

Locos y bobos : dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)

Adrián J. Sáez

CEA-Université de Neuchâtel

“Ihr könntet gar keine bessere Maske tragen [...] als euer eignes Gesicht” (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*).

En la comedia áurea, y especialmente en los géneros cómicos, proliferan los personajes ingeniosos y tracistas que para lograr sus fines simulan ser lo que no son, adoptan una identidad fingida. Pueden valerse para ello de máscaras, mutaciones de vestuario (Juárez Almendros), registro y nombre (signos externos), como los hábitos transexuales —dama vestida de hombre y el inverso, menos frecuente (Fernández Mosquera)— o los disfraces de jardineros (Trambaioli, “Variaciones”; “El jardinero fingido”), maestros, etc., sin olvidar el embozo que oculta la identidad y permite una mayor libertad, al margen de la mirada de la sociedad; o bien se puede ofrecer una nueva cara al mundo mediante un cambio de actitud o estado mental (signos más internos): baste recordar la devoción simulada por la protagonista de la tirsiana *Marta la piadosa* (Fernández Rodríguez, 2006) los nobles que se hacen pasar por villanos y viceversa (Eiroa)¹. De ambos mecanismos se generan lances metateatrales, “una técnica por la que los personajes asumen conscientemente identidades diferentes a las suyas” e interpretan un papel de cara al resto de figuras (García Reidy 184).

Este segundo paradigma —signos de procedencia interna— puede definirse como una máscara en sentido metafórico, dentro de la tensión entre ser y parecer, el arte del fingimiento articulado en la gran metáfora del *theatrum mundi*². Precisamente los juegos de identidades constituyen una clave de gran rendimiento dramático y conviene

¹ Guillermo Carrascón (124-25) mantiene que “el disfraz puede consistir bien en la adopción de una personalidad inexistente o bien en la suplantación de la identidad de otro personaje”, siendo más frecuente que los personajes principales adopten identidades ficticias mientras los secundarios se hagan pasar por otros. Por su parte, Frederick A. de Armas sugiere que algunos personajes pueden tomar el simbólico disfraz de dioses, como don Juan con Júpiter en *El burlador de Sevilla*. Un acercamiento muy cercano se debe a mi querido J. Enrique López Martínez (UNAM), cuyo trabajo, en prensa y centrado en la metateatralidad, manejo gracias a su generosidad. He repasado también la base de datos ARTELOPE (<http://artelope.uv.es/>), para comprobar que no me dejaba recurrencias del motivo rastreado. Debo agradecimiento a Fausta Antonucci (Università di Roma Tre) y Antonio Sánchez Jiménez (CEA-Université de Neuchâtel), por sus valiosos comentarios a este trabajo.

² Téngase en cuenta, por tanto, que no me refiero aquí a disfraz o máscara en sentido recto (atuendos o carátulas generalmente usados en las representaciones) ni a los ecos de las figuras de la *Commedia dell'arte* o a los juegos de identidad de ciertos ingenios —pienso en Lope— en sus textos, sino de modo metafórico como medio natural —en tanto no siempre requiere elementos artificiales— para disimular y fingir. El sentido metafórico que me interesa equivale a ‘forma de simulación interna de un papel determinado’. Puede verse al respecto René P. Garay y Irene Gómez Castellano. Por su parte, Enrique García Santo-Tomás (112), establece una tipología de la máscara en los autos de Tirso; César Oliva emplea “máscara” como ‘papeles’. A veces se combina con mascaradas, una de las acepciones del término: por ejemplo, en los festejos los enmascarados gozaban del privilegio de hablar y bailar con quien quiera sin ser reconocido (recuérdese *El pintor de su deshonra*). Para el mundo de máscaras en el Siglo de Oro ver las aportaciones de M.^a Luisa Lobato (2011) y sobre máscaras lopescas y calderonianas: Lobato (2009), María Caamaño Rojo, Juan Matas Caballero, Deborah Vaccari y Germán Vega García-Luengos (2011” y En prensa).

atender a estas “máscaras interpretativas” sobre las que escribe M.^a Teresa Julio 2011, 471):

Aquí el sujeto no se oculta tras una prenda física, sino que adopta una personalidad distinta de la suya y presenta una doble identidad: quien es (rostro) y quien dice ser (máscara). Este juego de identidades puede presentar distintos grados: puede bastar con un simple cambio de nombre, [...] con un intercambio de personalidad, [...] con la creación de una personalidad alternativa, que puede ser descubierta por los otros personajes a lo largo de la comedia, [...] o puede no serlo, [...] dando lugar a una superposición de personalidades.

DOS TEMAS DEL PRIMER LOPE QUE VIENEN DE LEJOS

Dos formas especiales de esta máscara natural son la locura y la bobería (‘tontería’), que si ya son *per se* dos estados de sumo atractivo sobre las tablas, amplían su radio de posibilidades dramáticas cuando actúan como un escudo adoptado por los personajes.

Por de pronto, el loco interesa porque habita en el lindero muchas veces difuso entre razón y sinrazón. En la Edad Moderna vive alejado de la sociedad porque se considera una amenaza (recuérdese la imagen de la *stultifera navis*), pero justo su condición marginal le otorga una nueva perspectiva y, además, una suerte de libertad y protección de *dicta y facta*³. Si a ello se suma la fortuna de don Quijote sobran razones para explicar que se conozca con cierto detalle la historia de la locura y su paso por las letras hispanas (Márquez Villanueva, González Duro, Foucault, Atienza 3-55), aun a pesar de sus muchas caras. A su par se halla la bobería o tontería, que ha tenido menos suerte crítica, quizá por parecer blanco no tan digno de estudio. Puede tenerse por una suerte de locura (imbecilidad o estupidez) dentro de esquemas médicos clásicos: Enrica Cancelliere (132) explica que la bobería “no sólo indica la ausencia de lógica y, por lo tanto, de lenguaje, sino también sus deslices sin control”; es, “en cambio, la sinrazón, la demencia que habla sin sentido o la idiotez que dialoga sólo consigo misma: [...] caracteriza, pues, actitudes ignorantes y serviles”, propias de bobos y, a veces, de los graciosos⁴. Ciertamente, los pastores y simples del teatro renacentista constituyen un antecedente muy cercano de las figuras del donaire, pero ya adelante que no solo el gracioso puede hacerse pasar real o fingidamente por loco o tonto.

Un tema que aúna en sus diversas manifestaciones inspiración literaria y toques de la realidad coetánea es este de la locura, que extiende sus dominios por todos los géneros dramáticos, de entremeses (Huerta Calvo, “*Stultifera*”; Sáez Raposo) a autos sacramentales (Huerta Calvo “La figura del loco”), modalidades que exceden los límites de este trabajo⁵. En el caso de Lope, más allá del manojito de piezas inspiradas en el

³ Foucault mantiene que pese a los adelantos en el ámbito médico, en la sociedad moderna la locura se margina y recluye en un mundo institucionalizado (asilos, hospitales, manicomios, etc.).

⁴ Parte del cuarteto médico-social formulado por Doublet, *Journal de médecine*, 1785: frenesí, manía, melancolía e imbecilidad. Covarrubias mantiene que “[e]ntre loco, tonto y bobo hay mucha diferencia, por causarse estas enfermedades de diferentes principios y calidades: la una de la cólera adusta y la otra de la abundancia de flema”, y define al bobo como “el hombre tardo, estúpido, de poco discurso. [...] Ordinariamente los tales abundan de pituita o flema, y así se les cae la baba y hablan torpemente”.

⁵ Una curiosa variedad se da en las loas de presentación de compañías, donde el actor (que actúa como personaje-actor) finge volverse loco “por tanta profesionalidad en el desempeño de sus papeles actorales” según un esquema que, como estudia Judith Farré Vidal, se inicia con la desesperación del autor de comedias ante la locura que aqueja a sus comediantes y se cierra con la recuperación de la cordura que permite la representación (127-28). Es otra máscara fingida que, en este caso, reivindica en clave jocosa la técnica del actor.

Orlando furioso de Ariosto⁶, la locura se da cita en algunas de sus comedias tempranas (Weber de Kurlat, Oleza, 1986 y 2001, Arellano, 1996, Gómez): en efecto, en la etapa que aproximadamente va de 1586 a 1605 el dramaturgo experimenta con las posibilidades dramáticas del loco con una insistencia y variedad que ha despertado la atención de la crítica, con Tausiet, Jonathan Thacker 2000a, 200b, 2004a, 2009) y Hélène Tropé 1997, 2004a, 2004b y 2011) al frente.

