

## El espectáculo delirante en *Los locos de Valencia*

Conxita Domènech

*University of Colorado (Boulder)*

Entonces sabréis que la droga que guarda en su interior tiene un valor muy distinto del que prometía la caja; es decir, que las materias de que aquí se tratan no son tan jocosas como sugería el título.

—François Rabelais

A primera vista *Los locos de Valencia* es un espectáculo divertido en el que los personajes principales se hacen pasar por locos. La comedia, que empieza con un total desorden, termina con el mundo perfecto en el que todo se soluciona. La locura no se percibe como una patología sino como algo pasajero que con el tiempo desaparece. Un mundo utópico, sí, pero con una muerte de trasfondo. En un ambiente de total teatralidad, los personajes se van refugiando en el mundo modélico del manicomio, que nos recuerda a la isla de Tomás Moro y a la abadía de Thelema en el *Gargantúa* de Rabelais. A través de la locura, el metateatro y la utopía pretendo descubrir la ambigüedad de una comedia “graciosa” del primer Lope. Este artículo propone una lectura alternativa, donde el mundo perfecto se sitúa dentro de un manicomio y los personajes están en la frontera entre la locura y la cordura.

La locura es, sin duda, el tema principal de *Los locos de Valencia*; no solamente aparece en el título sino en cada escena de la obra. Aunque está presente en todo momento, ya desde el principio nos preguntamos qué entendemos por locura y quién está y quién no está loco en la comedia.<sup>1</sup> El concepto de locura ha ido cambiando a través de la historia y pese a que depende de la región, época y circunstancias, se ha considerado como una desviación o un rechazo de las normas sociales. La comedia comienza con el diálogo entre Floriano y Valerio. Floriano o Beltrán, como se hará llamar más tarde, ha matado a un hombre y por lo que se cuenta en Zaragoza, no es ni más ni menos que el sucesor a la Corona, el príncipe Reinero. El trastorno que le provoca la noticia hace que vaya andando a Valencia,<sup>2</sup> buscando refugio y consejo en su amigo Valerio. La única solución que encuentran a tan delicado problema es hacerse pasar por loco. Valerio lo ve como una empresa fácil, ya que para representar el papel sólo tiene que ser amante. Así, el haber matado o haber andado de Zaragoza a Valencia no es cosa de locos, pero lo es el enamorarse. Floriano/Beltrán no está loco, sólo finge serlo, al igual que la protagonista femenina. Erifila tampoco está loca, aunque los cazalocos lo crean. Erifila se ha escapado con un criado, y éste, que no tiene nada de loco, le roba joyas y ropa, dejándola en la calle desnuda y como una verdadera loca. Ambos protagonistas principales, fingiendo o sin fingir, dejan de ser personajes del mundo de los cuerdos para pasar a ser personajes del mundo de los locos.

En el mundo de los cuerdos hay muerte, robo y trasgresión de las clases sociales, es decir se trata de un lugar periférico y marginal donde habita el mal. Por eso, Floriano y Erifila tienen que escapar y buscar refugio en el hospital de los locos, o mejor dicho se les tiene que encerrar para poder mantener el orden establecido. No hay que olvidar que ambos son transgresores, que forman parte del grupo amenazante de locos, delincuentes y mendigos. En un país en el que se desea la homogeneidad por encima de todo, como afirma Anne Cruz, estos marginados se convierten en el Otro; siendo vital la reclusión de estos individuos para el “bienestar” de la sociedad. Foucault llama a esta exclusión el Gran Encierro, conectándolo con el gran vacío de las leproserías en Europa. Al extinguirse la lepra, la locura se convierte en la nueva epidemia de la sociedad. En el primer capítulo de *Historia de la locura en la época clásica*, “Stultifera Navis,” Foucault “encierra” a los locos en un barco, en el que el

cargamento de insensatos se desplaza de una ciudad a otra. Éste es el primer encierro de los locos en la época clásica:

Es puesto en el interior del exterior e inversamente, posición altamente simbólica, que seguirá siendo suya hasta nuestros días, con sólo que admitamos que la fortaleza de antaño se ha convertido en el castillo de nuestra conciencia. El agua y la navegación tiene por cierto este papel. Encerrado en el navío donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. (25-26)

El navío de Foucault ya había aparecido en el *Narrenschiff* de Sebastian Brant. Se trata de un barco de locos que navega justamente dos años después del primer viaje de Colón.<sup>3</sup> El propósito del viaje de estos insólitos pasajeros se ha interpretado de varias maneras: deportación, viaje a un manicomio, viaje al mundo utópico de los locos o colonización del mundo con locos, como propone Murner.

