14.106). Cito el texto según mi edición: Vega Carpio, Lope de (2003): *Los locos de Valencia*, Madrid, Clásicos Castalia.