Según se ve, muchos críticos se han centrado en el tema de la locura y de los disfraces o las máscaras; sin embargo, hay que diferenciar con claridad entre la locura verdadera, causada por desgracias o trastornos pasionales, y la locura fingida, que entra en el más amplio terreno de la disimulación. Esta es, seguramente, la variedad de locura de más interés que puede darse en el teatro, pero hay más. Pueden deslindarse cinco categorías:

1. Locos reales, quizás de menor interés dramático, si bien tras el matiz ficcional se ven algunos destellos de la situación y el tratamiento de los orates en la época.
2. Locos fingidos, figuras que adoptan un disfraz por diversos motivos.
3. Personajes que son tomados por locos y que luego creen perder el juicio o, más frecuentemente, deciden aprovecharse de esta confusión para sus fines.
4. Episodios transitorios de locura, por causa amorosa o accesos de cólera.
5. Locos cuerdos, que se expresan con discreción y enuncian verdades: puede tratarse de un “loco atreguado”, que “tiene dilúcidos intervalos, haciendo treguas con él la locura”, frente al “perenal”, que “perpetuamente persevera en su locura”, como dice Covarrubias, o de casos que no salen de su locura al decir verdades⁷.

Cada una de estas opciones puede darse en solitario o, salvo la primera y la última, combinarse en un solo personaje. En último término, las variantes se reducen a locura real (permanente o temporal) y fingida (de inicio o no), que encierra un crisol de funciones y sentidos. Por ello, en las páginas que siguen me ocuparé de rastrear los casos de locura fingida en el teatro de Lope para demostrar que sirven siempre a la obtención de algún objetivo, que puede ser personal (amoroso), religioso o político⁸.

Conviene empezar por echar una mirada atrás para reconstruir un horizonte que, quizás, pudo favorecer el diseño de esta ingeniosa máscara fingida. Baste recordar que Aristóteles se refiere en la *Poética* (1451a) a la simulación de locura de Ulises para evitar ir a la guerra, episodio que no canta Homero en la *Odisea* y que se halla en otros textos. También de Lucio Junio se cuenta que se fingió tonto para sobrevivir al ver que Tarquinio había matado a su padre y su hermano, y su destreza en la disimulación le valió el apodo de Bruto, que significa ‘simple’ (Plutarco, “Públicola”, en *Vidas*

⁶ Recuerdo que su versión definitiva es de 1532, traducido en 1549 por Jerónimo de Urrea. La recepción lopesca (Parducci, Chevalier y Serés) se refleja principalmente en *La hermosa de Angélica* y las comedias *Angélica en el Catay*, *La pastoral de Jacinto* y *Los celos de Rodamonte*, cada una centrada en ciertos motivos del poema italiano. Las dataciones de las comedias lopescas que doy proceden siempre de las ediciones consultadas o de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton.

⁷ Françoise Vigier (240-41) establece otro quinteto: 1) las comedias inspiradas en la tradición ariostesca, 2) aquellas que tratan esta misma furia celosa pero en un mundo pastoral, 3) los textos que traen una “folie valorisée” como la locura de Dios, 4) las piezas que asocian el tema de la locura al poder real y 5) otras que sitúan la acción en un hospital de locos (espacio de exclusión).

⁸ Tampoco considero la pérdida de la razón por influencia demoníaca, que asedian Natalia Fernández Rodríguez (2007) y María Jesús Zamora Calvo, ni el cercano tipo del melancólico. Para más datos, ver Agustín Albarracín Teulón, Elena Carrera (2010a y b), Teresa Huguet-Termes y Jon Arrizabalaga, María Tausiet y Tropé (2010a, 2010b y c), entre otros. Thacker (2004a, 1719) renuncia a diferenciar entre simulación y enfermedad. Pionero en el estudio de la locura fingida es García Lorenzo.

paralelas, 3, 5; Tito Livio, *Historia de Roma*, I, 56, 7-8). Según confiesa Lope en la dedicatoria de *El cuerdo loco*, la acción de esta comedia tiene “ejemplo en las sagradas letras” en referencia al episodio de David en la corte del rey Aquis: mientras huye perseguido por Saúl, David se refugia en la corte de Gat, pero es reconocido y teme por su vida, de modo que finge locura para salir de allí (*I Samuel*, 21, 14-16). En este sentido, se documentan otros botones históricos: fray Hernando, un dominico de las Comunidades de Castilla, se hizo pasar por loco para evitar represalias (en Roncero 103), y Barrionuevo da noticia en sus *Avisos* (29.05.1653, 282) de un hombre que se salva de la muerte diciéndose loco⁹.

LA DISIMULACIÓN Y SUS TRAZAS

Esta traza fingida se adapta bien a la comedia nueva porque el juego con las apariencias, con los diferentes niveles de percepción de la realidad permite construir y complicar el enredo. A partir de aquí se despliega toda una red de opciones dramáticas con las que —según adelantaba— Lope va ensayando durante una veintena de años en los que poco a poco delinea su fórmula teatral entre tentativas y un sinfín de variaciones.

La cala inicial en el asunto es *Los locos de Valencia* (1590-95; *Parte XIII*, 1620), “muy posiblemente [...] la primera representación dramática de una casa de locos en el teatro cómico europeo”, motivo que sirve como excusa original para la construcción de la comedia (Tropé, edición de *Los locos de Valencia* 9). La locura simulada en esta comedia busca tanto guardar la vida de alguno de los personajes como el triunfo del amor: efectivamente, Floriano cree que ha matado al príncipe Reinardo de Aragón — luego se verá que el muerto era en realidad su criado— y, aconsejado por Valerio, se disfraza y se finge loco, se nombra Beltrán y se oculta en el Hospital de los locos de Valencia, de modo y manera que, “si el fingimiento a la verdad excede” (v. 129), sortea el castigo¹⁰:

Hago el loco y guardo el cuello
del *solivianos a malo*,
que más quiero sufrir palo
que no perder el resuello. (vv. 1287-390)

A su vez, Erifila se fuga del hogar paterno para evitar un matrimonio impuesto y acaba a las puertas del manicomio, tras ser robada y abandonada por su criado. Sus gritos hacen que sea tenida por loca, una adversidad de la que decide sacar réditos: “¡Alto! Yo quiero ser loca, / pues ya no hay otro remedio” (vv. 806-7). La conjunción de ambos tracistas desemboca en amor, que se declaran en un diálogo disparatado creyendo al otro sin seso, hasta que más adelante se revelan mutuamente la verdad: son locos falsos que fingen haber perdido el juicio, pero otros personajes perciben a veces que son discretos (vv. 1544 y 2200). Por si fuera poco, Fedra y Laida también se ponen “la máscara fingida” de la locura (v. 1598) —que aquí invierte carnavalescamente sus funciones de dama y criada por camarera y reina—, para estar cerca de Floriano / Beltrán, quien para librarse de sus solicitudes refuerza sus muestras de locura. La maraña se deshace cuando, en el desfile de los locos que se celebra el día de los Santos

⁹ En el terreno de las letras, don Sancho se finge loco enamorado en *Bueno es callar* de Mira de Amescua para solucionar tanto el peligro que amenaza su vida como el mal por la ausencia de su amada (Ojeda Calvo).

¹⁰ Cito siempre por las ediciones recopiladas en la bibliografía final; modifico la puntuación si lo creo oportuno.

Inocentes (v. 2149), todos se quitan la capa del fingimiento y el matrimonio simulado para sanar a Fedra da paso a tres bodas que cierran la comedia.

La primera jornada despliega sobre la mesa la ya reseñada baraja de la locura en el teatro: enfermos del hospital (Tomás, Martín, Belardo, Mordacho y Calandrio)¹¹, fingidos (Floriano) y solo tomados por locos (Erifila). El entorno favorece que el comportamiento de los personajes sea verídico a ojos del resto de figuras, a lo que se suma el atuendo de los internados, que visten un sayo característico (“*fingiendo el loco con su sayo*”, v. 640acot.; “*sayo de jirones y una caperucilla de loco*”, v. 1222acot.; “*sayo fingido*”, v. 2858acot.) que “imprime falta de seso” (v. 1812)¹².

El loco por fuerza (1597-98) sigue un esquema similar: Feliciano ha sacado a su amada Clarinda de la casa paterna y, perseguido, se refugia en sagrado; sale confiado en la promesa del Justicia de Aragón de no encerrarle en la cárcel, pero a cambio es confinado en el hospital de los locos de Zaragoza. En esta ocasión, el galán no entra por su propia voluntad en la casa de los locos, y esta cadena de desgracias le pasa factura (“Perdiendo voy la razón / con las desdichas que veo”, 266b), como a su amada. A la locura de amor (“A ser locos nos esfuerza / un amor, una verdad”, “[...] ningún discreto / puede probar que es cuerdo mientras ama / o confesar que no es su amor perfeto”, dicen respectivamente dama y galán, 267b y 269b) sucede un acceso de furia cuando Feliciano cree que Clarinda ha perdido su honor (le recrimina: “Loco por fuerza me has hecho, / siendo yo de voluntad”, 274b) y, al cabo, el galán y Osuna se fingen locos para poder huir del manicomio, valiéndose de las salidas a pedir limosna, y, de paso, convencen a Torcato, el ofendido padre de Clarinda, a que no puede vengarse de “un loco público” (280a) y llega el *happy end*, todo en un telón de fondo hilvanado de locos de verdad (Gonzalo, Martín, Nicolás, Bartolomé).