En el *Narrenschiff* hay baile, como se podría esperar de todo “carnaval,”<sup>4</sup> y es que en un lugar cerrado con un grupo de locos no puede faltar el espectáculo. Tampoco faltaba el baile en el manicomio de Bagdad del año 765. Este hospital de locos o maristan, que aparece en *Las mil y una noches*, seguía terapias como música, teatro y danza para la cura de sus pacientes. Foucault define la locura en términos concientemente teatrales,<sup>5</sup> y un buen ejemplo es *Los locos de Valencia* donde metateatro y locura van estrechamente cogidos de la mano. El mundo del manicomio es un lugar de fingimiento, de verdades a medias y de actuación. Desde el momento en que Floriano entra en el espacio del manicomio se convierte en el perfecto actor. Su nombre artístico es Beltrán, al igual que el nombre artístico de Erifila es Elvira. No sólo los protagonistas principales son actores, también hay actores secundarios, como Fedra y Laida. Ellas también hacen el papel de locas. En un momento de delirio, Laida, que es la criada, se convierte en ama y su señora, Fedra, se convierte en criada, protagonizando el espectáculo del mundo al revés. Todos están locos, pero por razones diferentes, o como dice Pisano, el portero del manicomio, cada loco tiene su tema. Fedra y Laida están locas de amor. Floriano se ha vuelto loco con los libros de filosofía. El tema de Erifila es que le han robado. Martín y Tomás, los cazalocos, se han

convertido en los seguidores de Jesucristo, y por eso salen del manicomio para enfrentarse con la maldad de las calles de Valencia. Martín, en boca de Tomás, se convierte en San Martín. Todos están representando un papel, pero todavía no ha llegado el día del estreno, el cual tendrá lugar el 28 de diciembre.

Los días anteriores al día de los Santos Inocentes son una especie de ensayo para la gala especial de Navidad. El día empieza con vestuario y desfile. Los locos, que son un ciego, una tullida, una sorda y un cojo, son aleccionados por Martín. A las órdenes de Martín el cojo cojea bien, la tullida gime bien, la sorda sordea bien, y el ciego se tapa el ojo y se queja bien. Todos, incluso la sorda, repiten uy, uy, uy, al son de Martín. Una vez terminada la práctica, ya están preparados para recibir al público valenciano. De la representación de los locos-actores dependerá el sustento del manicomio. Los primeros teatros europeos aparecen gracias a las Cofradías, asociaciones de beneficencia, que se encargaban de recaudar dinero para construir y mantener hospitales. No cabe duda que la aparición del teatro va intrínsecamente ligada a lo económico. Tal y como señala Foucault, las prácticas psiquiátricas no pueden separarse de exigencias económicas, urgencias políticas y regulaciones sociales. Los locos se disfrazan de locos para volver a las calles de las que han sido sacados. Se disfrazan para poder vivir donde han sido encerrados. Si tienen que actuar como locos, quiere decir que en verdad no lo son, o que lo son sólo en los ojos de aquéllos que los ven como locos. ¿Quién está loco? La sociedad lo decide, los encierra y los sustenta, si hacen bien su papel.

De la cabalgata se pasa al manicomio, o mejor dicho al teatro. En este teatro delirante también se representa una especie de gran teatro del mundo, con unos actores-locos que representan papeles similares al auto sacramental de Calderón. En *Los locos de Valencia* no hay rey pero tenemos al príncipe Reinerio, el Rico es Floriano, la Hermosura es Erifila,<sup>6</sup> la Discreción es Valerio, el Labrador es Laida y el Pobre es Leonato. La única diferencia es que en el gran teatro del manicomio todos se salvan. En el día de la gran puesta en escena, los locos ya han salido a la calle, anunciando la representación que tendrá lugar en breve. El corral de los locos está perfectamente organizado para poner en escena la actuación. En este corral tenemos dos pisos, el de abajo, donde actúan los locos, y el de arriba, donde actúan los administradores del manicomio. Es interesante observar como Fedra y

Laida descenden al escenario cuando se vuelven locas. Es fácil hacer una correlación entre el corral y el manicomio. La descripción del maristan de Granada puede servir de ejemplo. Inaugurado en el año 1367, estaba situado en el arrabal de la ciudad. Este edificio, rectangular y cerrado para controlar el ingreso de las personas, constaba de dos pisos. Había un patio central, pórticos en los cuatro lados y un vestíbulo en la entrada. No sólo el espacio estaba perfectamente organizado en el corral y en el manicomio, también las personas. Los hombres y las mujeres estaban separados en ambos lugares.