Frente a *Los locos de Valencia*, en *El loco por fuerza* la publicidad de la locura es el pórtico que conduce al éxito: mientras Floriano se negaba a salir en el desfile (vv. 2161-66) para no ser visto entre los demás locos, Feliciano justo se vale del entorno para la construcción de su mascarada y logra librarse de la amenaza inicial¹³. Tras esta vuelta de tuerca, sin embargo, Lope abandona —hasta donde tengo noticia— el motivo del hospital de los locos para explorar otros senderos que le brindaba la locura.

Estela, en *Los torneos de Aragón* (1597; *Parte IV*, 1614), se disfraza de loco a su llegada a Navarra en su huida y luego de descartar vestirse de paje, como le propone Celso, “pues que la fortuna es loca / y no se aparta de conmigo un punto” (vv. 825-26): así puede “entrar en el palacio libremente / y procurar remedio a tus desdichas, / que eres mujer gozada y despreciada” (vv. 829-31). La máscara de la locura gana, pues, una función más: la reparación de los agravios, en alianza con el travestismo de atuendo: así, se enfunda “una librea / que la cubierta de mi engaño sea” (vv. 832-33) y se nombra Pinabel, apariencia bajo la que se enamora de Paris —en realidad Marcela—, hasta que

¹¹ Sin embargo, de Martín y Tomás se dice “*que han sido locos*” (v. 400acot.), esto es, son locos pacíficos o “templados”, si bien participan luego del desfile público.

¹² Vigier (247) recuerda la codificación de esta vestimenta. Aclara Tropé (2011, 479) que en sus salidas los reclusos vestían “vistosos vestidos a cuadros” y los días de fiesta “llevaban cotas dos colores (verdes y azules o amarillas y azules) y gorras azules y granates”. Ripa en su *Iconología* (2, 105) señala que el color es “*cangiante*”, que vale ‘cambiante’ pero también ‘iridiscente, tornasolado’ (Atienza, 5-6). Puede recordarse el “sayo largo de colores” del loco Perote de *El halcón de Federico*.

¹³ Atienza (91-97) mantiene que el tema “no es tanto la locura como los abusos del poder contra el honor y el amor”, en una pieza que —dice— tiene “una dimensión política” en el enfrentamiento entre Castilla (“centro racional de la ley y el orden”) y Zaragoza (“cuerpo desordenado, que vive en caos, revuelta y anarquía”), que verdaderamente no parece relevante en el conjunto de la trama. La pintura del manicomio evoluciona negativamente, de espacio festivo a represivo (98-99).

el torneo final, tras los secuestros y las confusiones previas, desenreda la madeja. En el desfile final Estela sale “*ya vestida de dama, con un velo en la cara y un paje con el vestido de loco atado a una lanza*”, y su letra dice: “Máscara fue mi locura; / mis mudanzas acabé / y en mujer me transformé” (vv. 3019-21).

De autoría dudosa, en *Los cautivos de Argel* (1599, *Parte XXV*, 1647) se presenta el fingimiento de locura de Leonardo y Marcela, prisioneros, para salvarse del acoso amoroso de Aja y Solimán: el filtro amoroso que les administran no tiene efecto porque toman un “licor sagrado” (agua que ha tocado una reliquia de la cruz de Cristo) y, al final, descubren su verdadero propósito (“por poder rescatarme / esta locura fingí”, dice Leonardo, 260a) al rey de Argel y este les concede la libertad en galardón por su gesto. Kossoff (390-91 y 394) defiende la atribución lopesca de la comedia precisamente porque los amantes se valen de una locura fingida para protegerse, una muestra crítica de que este motivo se tiene por característico del primer Lope.

Quizás algo antes, con *Los locos por el cielo* (1598-1603; *Parte VIII*, 1617) Lope cambia de molde genérico hacia la comedia religiosa¹⁴. Preocupado por la conservación de su poder, el emperador Maximiano decreta una persecución contra los cristianos, cuyas más ilustres víctimas son Dona e Indes, respectivamente sacerdotisa de Apolo y servidor de un poderoso que se han convertido a la fe de Cristo. Encerrados, estos castos amantes simulan enloquecer por causa de un veneno, de acuerdo con un aparte de Dona:

Para librarnos mejor
 deste bárbaro traidor
 Indes me ha dado un consejo,
 que, en las discreciones viejo,
 hijo de su casto amor.
 Dice que los dos finjamos
 que de cosas que nos dan
 venenosas que comamos,
 en el agua o en el pan,
 locos sin remedio estamos,
 y que viéndonos así
 podremos salir de aquí,
 donde hagamos penitencia
 y deste palacio ausencia,
 duro infierno para mí. (vv. 1075-90)

Sus captos atribuyen su discurso “descompuesto” (v. 1139) a la absurda complejidad del cristianismo, como dice Licinio:

El mucho filosofar
 en imposibles que tiene
 la ley que quiere tomar
 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. (vv. 1140-51)

¹⁴ Destaca la inserción en su acción de un auto sacramental sobre el nacimiento de Cristo con su loa (vv. 2060-76).

Pero sus palabras se refieren a dogmas esenciales como la Trinidad (Dios es uno y trino), que los paganos, ajenos a la gracia, no alcanzan a comprender y atribuyen al delirio del personaje. Junto a este discurso doble (absurdo para unos y didáctico para otros), fingen enfurecer y golpean a sus captores. Dona se sabe protegida: “No va mala la locura; / ella ha de ser nuestro amparo” (vv. 1351-52), porque los romanos prefieren buscar un remedio a su mal antes que quitarles la vida por su religión, como revela Atilio: “Que está loca es cosa llana, / y curalla es más razón / que darle muerte inhumana” (vv. 1397-99). Al final, gracias a Antimo (Antonio), nuevo obispo cristiano que pronto había captado el ardid (vv. 1495-97), logran salir de Nicomedia, aunque los imperativos de la fuente (el *Flos sanctorum* de Villegas) y del género impiden que puedan huir del martirio. Esta comedia saca a escena la locura simulada en un contexto religioso, por lo que Tropé (edición de *Los locos de Valencia* 36) considera que se trata de un caso de “locura de santidad”.

La simulación en *El cuerdo loco* (1602; *Parte XIII*, 1620) gana un alcance político, que reaparecerá en otras comedias: Antonio se finge loco para salvar su vida y reino de una conjura, mientras espera a poder recuperar su corona. El ambicioso duque Dinardo y Rosania, madrastra de Antonio, pretenden derrocar al legítimo heredero del reino de Albania, y, aunque su plan inicial se desbarata, resuelven envenenar la epítima que Antonio toma cada mañana contra la melancolía para volverle loco y conseguir así el cetro¹⁵. Sin embargo, el cocinero español Roberto descubre la amenaza al príncipe y le aconseja que haga creer al mundo que la poción ha causado efecto y esperar estoicamente a que la fortuna gire a su favor:

Yo les diré
que en las aromas eché
las yerbas de aquel veneno.
Bébelo en mi confianza,
fíngete loco, y entiende
quién, cuándo y cómo te vende,
que quien sufre, mucho alcanza.
Y cuando con gran secreto
puedas venganza tomar,
podrás a Albania mostrar
la salud de tu sujeto. (vv. 864-74)

Quizás podría criticarse esta decisión de Antonio, que maquiavélicamente —para algunos— se finge loco para hacer frente al peligro, cuando podía ponerle fin en ese mismo momento ajusticiando a los traidores. Sin embargo, el arte de la disimulación constituye una muestra de astucia y prudencia en el ámbito político, según recomienda Saavedra Fajardo (Grande Yañez) y otros tratadistas. Ya con el juego en marcha, y mientras otro frente se abre con la alianza entre el ofendido Próspero y el sultán Bajá, Antonio informa a Lucinda de su cordura y sigue liando el enredo: mata al traidor Leonido, hace creer que este ha asesinado a Lucinda, quien se fuga con el fiel Roberto. El príncipe es encarcelado pero, ya libre, el ejército le devuelve su autoridad y en la tercera jornada entra un grupo de hombres enmascarados —nótese la presencia física de la máscara— en palacio y se restaura el orden alterado.

El cuerdo loco es una comedia palatina cómica que aúna a la perfección el enredo de corte cómico con el conflicto político, con lo que abre a reflexiones sobre el *ars gubernandi* (Zugasti, Sáez). La etapa de ocultamiento de Antonio constituye, amén de un escudo efectivo para el peligro que corre, un valioso aprendizaje para sus funciones

¹⁵ Thacker (2004a, 1722) recuerda que uno de los remedios para la locura —y otras cosas— era precisamente la administración de epítimas (o píctimas).

de monarca (Thacker, “Lope de Vega, *El cuerdo loco*” 465-66, 470-75; “La autoridad” 184)¹⁶: desde las erradas decisiones fruto de la pasión (hace merced a Próspero para poder acercarse a su hermana Lucinda) se eleva hasta el perfecto príncipe que domina su cuerpo humano en favor de sus deberes públicos.

No ocurre así en *El príncipe melancólico* (1588-95), quizás un boceto parcial de ciertos motivos de *El cuerdo loco*: el príncipe de Hungría también se muestra caprichoso y envía a su hermano a Polonia para poder cortejar a la duquesa Rosilena, que rechaza sus amores en favor del infante; sin embargo, el rey impide esta injusticia y el príncipe enloquece. En verdad lo simula (“este oficio de fingir”, 331), y no para salvar la vida o afrontar una traición sino para lograr casarse con Rosilena (312 y 348). En este remedo del episodio de David y Betsabé, el príncipe se revela así como un modelo *ex contrario* de gobernante, sin que su fingimiento tenga disculpa o excusa alguna: este periodo no le depara ninguna lección ni se debe a una causa mayor que lo justifique.

Fuera de estas comedias donde la locura fingida es un pilar esencial dentro de la arquitectura dramática, en otro abanico de ellas constituye un elemento menos desarrollado que, con todo, contribuye decisivamente al diseño y la postrera resolución del enredo. Solo algunos ejemplos: para llevar a buen puerto el amor entre Elisa y Felisardo, el criado Tristán convence a su amo hacia el final de *El mármol de Felisardo* (1594-98; *Parte VI*, 1615) de que se haga pasar por loco enamorado de una estatua de mármol —a imitación de Pigmalión— y convenza a su padre de que su mal solo cesará cuando se case con ella, que tras pronunciar el “sí” resultará ser la misma Elisa, para sorpresa del rey y regocijo final. El fingimiento se repite en la tercera jornada de *La hermosa Alfreda* (1596-1601; *Parte IX*, 1617), donde el galán Selandio primero enloquece y corre a suicidarse, pero posteriormente entra en la ciudad insultando al conde y trata de apuñalar al monarca. No queda claro si el conato de asesinato es “como cuerdo / o como loco” (vv. 3073-76), pero el rey resuelve que no merece morir y su castigo se reduce a la prisión¹⁷. Otro caso ambiguo se da en *El amigo por fuerza* (1599; *Parte IV*, 1614): en la segunda jornada Astolfo se entrega al rey Teodosio entre desatinos de loco y el desarrollo de los acontecimientos le vuelve furioso, mas cuando sabe que su amada Lucinda ha sido secuestrada se controla para cumplir con su obligación (vv. 1724-43)¹⁸.

La locura por la honra (1610-12; *Parte XI*, 1618) se sitúa en el quicio entre las dos opciones comentadas: el conde Floraberto descubre la infidelidad de su esposa con el delfín de Francia y, como no puede vengarse en su señor natural, mata a su esposa y pierde “seso y honor” (v. 2156). Ahora, en la tercera jornada se ve que su locura puede ser tan solo una excusa ante su pérdida, porque poco después recupera el juicio cuando recibe la falsa noticia de la muerte del príncipe Carlos y cree restituida su honra. Es un

¹⁶ Su componente político explica que sea “mucho menos cómica” que *Los locos de Valencia* (Thacker, 2009, 183), pero no creo que llegue a ser un “comment [...] on the early years of the regime of Philip III and Lerma” (Thacker, 2004b, 469-470). Montesinos (168-69) pensaba que la locura no daba a Lope “ocasión para ingerir en la obra elementos cómicos”. Para mayores detalles, ver la edición en prensa de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez.

¹⁷ Aquí también pierde el juicio el conde Godofre cuando Alfreda, su mujer, se va con el rey, y de hecho llega a morir, desmayado tras lanzar una última súplica.

¹⁸ Thacker (2009, 181) lo tiene por otro loco fingido. Todavía menos claro es *El príncipe inocente* (1590): Torcato, simple, pasa por ser el hijo adoptivo del pastor Liseno, pero al cabo resulta ser el heredero de la corona de Suecia, según él ya intuía en su pensamiento. La cuestión estriba en que no se aclara si se siente apto para mayores metas como tantos otros nobles criados en el campo o se hace pasar por inocente, como deja ver en un momento: “Callemos, que es fuerza y ley; / que a fe que el sayo villano/ os muestre, tarde o temprano, / que cubre un alma de un rey” (87).

caso ambiguo, pero tras la primera impresión de furor parece descubrirse más bien una simulación del conde como cortina de humo para velar su deshonra, parecer que ya expresaba Luzán (543) en su *Poética*: “la locura fingida del conde Floraberto es otra acción”¹⁹.

El examen de este repertorio descubre que la pasión amorosa, al igual que puede tornar furiosos a los amantes (Trambaioli, 2004, García Fernández, Marcello), predomina como causa de estos supuestos desequilibrios (*Los locos de Valencia, El loco por fuerza*), sea por una *inmoderata cogitatio* (Serés 196 y 69, Morros)²⁰ o —menos— por celos, y las cuestiones de honor (*La locura por la honra*). A este catálogo la máscara fingida de la locura suma una nota propia, pues sirve además como defensa o huida frente a un peligro (*Los locos por el cielo, Los torneos de Aragón, Los cautivos de Argel* y en menor medida *Los locos de Valencia*), en relación con el mundo del poder (*El cuerdo loco* y *El príncipe melancólico*). Así, esta dinámica de ensayos admite una complicación progresiva de este lance de ingenio: a los imperantes fines amorosos se añade una ocasional dimensión religiosa (*Los locos por el cielo*) y, luego, un sentido político (*El cuerdo loco*, entre otros)²¹.

Otro mecanismo para que los personajes adquieran una cierta libertad es la simulación de bobería —otra forma de locura, como se dice en algunas comedias, que Lope también tantea en un pequeño manojito de piezas²².

La primera es *El bobo del colegio* (1606; *Parte XIV*, 1620): el traslado a Salamanca de Fulgencia para casarse con don Juan dificulta sus amores con Garcerán, quien sigue sus pasos y se hace pasar por simple para poder acercarse a ella: bajo el nombre de Pablos de Coria y revestido de capa y sayo de grosero labrador, ingresa en el Colegio Viejo, que acostumbraba a sustentar a un bobo. Así, “fingiendo ignorancia” puede “entrar con libertad / tardes, noches y mañanas / a ver y hablar a Fulgencia”, ya que “tiene en las casas entrada / de todos los caballeros” (79), y consigue de este modo recuperar el amor de su amada, quien ya perdía la esperanza de volver a sus brazos. Dos detalles de interés ofrece esta comedia sobre la simulación de bobería: primero, este disfraz pone en riesgo la honra de un noble y, segundo, Garcerán / Pablos recuerda que

¹⁹ En cambio, Florence d’Artois en su edición (189-92) no defiende si se trata o no de una simulación del personaje. Restan, al fin, algunos locos con motas de sabio que Close (352-53) comenta en *El rústico del cielo* (1605; *Parte XVIII*, 1623), *El saber por no saber* (h. 1620, fecha de la *Parte XXIII*) o *El truhán del cielo y loco santo* (de principios de la centuria), si bien la autoría de las dos últimas es muy dudosa.

²⁰ Jean Canavaggio (61) mantiene que la *Comedia de los amores y locuras del conde loco* (h. 1585) es la primera dramatización de la locura amorosa, que puede llegar hasta la muerte, como el caso —nacido de los celos— de Camilo en *El halcón de Federico*. Thacker (2002: 1721-22) relaciona sin mucho sentido el *amor erotes* con la vida íntima de Lope. En Tirso se impone la locura celosa, según Nougé.

²¹ Conviene hacer notar que el veneno u otras pócimas como causa teórica de la locura aparece en *Los cautivos de Argel, El cuerdo loco* y *Los locos por el cielo*. José Roso Díaz (2007, 429-30), que ofrece un catálogo bastante completo del loco fingido en la comedia de Lope, apunta una serie de rasgos comunes: “Es un estrategia de la intriga que actúa conforme a un plan perfectamente delineado. Calibra con precisión matemática la reacción de los otros a sus engaños, el número imprescindible de los mismos, su dosificación, la separación entre ellos o la difusión de alguna verdad para crear sin sorpresas el nudo y conducir al desenlace. Con frecuencia necesita del apoyo de otros agonistas para que sus tretas consigan el fin para el que fueron creadas”. No es verdad: esta seguridad en el éxito del ardid no es constante, sino que hay un componente de azar que, eso sí, sonríe al protagonista.

²² Se corresponde con la menor presencia de bobos que de locos. A consecuencia de su origen en el teatro prelopesco, el bobo suele quedar confinado a papeles cómicos (Chato en las dos partes de *La hija del aire* calderoniana, estudiado por Javier Rubiera), aunque se dan un par de casos protagónicos: el hortelano de *No son todos ruiseñores* y *Un bobo hace ciento* (publicada en 1671) de Solís, con el caballero Cosme al mando de la graciosidad (1995, 266-82). Algunos tipos se identifican con la tontería, como las criadas gallegas (Martínez).

sigue el ejemplo de los dioses clásicos, con cuyas fábulas amorosas se quiere significar “que para hablar a sus damas / se transforman los amantes” (80).