El portero del teatro-manicomio es Pisano, que deja entrar a los actores y cobra a los que quieren ver el espectáculo. La exhibición de los locos como curiosidad era una práctica muy común en la época. Una de las actividades del domingo era pasarse por el manicomio y reírse de lo que hacían los locos.<sup>7</sup> Al igual que en los teatros, en los manicomios se abrían las puertas los domingos a una cierta hora, y se cobraba entrada para ver la actuación. Pisano cobra la entrada y le pregunta al administrador si los 20 reales, que le da el caballero para presenciar la boda de Fedra y Floriano, son suficientes para tal evento. El manicomio es el corral en el que se representa el casamiento de Fedra y Floriano. Con la colocación de sillas y bancos para el público, todo está dispuesto.

Todas las personas que representan el mundo del teatro están presentes. No falta Gerardo, el administrador, ni Pisano, el portero, y por supuesto hay actores y público. También hay acompañamiento. La música está a cargo de Mordacha y la poesía está a cargo de Calandria. No hay representación sin público, pero tampoco sin actores. En *Los locos de Valencia*, los actores y el público se mezclan, convirtiéndose todos en participantes: “On it all ordinary opposites meet and intermingle, and in this zone of festive familiarity, there are no footlights to separate spectators from participants” (LaCapra 301). Se cuenta también con la presencia de una personalidad muy distinguida entre el público, como era muy común en las obras de la época. Reinero, hijo del rey, también se mezcla entre el insólito público del manicomio. El príncipe no se sentará en un banco como los demás, sino en una silla que lo distingue del resto de los espectadores. Él también tiene que formar parte del gran mundo del teatro, como lo formaba la monarquía de la época. Felipe IV, gran propulsor del teatro del Siglo de Oro, presenciaba muchas de las

representaciones que tuvieron lugar en su reinado, y a veces de incógnito como el príncipe de *Los locos de Valencia*. Reinero es espectador pero a la vez es el actor por excelencia. Aunque nos enteraremos en el tercer acto, él es el primero que finge y el que se hace pasar por muerto. Ha estado actuando para saber si su padre y su amada le echan de menos. ¿Es esta la acción de un cuerdo o de un loco? ¿Se trata de una crítica a la realeza?

El espectáculo tan esperado no toma lugar, y no hay boda entre Fedra y Floriano. Aunque se ha descubierto la verdad y no se tiene que fingir más, la función no ha terminado. Ahora ya se puede representar una boda entre cuerdos, es decir una boda "real," convirtiéndose la próxima representación en una especie de segunda parte. La representación de la boda de Fedra y Floriano se convierte en otra representación. La nueva obra es la de las futuras bodas de Floriano y Erifila, Valerio y Fedra, y Leonato y Laida. Éste es el final feliz tan esperado, pero con una connotación negativa en cada una de las relaciones. Floriano no ha matado al príncipe Reinero pero sigue siendo un criminal. Fedra, que se vuelve loca de amor por Floriano, en la mitología griega termina suicidándose. Leonato "secuestró" a Erifila de la casa paterna; además no tiene ninguna clase de remordimiento de robar y de dejar desnuda en la calle a una mujer. La muerte del supuesto Reinero, el amor de Fedra y el robo de Erifila terminan olvidándose y sin tener la menor importancia. Reinero, junto con Floriano y Erifila, volverá felizmente a Zaragoza para reunirse con el rey y con su amada. ¿Tendrán que representar otra vez? Probablemente, al menos Reinero deberá dar una serie de explicaciones. En las futuras bodas habrá música y vestuario, es decir la función continúa. Las diferencias entre el mundo de fuera y el mundo de dentro se van diluyendo, no sabemos dónde empieza el espectáculo y dónde termina, convirtiéndose tanto el mundo de dentro del manicomio como el de las calles de Valencia en el carnaval de Bahktin:

Carnival is an eminent attitude toward the world which belonged to the entire folk in by gone millennia. It is an attitude toward the world which liberates from fear, brings the world close to man and man close to his fellow man (all is drawn into the zone of liberated familiar contact) and, with its joy of change and its jolly relativity counteracts the gloomy,

one-sided official seriousness which is born of fear, is dogmatic and inimical to evolution and change, and seeks to absolutize the given conditions of existence and the social order. The carnival attitude liberated man from precisely this sort of seriousness. (131)

Para los moralistas de la época, la comedia constituía una amenaza para la sociedad. Las representaciones de los corrales propagaban el vicio y la inmoralidad. La ociosidad del público y la vida poco ejemplar de los actores eran peligros que veían los detractores, los cuales llegaron a pedir su prohibición. Según Elizabeth Rhodes, “The entire spectacle of the comedia itself was blamed with weakening the virility of the Spanish male” (272). Así, no solamente se producirá un espectáculo carnavalesco en el escenario, sino también en el público. En este carnaval del teatro, el público masculino se convierte en ociosas mujeres,<sup>8</sup> muchas veces incontrolables. Las agresiones a los actores durante la puesta en escena, eran frecuentes. Cuando una obra no era del gusto del público, todo tipo de verduras y diversos objetos iban a parar al escenario. A falta de buen espectáculo en el tablado, la obra se trasladaba a la cazuela, donde se producía otro tipo de espectáculo. La inmoral vida de los actores también formaba parte del mundo del teatro, produciendo el hazmerreír del populacho y el sinvivir de los moralistas, los cuales no podían tolerar que una mujer de poca reputación pudiera representar a la Virgen.<sup>9</sup>

Lope representa perfectamente el mundo del teatro en *Los locos de Valencia*. Un mundo que conocía al pie de la letra y del que tenía un lugar preeminente.<sup>10</sup> Sin embargo, la gran fama que poseía no le protegía de las abrumadoras críticas. Muy consciente de ellas, trataba de protegerse a la más mínima ocasión. Lope escribió probablemente *Los locos de Valencia* alrededor de 1590, pero hizo correcciones para su publicación en *Trezena parte* en 1619. El prólogo de la misma es una acérrima defensa a la calidad y al buen entendimiento de sus obras, contradiciendo el alegato del *Arte nuevo de hacer comedias* “que al estilo del vulgo se reciba” (3). Thacker, en “Lope de Vega’s exemplary early comedy, *Los locos de Valencia*,” propone que esta comedia es un alegato al buen teatro y a una nueva manera de percibirlo. Aunque se interpreta como una comedia sin pies ni cabeza, lo que realmente importa es darse cuenta de lo que no se ve a primera vista. En este mundo del manicomio con administradores, actores y público, Lope no se puede olvidar de

aquéllos a los que más teme, es decir de los críticos. No se les puede excluir del mundo del teatro-manicomio. Aunque los críticos no aparecen en la obra, sí que forman parte del prólogo de *Trezena parte*. Al corregir la comedia y prepararla para la publicación, Lope, que sabe muy bien que los críticos están al acecho, les dedica unas líneas. Los críticos también están locos, pero su locura es una especie de ceguera, ya que malinterpretan o no ven aquello que Lope les propone. Junto con el prólogo hay una dedicatoria. Lope le dedica la comedia a Simon Chauvel, que es su defensor incondicional, y por lo tanto uno de los pocos que puede interpretar la comedia:

Si el ánimo es cobarde, y la arrogante apariencia  
cubre la interior ignorancia, señor maestro, creamos  
que son locos: y a este propósito lea V.m. esta  
Comedia que tiene el mismo título, y sale a la luz a la  
sombra de su clarísimo nombre. (113)

Lope se presenta como la víctima de unos atacantes que no le comprenden. ¿Dónde aparece esta víctima en *Los locos de Valencia*? El gran Lope también está en el manicomio. Bien sabido es que Lope aparece en varias de sus obras con el nombre de Belardo.<sup>11</sup> Este personaje, en la comedia, es uno más de los pacientes del manicomio. Belardo no es un loco cualquiera. Aunque lo toman por loco, no lo está; realmente es uno de los pocos cuerdos del hospital:

Belardo fue su nombre;  
escribe versos y es del mundo fábula  
con los varios sucesos de su vida,  
aunque algunos le miran que merecen  
este mismo lugar con mejor título. (307)