Más conocida y lograda es *La dama boba* (1613, autógrafo; *Parte IX*, 1617). En esta comedia cómica se pone en escena la transformación de Finea de boba a discreta gracias a la fuerza educativa del amor (ver Egido). Si al principio es la contrafigura de su culta hermana Nise, en la segunda jornada se percibe una evolución ya antes anunciada (vv. 1079-86, 1123-26). Esta mejoría trae aparejado un problema, pues Liseo decide —espoleado también por el rechazo de Nise— pedir su mano para desesperación de Laurencio. Entonces Finea simula volver a ser boba, prueba definitiva de sus conocimientos adquiridos, la mayor muestra de su nuevo ingenio:

LAURENCIO Pues, ¿sabrás fingirte boba?
 FINEA Sí, que lo fui mucho tiempo,
 y el lugar donde se nace lo saben los ciegos.
 Demás desto, las mujeres
 naturaleza tenemos
 tan pronta para fingir
 o con amor o con miedo,
 que, antes de nacer, fingimos. (vv. 2487-95)

Pero es que la pieza (al final denominada “la comedia boba”, v. 3184) da un paso más, y cuestiona los mismos conceptos de “bobería” y “discreción” tanto en los personajes como en la propia escritura del texto, de acuerdo con el trabajo de Nadine Ly sobre la literalidad de *La dama boba*. En un sentido quizás menos obvio, Nise es incapaz de amar —cualidad en la que es pronto aventajada por su hermana— ni de entender los enredos maquinados por Laurencio y Finea, por mucha erudición que posea. Esto es, según Ly, muestra de la poética de la ironía lopesca, que se manifiesta en la integración de la poesía culta y popular en la comedia:

Lo que escenifica *La dama boba*, en cronología inversa o, mejor dicho, en términos de regresión-progresión, es la evolución del no-saber al saber, de la poesía popular a la poesía culta y del personaje de la boba al personaje de la dama, reunidos ambos en el título por el oxímoron —étimo de la ambivalencia de discreción y bobería y del cuestionamiento que se someten los personajes urbanos de la comedia— que asocia dos tipos antinómicos, pero complementarios: la dama y la boba. (346)

Lope vuelve sobre sí mismo —ejemplo de auto-reescritura que debería analizarse en detalle— años después en *La boba para los otros y discreta para sí* (h. 1630; *Parte XXI*, 1635), representada en 1635 y cuyo título anuncia la clave de la comedia. Diana vive en el campo y aspira a mayores metas que proceden de su ascendencia noble, ya que pronto se descubre que es la heredera del ducado de Urbino. Teodora, sin embargo, no está dispuesta a reconocer sus derechos, por lo que Diana inventa un ardid para protegerse: “Fingirme quiero simplemente ruda” (43).

A diferencia de Finea, esta simulación de origen rústico se orienta a vencer las trampas que la acechan e, igualmente, añade el contraste entre corte y aldea con sus constantes muestras de desorientación en la ciudad. En cambio, la boba urbana (Finea) y su pariente teóricamente villana (Diana) tienen dificultades para encubrir bien su verdadero ingenio bajo el manto de tontería. Y no solo porque a veces se deslice una muestra de discreción y entendimiento:

[...] siento en extremo
 volverme a boba, aun fingida,
 y pues fingida lo siento,

los que son bobos de veras,
¿cómo viven? (vv. 2616-19)

Rosa Navarro Durán (45-46), que aborda estas tres últimas comedias comentadas, señala que frente al tipo bien codificado del bobo no existe una tradición previa del personaje de la boba. No obstante, comparten un ropaje propio: el “sayo bobo”, que “se utiliza en literatura e iconografía para caracterizar al hombre de corto ingenio, honrado pero de estado llano, prenda más propia de campesinos y oficios no liberales” (Cea Gutiérrez 112)²³. Igualmente, esta ficción metateatral se entiende dentro del modelo de la dama donaire, una alternativa al gracioso en el primer Lope (Oleza, 1994). Si estos personajes suelen hacer alarde de ingenio para lograr sus fines y se disfrazan habitualmente de varón, con el fingimiento de un estado interior (mental) Lope da un paso más en la capacidad de simulación de las figuras, que ya no precisan revestirse externamente para alterar su identidad y tener una mayor libertad.

UN EXCURSO CALDERONIANO: EL SECRETO DE PASQUÍN

Un motivo tan rico no podía faltar en el arte dramático de Calderón. Entre otros ejemplos, desde una de sus más tempranas comedias salta la locura a las tablas²⁴: *La selva confusa*, quizás la primera pieza del poeta pero seguramente resultado de tentativas previas, desarrolla continuos malentendidos sobre la identidad de Fadrique Esforcia, que entre dudas e incredulidades, termina por volverle tan loco que no se recupera por completo al final²⁵.

En estas coordenadas brilla el caso límite de Pasquín, personaje del donaire de *La cisma de Ingalaterra* (1627, *Octava parte de comedias*. Ed. Juan de Vera Tassis, 1684): bufón de la corte, se presenta vestido “*ridículamente*” (v. 464acot.), cual heredero de “la figura ancestral del loco”, que se caracterizaba por una vestimenta codificada y compuesta por “remiendos o pedazos de tela” de “llamativos colores” (blanco y colorado, amarillo y verde), adornado de un sombrero o una caperuza con cascabeles, una espada o cetro burlesco (Rodríguez Cuadros 119). Nada más salir a escena se le define como “un loco / de quien gusta mucho el rey” (vv. 471-72), a quien divierte para escándalo de algunos cortesanos (vv. 474-76). Desempeña la labor de “denunciador / de figuras” (vv. 981-82), sin que ningún poderoso se libere de sus críticas: dice verdades hirientes a Ana Bolena en su profecía hasta romper con la cortesía que impone el decoro (vv. 613-32), anuncia la muerte del privado Volseo y hasta se atreve a criticar la pena del rey (ver vv. 925-74).

Nada nuevo: esta actitud atrevida y cómica deriva de la cultura carnavalesca (Bajtín) y es propia de otros bufones tanto reales (Bouza) como dramáticos (Lobato, “Reyes y bufones”, Ruiz Ramón, “El bufón calderoniano” y “La figura del donaire”, Arellano, “Decid al rey...” 175-77). Si por algo destaca Clarín es porque se muestra

²³ Aparece mencionado en Calderón, *Amor, honor y poder*, v. 766, y en *El bobo del colegio* el disfraz de simple consiste en un “sayo de colores y polainas” (88acot.).

²⁴ Cancelliere (133) mantiene que la firmeza de don Fernando, en *El príncipe constante* deriva en “delirio frenético tan sordo a cualquier razón y tan potente que proyecta la esquizofrenia del sujeto *post mortem*”, mientras la locura inicial de Segismundo deja paso al recto ejercicio del poder del legítimo heredero al trono de Polonia. Puede darse un paso más por este sendero: si se da por bueno que el encierro del príncipe y sus salidas de la prisión son una suerte de experimento científico por parte del rey Basilio (Sosa-Velasco), la comedia se convierte igualmente en una reflexión sobre la locura y su tratamiento. Por su parte, Hans Flasche (651) aprecia ciertos “pormenores relevantes de la locura” en el comportamiento de los indios graciosos Tucapel y Glauca de *La aurora en Copacabana*.

²⁵ Caso notable, porque “[s]i es recurso habitual en el enredo de la Comedia Nueva engañar con la verdad, en este caso la verdad es tomada por engaño” (Vega García-Luengos, 2011, 310).

bien consciente de su privilegiada posición: en la primera jornada Volseo impide el acceso a la habitación del rey, sin que deje acercarse ni a la propia reina, pero el gracioso se jacta: “Y cuando hablar al rey quiera, / nadie estorbe mi carrera” (vv. 678-79), y al principio de la segunda jornada parece ser capaz de entrar sin obstáculos a los aposentos de Enrique VIII²⁶. Nuevamente se trata de un rasgo compartido por los bufones cortesanos, que desde su atalaya podían lanzar dardos sin temor, aunque la rueda de la fortuna podía girar en su contra si perdían el aprecio y favor de los reyes (Bouza).

La clave radica, cierto, en la conciencia que Pasquín tiene de que su locura favorece y salvaguarda su función denunciadora: “si no digo lo que quiero / ¿de qué me sirve ser loco?” (vv. 561-62). Y más adelante se refiere a las ventajas que le proporciona la locura: “No hay cosa como ser loco, / si es que da en buen tema; y ello / es fácil que poco a poco / se va saliendo con ello” (vv. 3196-99). Otros casos parejos se hallan en el corpus dramático de Calderón²⁷, pero el retrato de Pasquín se perfila al conocer su pasado de hombre cuerdo y sabio cortesano, en palabras de la reina:

Pasquín, [...] me pone triste
pensar que hombre loco fuiste
y que con juicio te vi,
y de verte agora así
me pesa, y que estés contento. (vv. 564-68)

Es decir, este gracioso —y no es un rasgo muy común entre los hombres de la risa de la comedia nueva— tiene un pasado relevante para la acción dramática, si bien se conoce a través de un par de detalles. Se sabe que la locura de Pasquín no es innata: no se menciona el origen de su cambio, pero no se trata de un desequilibrio mental ni de una enfermedad por causas naturales, sino que es consecuencia natural del gobierno de un monarca corrompido que olvida sus deberes por culpa de sus descontrolados deseos amorosos; de un mal rey, en suma. Como apunta él mismo, “aquí un loco más o menos / poco les puede estorbar” (vv. 487-88).