Belardo es un incomprendido, y no está loco; pero los críticos, sí que lo están. A Lope no le queda más remedio que utilizar el tema de la locura para poder expresar todo aquello que siente. Los locos pueden decir lo que quieren porque no se les toma en serio. Como también lo hacen los protagonistas de la comedia. Los personajes pueden confesar su amor de la manera más extraña sin ser juzgados. Erifila, Floriano, Fedra y Laida dirán verdades, ya que están en el manicomio y se piensa que están locos. Así que no tienen nada que arriesgar, y Lope tampoco. Para aquéllos que no vean lo que realmente pretende, *Los locos de Valencia* es una comedia divertida sin ton ni son; pero

para aquéllos que pueden ver más allá, que entienden lo que pretende el Fénix, se darán cuenta de que la comedia esconde una profunda preocupación por el arte del teatro. Belardo, personaje cuerdo dentro del manicomio, está observando todo lo que sucede en la comedia. Al igual que Lope se ha disfrazado de Belardo, *Los locos de Valencia* se ha disfrazado de comedia graciosa.

En otro de sus artículos, “Que yo le haré de suerte que os espante, si el fingimiento a la verdad excede: Creative use of art in Lope de Vega’s *Los locos de Valencia* (and Velázquez’s *Fábula de Aracne*),” Thacker vuelve a la teoría de que Lope estaba totalmente consciente de la relación entre arte y vida. Como Velázquez, Lope no trata de crear una gran obra superficial, sino que cuida del más mínimo detalle para su elaboración. Con el manicomio puede representar tanto el mundo del teatro como la vida misma.<sup>12</sup> Teatro, mundo y manicomio son lugares en los que todo tiene cabida. Son espacios liminales en los que se mezcla la cordura y la locura. Thacker relaciona *Los locos de Valencia* con *Las Hilanderas* de Velázquez, y aunque la relación es evidente, el cuadro de *Las Meninas*, del mismo pintor, sirve aún mejor de modelo para la comedia. *Las Meninas* es uno de los cuadros más visitados del Museo del Prado. La relación museo-cuadro es evidente, hasta el punto de no saber dónde termina el cuadro y dónde empieza el museo. Velázquez, que aparece en la pintura, está haciendo un retrato de la familia de Felipe IV; pero al fijarnos bien, nos damos cuenta que nos está retratando a nosotros. Las miles y miles de personas que se paran enfrente del cuadro de Velázquez, son los modelos del pintor. El cuadro tiene otra dimensión, y nos incluye en su arte sin poder ni escapar ni protestar. Una vez nos plantamos en la sala número XII del Prado nos convertimos en la familia real española. Velázquez, con su aguda vista, juega con todos nosotros, y nos transporta a su mundo. Dejamos de pertenecer al Madrid contemporáneo y viajamos a través del tiempo a la España de los Austrias.

¿Dónde termina el cuadro y empieza el museo? ¿Dónde termina el mundo de los locos y empieza el mundo de los cuerdos? El cuadro de Velázquez se convierte en el manicomio, donde Valencia, España y el mundo entero también están presentes. La mirada atenta de Belardo nos transporta a su mundo. Nosotros también estamos presentes en el manicomio, junto con el príncipe, Erifila y Floriano. Somos parte del público y por lo tanto parte del espectáculo. Viendo

la boda de Floriano y Fedra estamos participando de la representación dentro de la representación. Barbara Simerka afirma que una obra dentro de la obra es una excelente oportunidad para examinar el teatro y el "mundo real." Como en *El retablo de las maravillas*, viendo o sin ver, formamos parte de la obra. El cuadro de Velázquez nos incluye en la obra, y aunque parezca que los protagonistas sean la familia de Felipe IV, en realidad somos nosotros. Los locos de Valencia, como en *Las Meninas*, también somos nosotros. Todos estamos bien representados. Podemos ser locos de amor como Fedra y Laida, locos por leer demasiado como Floriano, locos que creen ser santos como Martín y Tomás. También podemos estar en la categoría de víctimas como Erifila y Belardo, locos por la música como Mordacha, poetas-locos como Calandria, el ladrón-loco como Leonato, el que ha salido del mundo de los locos (el muerto), el loco-conformista (Valerio), y a los que se les creen locos como Hortensia, Magnolia, Camelia y Quiteria. Finalmente, el último en incluir en la lista es el loco-príncipe, que le importa más el juego del amor que las cuestiones de estado (Reinero).