Surge por tanto la legítima sospecha de si Pasquín no es en verdad un “bufónseudoloco”, como mantiene Vega García-Luengos (reseña 136). Y no únicamente por ser portavoz de verdades, sino porque el repaso de sus peripecias parece apuntar a que su ambigua locura puede ser únicamente una máscara que porta para escudarse contra los peligros de un reino a la deriva. Es decir, no tanto una degeneración mental que procede del ambiente de desgobierno de *La cisma de Ingalaterra* sino una estrategia consciente de protección que, en todo caso, dimana de la misma fuente. Lavinia Barone (22, 27-28) recuerda que “en la identidad híbrida del loco solían confluír por un lado la deformidad mental o física”, no presente aquí, y “por el otro la actitud hacia el artificio y la simulación”; es más, ya apunta que puede tratarse de una locura fingida, de un “papel ficticio de loco y truhán” que “resalta la pérdida de juicio de Enrique VIII”²⁸. De acuerdo con esto, Calderón desplaza el fingimiento de locura del galán al gracioso o, apurando el paso, completa el disfraz de la locura vistiendo con él a la figura del bufón.

No en vano, antes se han reseñado algunos ejemplos de personajes que simulan locura para guardar la vida entre otros fines, tanto en textos históricos como literarios.

²⁶ En otro momento pregunta al rey: “¿Podré llegar hasta aquí, / sin tener licencia yo?” (vv. 2204-05), respondiendo este: “¿Quién a ti te la negó?” (v. 2206).

²⁷ De modo similar, el gracioso Chato de *La hija del aire* quiere aprovecharse de su rusticidad y falta de luces durante su estancia en la corte del rey Ninias: “Pues para entrar donde quiera, / ¿qué más hay que hacerse tonto?” (I, vv. 2248-49).

²⁸ Más adelante, Barone (*El gracioso* 122-25) reitera con mayor fuerza que la locura de Pasquín es fingida y funciona como espejo deformante y revelador de la realidad.

Resulta ilustrativo poner a Pasquín frente a Bruto, el loco cuerdo de *Lucrecia y Tarquino* (1635-1640) de Rojas Zorrilla, que recupera el caso histórico —comentado *supra*— del antiguo senador romano que se libra de la crueldad de Tarquino gracias a su disfraz de loco:

SEXTO [...] Solo perdoné a Bruto, porque digo
que un loco no es capaz de mi castigo.
REY Bien dices, que por loco importa poco.
BRUTO (Esa sí que es razón de hombre loco.
Bien me salió la traza;
no es loco el que de loco se disfraza.
La vida gano en la opinión que pierdo,
fingido loco y cauteloso cuerdo). (vv. 65-72)

Según Julio (“Bruto, el cuerdo loco” 204), la máscara de esta figura sin gracia “será la cédula de identidad que le permita moverse libremente por los entresijos de la obra, denunciar las injusticias y poner al descubierto las inquietudes de los poderosos sin miedo al castigo, pues sólo al simple, al loco, al necio al estulto le está reservada la verdad y la impunidad”²⁹. A las claras, piensa que es mejor ser loco pero vivo que no cuerdo y morir, prevención que, creo, comparte Pasquín. El bufón de *La cisma de Ingalaterra* no es, por tanto, una innovación *ex nihilo* de Calderón: la originalidad radica en que la máscara de la locura que solían llevar los galanes se recupera para Pasquín, y con una calculada ambigüedad que disimula la verdad y que parece tener eco, ya nada equívoco, en Bruto.

CONCLUSIONES: EL ROSTRO Y LA MÁSCARA

De la extensión del motivo de la locura y sus ramificaciones da buena fe el refrán “todos somos locos, los unos y los otros” (recogido por Correas). Más en detalle, el oxímoron del loco cuerdo ofrece todo un haz de posibilidades creativas con las que armar los hilos de la intriga: junto al loco discreto *à la* don Quijote—no muy explotado en las tablas coetáneas³⁰— impera el loco fingido, esto es, el personaje juicioso que oculta su rostro con la máscara fingida de la locura en su camino hacia la victoria.

Esta estrategia ficcional constituye una *variatio* sobre el modelo tradicional de la cordura atribuida al loco, portavoz de ingenio y perspicacia (Heiple). Se desenvuelve tanto en obras como en palabras, pero especialmente el discurso hace gala del “hablar equívoco” (*Arte nuevo*, v. 323) que aúna verdades en una batería de doble sentido que, por ejemplo en *El cuerdo loco*, remite a la realidad tras las apariencias para confusión de los personajes e hilaridad del público (Serralta 174-75)³¹. Así, esta traza ingeniosa funciona en dos niveles: primero, se sitúa en el plano de la ficción representada y se beneficia del salvoconducto de locura fingida —real para los personajes— para guardar la vida, lanzar verdades, etc.; y segundo, desde la escena el personaje en cuestión se

²⁹ Mantiene que es “el sujeto más cuerdo de la obra o, tal vez, el único cuerdo de ella” (284), al igual que el gracioso calderoniano, si bien la reina Catalina no parece caer en las redes generales de la locura. Luego señala que Bruto no es gracioso porque es consciente de su locura y solo puede causar risa entre los personajes, muestra de la originalidad de Rojas Zorrilla sobre el bufón trágico ya diseñado por Calderón (295). Se expresa de modo parecido en Julio (2007b, 171-73).

³⁰ Aparte de ciertos entremeses, fiestas y mascaradas, en el siglo XVII se cuentan *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro, la comedia burlesca de tres ingenios *El hidalgo de la Mancha*, *La fingida Arcadia* de Tirso y la perdida *Don Quijote de la Mancha* o *Los disparates de don Quijote* de Calderón, más otros personajes dispersos aquí y allá. Destaca también la descendencia del licenciado Vidriera, con la pieza homónima de Moreto a la cabeza.

³¹ Se relaciona con la “fantasía verbal” del loco festivo (Hermenegildo, 1995, 14-15).

vuelve “un interlocutor cuerdo, muy cuerdo, que traspasa una delgada línea imaginaria para entablar un monólogo con el espectador” (Julio, 2007a, 290-92).

El recorrido previo —con digresión añadida— muestra el potencial dramático de la locura fingida, que se puede organizar de tres formas: como traza esencial de principio a fin de la comedia, cual muestra de ingenio ocasional —parcial— y en la figura del gracioso, cuya locura en la selva de supuestos locos cumple una función capital que puede parangonarse con la risa poco operativa de las figuras del donaire en la tragedia. Si Calderón prefiere al gracioso como embajador principal de la locura, el loco fingido de Lope no respeta barrera genérica alguna: deambula tanto por comedia urbana (*El loco por fuerza*, *Los locos de Valencia*) como palatina (*La boba para los otros y discreta para sí*, *El cuerdo loco*, *La locura por la honra*, *El mármol fingido*, *Los torneos de Aragón*)³² y hagiográfica (*Los locos por el cielo*), mientras la máscara de la bobería se limita a la comedia cómica.

Lope frecuenta este mecanismo durante su primera etapa para abandonarlo posteriormente: no es cierto que desaparezca de sus comedias tras la aparición del *Quijote* (Thacker, 2009, 185-86) pero es probable que el triunfo de Cervantes en la configuración del loco *par excellence* favoreciese que el poeta optase por otras fórmulas dramáticas porque, no en vano, ya había dado con la tecla del gracioso que, aunque no desempeñaba las mismas funciones, había entrado con fuerza en el esquema de la comedia nueva, al punto de convertirse en su santo y seña³³. Al parecer, la máscara fingida de la locura había quedado olvidada en algún rincón del bufete de Lope: los juegos metateatrales y los lances de ingenio tomaban otros rumbos, pero el dilema de las apariencias ya estaba sobre la mesa. En fin, ya escribía Molière en *Le Tartuffe* que el hombre sabe “rendre même honneur au masque qu’au visage, / égalier l’artifice à la sincérité, / confondre l’apparence avec la vérité” (I, 5, vv. 334-36).

³² Zugasti (174) considera que *La locura por la honra* es una tragedia pura, pero localizada en el universo palatino.

³³ Ahora, no creo que fuese porque este personaje le permitía hacer sonar la “voz disonante del loco en la comedia sin tener que traspasar los muros del manicomio” (Thacker, 2004a, 1728), y a quien deja en herencia parte de su autoridad tradicional (2009, 185-87). En ningún caso puede considerarse “un disfraz”, al menos ocasional, del propio poeta (Thacker, 2004a, 1725, 1728; 2004b, 476-77).

Obras citadas

- Albarracín Teulón, Agustín. *La medicina en el teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC, 1954.
- Andrés, Christian. “Notas sobre lo cómico médico en el teatro de Lope de Vega y Molière (Algunos problemas comparativos y problemas de las fuentes)”. *Estudios de investigación franco-española* 6 (1992): 91-104.
- Arellano, Ignacio. “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”. *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio de 1995)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 37-59. [Luego en: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999. 76-106.]
- . “‘Decid al rey cuanto yerra’. Algunos modelos de mal rey en Calderón”. *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Dir. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006. 221-37.
- Aristóteles, *Poética*. Ed. y trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza, 2004.
- Atienza, Belén. *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2009.
- Bajtin, Mijail M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1988.
- Barrionuevo, Jerónimo de. *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*. ed. José M.^a Díez Borque. Madrid: Castalia, 1996.”
- Barone, Lavinia. “El disfraz de la locura y la subversión del orden en *La cisma de Ingalaterra*”. *Teología y comedia en Calderón*. Coords. Ignacio Arellano y Juan M. Escudero. *Anuario Calderoniano* 4 (2011): 17-32.
- Biblia de Jerusalén*. Nueva ed. revisada y aumentada. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- Bouza, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.
- Caamaño Rojo, María J. “Máscara y género en el teatro calderoniano”. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor, 2011. 319-332.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Amor, honor y poder*. Ed. Zaida Vila Carneiro. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, en prensa.
- . *La cisma de Ingalaterra*. Ed. Juan M. Escudero. Kassel: Reichenberger, 2001.
- . *La hija del aire*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *La selva confusa*. Ed. Erik Coenen. Kassel: Reichenberger, 2011.
- Canavaggio, Jean, ed. *Comedia de los amores y locuras del conde loco*. De Pedro de Morales. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1969.
- Cancelliere, Enrica. “Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando”. “*Estaba el jardín en flor...*”. *Homenaje a Stefano Arata*. Ed. Marc Vitse. *Criticón* 87-88-89 (2003): 129-41.
- Carrascón, Guillermo. “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope de Vega”. *Edad de Oro* 16 (1997): 121-36.
- Carrera, Elena. “Madness and Melancholy in Sixteenth-and Seventeenth-Century Spain: New Evidence, New Approaches”. *Bulletin of Spanish Studies* 87.8 (2010a): 1-15.

- . "Understanding Mental Disturbance in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain: Medical Approaches". *Bulletin of Spanish Studies* 87.8 (2010b): 105-36.
- Cea Gutiérrez, Antonio. "La indumentaria en el refranero de Correas. Retrato y caricatura de la España del siglo XVII". *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*. Ed. María Isabel Montoya Ramírez. Granada: Universidad de Granada, 2002. 101-36.
- Chevalier, Maxime. *L'Arioste en Espagne (1530-1650): recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Bordeaux: Université de Bordeaux, 1966.
- Close, Anthony J. "Sancho Panza: Wise Fool". *The Modern Language Review* 68.2 (1973): 344-57.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. digital Rafael Zafra. Pamplona: Universidad de Navarra, 2000.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- de Armas, Frederick A., "El cortesano endiosado: espectáculos paganos en *El burlador de Sevilla*", *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 1.1 (2013): 163-71.
[<http://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/10/10> (09.05.2013)]
- Egido, Aurora. "La Universidad de Amor y *La dama boba*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 54 (1978): 351-71.
- Eiroa, Sofía. "Los villanos fingidos en Tirso de Molina: técnicas dramáticas y su representación", *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2001)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. 237-54.
- Farré Vidal, Judith. "La locura fingida de los actores como 'defensa' de su 'tejné'. El caso de algunas loas de presentación de compañía". *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- 17 de julio de 2005)*. Coords. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 125-37.
- Fernández Mosquera, Santiago. "Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón". *Travestir au Siècle d'Or et aux XX^e-XXI^e siècles: regards transgénériques et transhistoriques*. Eds. Nathalie Dartai-Maranzana y Emmanuel Marigno. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2012. 67-83.
- Fernández Rodríguez, Natalia. "La devoción fingida sobre las tablas: dos vivencias de la hipocresía en el teatro barroco español". *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Robinson College, Cambridge, julio 18-22, 2005)*. Ed. Anthony J. Close. Madrid: AISO, 2006. 225-32.
- . "Influencia demoníaca y distorsión de la realidad en *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón". *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- 17 de julio de 2005)*. Coords. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 139-52.

- Flasche, Hans. "Perspectivas de la locura en los graciosos de Calderón (*La aurora en Copacabana*)". *Literatura bufonesca o del loco*. Ed. Francisco Márquez Villanueva. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34.2 (1985-1986): 631-53.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla, 2.^a ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 2 vols.
- Garay, René P. "El concepto de la máscara en *La Celestina*", *Celestinesca* 5.2 (1981): 33-38.
- García Fernández, Óscar. "Locura de amor en el teatro mitológico en el teatro de Lope de Vega". *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- 17 de julio de 2005)*. Coords. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 181-94.
- García Lorenzo, Luciano. "Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega". *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. José M.^a Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1989. 213-28.
- García-Reidy, Alejandro. "Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón", en *Calderón: del manuscrito a la escena*. Eds. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011. 183-208.
- García Santo-Tomás, Enrique. "Comicidad y máscara en los autos sacramentales de Tirso de Molina: *El colmenero divino, Los hermanos parecidos y No le arriendo la ganancia*". *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 24-29 de abril de 1998)*. Coords. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti. Pamplona / Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, 1998. 109-210.
- Gómez, Jesús. *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2000.
- Gómez Castellano, Irene. *La cultura de las máscaras: disfraces y escapismo en la poesía española de la Ilustración*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- González Duro, Enrique. *Historia de la locura en España, I. Siglos XIII al XVII*, Madrid: Temas de Hoy, 1994.
- Grande Yáñez, Miguel. "La relevancia de la disimulación en Saavedra Fajardo". *Res Publica. Revista de filosofía política* 19 (2008): 189-200. [Disponible en: <http://revistas.um.es/respublica/article/view/62151/59891> (15.11.2012)]
- Heiple, Daniel L. "El licenciado Vidriera y el humor tradicional del loco", *Hispania* 66.1 (1983): 17-20.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1995.
- . "Formas y funciones dramáticas del loco festivo: el *Auto de la Culpa y Cautividad*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.1 (2001): 3-18.
- Huguet-Termes, Teresa, y Arrizabalaga, Jon. "Hospital Care for the Insane in Barcelona, 1400-1700", *Bulletin of Spanish Studies* 87.8 (2010): 81-104.
- Huerta Calvo, Javier. "*Stultifera et festiva navis* (De locos, bobos y bufones en los entremeses del siglo XVII)". *Literatura bufonesca o del loco*. Ed. Francisco Márquez Villanueva. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34.2 (1985-1986): 691-722.

- . “La figura del loco en los autos sacramentales”. *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería años 1995-1996*. Coord. J. J. Berbel Rodríguez. Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1996. 147-72.
- Juárez Almendros, Encarnación. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. London: Tamesis, 2006.
- Julio, M.^a Teresa. “Bruto, el cuerdo loco de *Lucrecia y Tarquino* de Rojas Zorrilla”. *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- 17 de julio de 2005)*, Coord. G. Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a. 283-297.
- . “El arte de fingir: juegos metateatrales en *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla”. *Lectura y signo: revista de literatura* 2.1 (2007b): 157-74.
- . “Tras la máscara: función del personaje encubierto en la dramaturgia de Rojas Zorrilla”. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor, 2011. 459-74.
- Kossoff, A. David. “*Los cautivos de Argel*, comedia auténtica de Lope de Vega”, en *Homenaje a William L. Fichter estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Coord. José Amor y Vázquez y A. David Kossoff, Madrid: Castalia, 1971. 387-97.
- Livio, Tito. *Historia de Roma desde su fundación (Libros I-III)*. Ed. y trad. José Antonio Villar Vidal. Madrid: Gredos, 1990.
- Lobato, María Luisa. “Reyes y bufones en el teatro de Calderón”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Coord. José Alcalá-Zamora y Ernest Berenguer. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad España Nuevo Milenio, 2001, vol. 2. 659-72.
- . “Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón”. *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 3 (2009): 241-255.
- . (Coord.). *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2011.
- López Martínez, José. Enrique. “Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) en el teatro de Lope de Vega”, en prensa.
- Luzán, Ignacio. *La poética*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.
- Ly, Nadine. “La Poética de la ‘Bobería’ en la comedia de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La dama boba*”. *La Comedia: Actas del seminario hispano-francés (Madrid: 1991-1992)*. Ed. Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 321-47.
- Marcello, Elena E. “La furia celosa de Rodamente en Lope y Rojas”. *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro (Granada, 8-11 de noviembre de 2006)*. Coord. Remedio Morales Raya y Miguel González Denigra, Granada: Universidad de Granada, 2007. 267-279.
- Márquez Villanueva, Francisco (ed.). *Literatura del loco. Nueva Revista de Filología Hispánica* 34 (1985-1986).
- Martínez, Ramón. “Tontas y gallegas en el teatro breve del Barroco”. *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2008. 201-19.