Floriano sabe perfectamente que está jugando a ser loco, y que no le queda más remedio que interpretar bien su papel:

Mi señora,  
juego al ajedrez agora  
porque es un juego discreto.  
Un rey con dos mil peones,  
siendo yo un caballero pobre,  
me persigue hasta que cobre  
su venganza en mis traiciones.  
Hoy me ha venido a buscar  
a aquesta casa un arfil  
que con un jaque sutil  
un mate me quiere dar;  
y porque en mi mal se alegra,  
ya de matarme resuelvo,  
de pieza blanca, me he vuelto,  
como veis, en pieza negra. (233-34)

Se trata de un juego que el propio Lope conoce muy bien, y por eso puede representarlo perfectamente.

El “Monstruo de la naturaleza” es un hombre influenciado por los ideales del Renacimiento. Cabe destacar la presencia del *Orlando Innamorato* de Boiardo y del *Orlando Furioso* de Ariosto en su obra. Buenos ejemplos, de esta influencia, son *Los celos de Rodamonte*, *Angélica en el Catay* y, por supuesto, *Belardo el furioso*. El Fénix pertenece a una época en que la recompensa celestial, que promete la religión, ya no funciona. Se tienen que buscar nuevas fórmulas que compensen este vacío, y la búsqueda de la felicidad terrenal es la clave. Con esta preocupación aparece un nuevo modelo literario, conocido con el nombre de utopía. Se trata de la construcción de una sociedad ideal, tanto en el ámbito de lo social y lo político, como en lo religioso o científico. Cuando hablamos de utopía, rápidamente pensamos en Tomás Moro. Cabe destacar que sociedades “utópicas” habían aparecido mucho antes de su famosa isla. Numerosos ejemplos de esta sociedad ideal aparecen en la Biblia: “Todos los creyentes vivían unidos y compartían todo cuanto tenían. Vendían sus bienes y propiedades y se los repartían de acuerdo con lo que cada uno de ellos necesitaba” (2. 44-45). Estas comunidades perfectas empiezan a reproducirse tras la publicación de *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*. Antonio Francesco Doni publica *Mondo Savio* en 1552. Francesco Patrizi publica *La città felice* en 1602. Tomasso Campanella publica *La ciudad del sol* y Francis Bacon publica *La nueva Atlántida* en 1624. En España este bombardeo de mundos, ciudades e islas utópicas no pasa desapercibido. *Utopía* tarda más de un siglo en traducirse al español. Su publicación en latín fue en 1515 y en español en 1637. A pesar de que la Inquisición probablemente no estaba muy a favor de las ideas que se proclamaban en el libro, no pudo censurar un texto escrito por Santo Tomás Moro.

Hay testimonios de que *Utopía* se leyó en España. El texto de Mathías Marés de 1587 es un buen ejemplo. Otros textos que mencionan la novela de Tomás Moro son el de Pedro Salazar Mendoza (1603), y *Carta a Luis XIII* de Quevedo:<sup>13</sup>

En 1635, dos años antes de que Jerónimo Antonio de Medinilla publique su versión parcial de la *Utopía* de Tomás Moro, la primera que apareció impresa en España, Francisco de Quevedo había traducido un fragmento de página y media de esta obra en una de sus obras políticas, la llamada *Carta a Luis XIII*. Esta

*Carta* fue obra de fortuna momentánea, pues en 1635 obtuvo siete ediciones, y otra más en 1636. (López Estrada 406)

El Marqués de San Felipe, en el *Arte de reinar*, se declara seguidor de las ideas moreanas. No se puede afirmar que Lope leyera a Moro, pero es difícil pensar que no estuviera al corriente de esta tendencia, que justamente tenía lugar en la época en que Lope intenta proclamarse como dramaturgo culto.

El “género” utópico sigue una serie de pautas, tomadas, sin duda, de la novela de Moro. Un viajero llega a un nuevo territorio, y un guía le muestra el lugar, las costumbres y como se rige esta sociedad. El viajero compara este mundo con el mundo del cual proviene. Esta estructura nos recuerda, en cierta manera, a *Los locos de Valencia*. Sin embargo, no pretendo afirmar que Lope tomó como modelo *Utopía* para componer su comedia. Floriano y Erifila, dos viajeros,<sup>14</sup> llegan al nuevo mundo del manicomio. Pisano y los administradores del hospital, rápidamente, informan a los nuevos de cómo funciona este paraíso del delirio. Los personajes, a pesar de pertenecer a otro mundo, se adaptan fácilmente a las costumbres del lugar: “(Loco, diré mis tormentos aunque es bien cuerda mi fe)” (210). Ambos no dejan de hacer comparaciones de cómo comportarse en el mundo de los locos, en contraposición al comportamiento en el mundo de los cuerdos.