- Matas Caballero, Juan. “El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calderón”. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor, 2011. 493-514.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin). *Le Tartuffe ou L'imposteur (1669). La lettre sur la comédie de “L'imposteur” (1667)*. Ed. Laurence Rauline, Paris: Hatier, 2011.
- Montesinos, José F. (ed.). Lope de Vega Carpio, *El cuerdo loco*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.
- Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968.
- Morros, Bienvenido. “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”. *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 209-52.
- Navarro Durán, Rosa. “El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para los otros y discreta para sí*”. *La década de oro en la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1996)*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. 41-59.
- Nougué, André. “Los locos en la obra de Tirso de Molina”, en *Homenaje a José Antonio Maravall*. Coord. Carlos Moya Espí, Luis Rodríguez de Zúñiga y Carmen Iglesias. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, vol. 3. 145-58.
- Ojeda Calvo, María del Valle. “Juegos de identidad de un loco de capirote: don Sancho de Aragón en *Bueno es callar* de Antonio Mira de Amescua”. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor, 2011. 515-28.
- Oleza, Joan. “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”. *Teatro y prácticas escénicas, II. La Comedia*. Dir. Joan Oleza. London: Tamesis, 1986. 251-308.
- . “Alternativas al gracioso: la dama donaire”. *Criticón* 60 (1994): 35-48.
- . “El primer Lope de Vega: un haz de diferencias”. *Ínsula* 658 (2001): 12-14.
- Oliva, César. “Corona y máscara en la comedia lopesca”, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Dir. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006. 45-64.
- Parducci, Amos. *L'“Orlando furioso” nel teatro di Lope de Vega*. Genève: Olschki, 1934.
- Plutarco, *Vidas paralelas*. 2. Ed. y trad. Aurelio Pérez Jiménez, Madrid: Gredos, 1966.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Ed. Piero Buscaroli y pról. Mario Praz. Torino: Fògola, 1988, 2 vols.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. “El hatillo de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro”. *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Mercedes de los Reyes Peña, 2ª ed. *Cuadernos de Teatro Clásico* 13-14 (2007): 109-37.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Lucrecia y Tarquino*. Ed. Raymond R. MacCurdy, Albuquerque: The University of New Mexico, 1963.
- Roncero, Victoriano. *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Pról. Ignacio Arellano. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- 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”. *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- 17 de julio de 2005)*. Coord. Germán Vega García-Luengos y

- Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 425-40.
- Rubiera, Javier. “Un espacio para el tonto: el elemento cómico en *La hija del aire*”. *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*. Ed. Julián Bravo Vega y Francisco Domínguez Matito. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002. 223-42.
- Ruiz Ramón, Francisco. “El bufón calderoniano y su proyección escénica”. *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 107-24.
- . “La figura del donaire como figura de la mediación (El bufón calderoniano)”. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2005. 203-24.
- Sáez, Adrián J., “*El cuerdo loco* de Lope de Vega: comedia palatina cómica de tema político”, en prensa.
- Sáez Raposo, Francisco. “Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro cómico breve del Siglo de Oro”. *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- 17 de julio de 2005)*. Coord. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 441-53.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Serralta, Frédéric. “Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope”. *Criticón* 92 (2004): 171-84.
- Sosa-Velasco, Alfredo J. “La ciencia en *La vida es sueño*: una lectura experimental”, *Rilce* 27.2 (2011): 501-33.
- Tausiet, María. “El triunfo de la locura: discurso moral y alegoría en la España Moderna”. *Bulletin of Spanish Studies* 87.8 (2010): 33-55.
- Thacker, Jonathan. “Lope de Vega’s Exemplary Early Comedy: *Los locos de Valencia*”. *Bulletin of the Comediantes*, 52.1 (2000a): 9-29.
- “‘Que yo lo haré de suerte que os espante, / si el fingimiento a la verdad excede’: Creative Use of Arte in Lope de Vega’s *Los locos de Valencia* (and Velázquez’s *Fábula de Aracne*)”. *The Modern Language Review* 95 (2000b): 1007-18.
- . “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)*. Coord. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004a. 1717-29.
- . “Lope de Vega, *El cuerdo loco*, and ‘la más discreta figura de la comedia’”. *Bulletin of Hispanic Studies* 81.4 (2004b): 463-78.
- . “La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega”. *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2009. 175-88.
- Trambaioli, Marcella. “El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)”. *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 7 (2004): 11-38.

- . “Variaciones sobre el motivo del jardinero fingido en la escritura de Calderón, Moreto y su escuela dramática”. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor, 2011. 95-111.
- . “El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca”. *Revista de Filología Española* 92.1 (2012): 181-210.
- Tropé, Hélène. *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos xv al xvii*. Valencia: Centre d’Estudis d’Historia Local, 1994.
- . “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega* 5 (1999) 167-84.
- . “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)*. Ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, Newark: Juan de la Cuesta, 2004a, vol. 2. 555-64.
- . (ed.). Lope de Vega. *Los locos de Valencia*. Madrid: Castalia, 2004b.
- . “Inquisición y locura en la España de los siglos XVI y XVII”. *Bulletin of Spanish Studies* 87.8 (2010a): 57-80.
- . “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (I): manifestaciones, tratamientos y hospitales”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 106 (2010b): 291-310.
- . “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (y II): la eliminación de los herejes”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 107 (2010c): 465-86.
- . “Teatro y locura en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega Carpio”. *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*. Ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3. 477-83.
- Vaccari, Debora. “*Máscara fue mi locura, / mis mudanzas acabé*: las máscaras en el teatro del primer Lope”. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor, 2011. 189-205.
- Vega Carpio, Félix Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia, 2011.
- . *El amigo por fuerza*. Ed. Gonzalo Pontón y José Enrique Laplana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Lleida: Milenio, vol. 2, 923-1080.
- . *La boba para los otros y discreta para sí. Obras de Lope de Vega XI*. Madrid: Atlas, 1929. 472-507.
- . *El bobo del colegio*. Ed. Javier San José Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- . *Los cautivos de Argel. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas IV*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: RAE, 1917. 222-60.
- . *El cuerdo loco*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*. Coord. José Enrique López Martínez. Madrid: Gredos, en prensa.
- . *La dama boba*. Ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Coord. Marco Presotto. Lleida: Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, vol. 3. 1295-466.
- . *El halcón de Federico. Comedias. XIII*. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1997. 195-291.

- . *La hermosa Alfreða*. Ed. Alessandra Giovannini. *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Coord. Marco Presotto. Lleida: Milenio, vol. 2. 931-1046.
- . *El loco por fuerza. Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas II*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: RAE, 1916. 255-90.
- . *Los locos de Valencia*. Ed. Hélène Tropé. Madrid: Castalia, 2003.
- . *Los locos por el cielo*. Ed. Enric Bassegoda i Pineda. *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*. Coord. Rafael Ramos. Lleida: Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 1. 305-427.
- . *La locura por la honra*. Ed. Florence d'Artois. *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández. Madrid: Gredos, vol. 2. 177-320.
- . *El mármol de Felisardo*. Ed. Beatriz Aguilar y Benet Marcos. *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón. Lleida: Milenio, 2005, vol. 3. 1571-02.
- . *El príncipe inocente. Comedias. I*. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1993. 59-140.
- . *El príncipe melancólico. Comedias. III*. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1993. 271-365.
- . *Los torneos de Aragón*. Ed. Patrizia Campana y Jordi Pardo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés. Lleida: Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 2. 669-790.
- Vega García-Luengos, G., "Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*", *Castilla. Estudios de literatura* 5 (1983): 135-38 [Reseña a la edición de Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Castalia, 1981.]
- . "Identidades trocadas en Calderón: *La selva confusa*". *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor, 2011. 299-317.
- . "Las máscaras de Calderón", en *Le masque: une "inquiétante étrangeté"*. *Coloque International (Saint-Étienne)*, en prensa.
- Vigier, Françoise. "Folie et exclusion dans les *comedias* de Lope de Vega", en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles): idéologie et discours. Colloque International (Sorbonne, 13-15 mai 1982)*. Ed. Augustin Redondo. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1983. 239-55.
- Weber de Kurlat, Frida. "Lope-Lope y Lope-preLope: formación del sub-código de la comedia de Lope y su época". *Segismundo* 12 (1976): 111-31.
- Zamora Calvo, María Jesús. "Libertad, posesión y locura en el Siglo de Oro", *Rinconete*, 05.02.2009
[http://www.cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_09/05022009_02.htm (15.11.2012)]
- Zugasti, Miguel. "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro". *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo, Pontevedra)*. Coord. E. Galar y B. Oteiza, Pamplona / Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003. 159-85.