El libro de Tomás Moro, o mejor dicho el segundo libro, según Oelker, es una alegoría de un mundo ideal pero en términos de una ironía disimulada. Tomás Moro no propone un modelo a seguir, sino una denuncia moral. Cuando Erasmo recomienda *Utopía* a Guillermo Cop, afirma que adquirirá conocimiento y diversión.<sup>15</sup> La recomendación de Erasmo nos recuerda al prólogo de *Los locos de Valencia*. Ambas obras siguen el legado de Horacio, el cual afirma que la burla y la broma son más eficaces que la invectiva destemplada. El manicomio de Lope, evidentemente, no es un mundo utópico; pero la comedia termina con un final utópico, donde cada personaje encuentra su media naranja y todo se soluciona.<sup>16</sup> Los locos se han restablecido y se han convertido en los perfectos cuerdos. Ni Lope de Vega ni Tomás Moro proponen que hagamos una copia de esta sociedad perfecta y sigamos su modelo. Como afirma Foulcault, estas sociedades utópicas no pueden existir, sólo son un espejo de un

lugar sin lugar. Lo que los dos pretenden, por el contrario, es que vayamos más allá y que pensemos en las alternativas. No hay una división entre el mundo del vicio y el mundo de la perfección, o el mundo de la locura y el mundo de la cordura. Ambos mundos se pueden convertir en uno, si en éste reina la tolerancia y la armonía. No se trata de borrar uno y construir el otro, sino de intentar curar el mundo en que vivimos. Tampoco hay una fórmula secreta, la locura no se puede convertir en cordura por arte de magia.

La abadía de Thelema, en el *Gargantúa* de 1534, sirve de mejor ejemplo para el manicomio de Lope. En la abadía viven criaturas hermosas, bien nacidas, cultas e inteligentes:

Puesto que en aquel tiempo no entraban en religión más mujeres que aquellas que se encontraban tuertas, borrachas, gibosas, feas, contrahechas, locas, insensatas, tocadas de maleficios y enviciadas, ni más hombres que los asmáticos, mal nacidos, inútiles y vagabundos, se dispuso que allí no se recibiría sino a las hermosas, bien nacidas y bien formadas y a los hermosos, bien nacidos y bien formados. (117)

Así, del mundo de los tullidos, ciegos, sordos y cojos que aparece en el segundo acto de *Los locos de Valencia*, pasamos a las tres perfectas parejas del final. Los locos del principio de la comedia se transforman en las personas hermosas y bien formadas, que pueden ser aceptadas en este espacio creado por Rabelais. La abadía de Thelema se presenta como una alegoría de un mundo ideal y el manicomio como una alegoría del mundo viciado. Pero aunque la separación entre los dos mundos es evidente, parece que se va diluyendo al leer el prólogo y la nota a los lectores. Rabelais afirma que seguramente los que leen su obra están tan bebidos como él mismo. En la abadía no existe ni la imperfección ni la enfermedad, convirtiéndose en un mundo, aún, más utópico que el de la isla de Moro. Desde fuera de la abadía<sup>17</sup> nos encontramos a Rabelais mirando hacia adentro y muriéndose de risa. Rabelais sabía perfectamente que el mundo de la abadía no podía existir, por lo pronto los habitantes morirían de aburrimiento y terminarían destrozándose. Rabelais, con la abadía, no propone un modelo a seguir, sino que nos presenta el principio de “haz lo que quieras” (126). No hay que olvidar que el término griego “thelema” significa deseo y voluntad. No se trata de seguir las normas, sino de

seguir el sentido común y la razón, como también promulgaba Erasmo. Rabelais no encuentra la solución en la creación de un mundo perfecto, sino todo lo contrario. No se puede evitar la enfermedad, la pobreza y el vicio; pero a través de la razón se puede combatir.

Moro, Rabelais, Erasmo y Lope no buscaban un mundo perfecto. Su propuesta no es llegar a este mundo irreal, cosa imposible, sino que a través del buen entendimiento, se intente construir un mundo mejor. Floriano, Erifila, Valerio, Fedra, Leonato y Laida sólo existen en un mundo utópico, que no tiene nada de real. No se puede borrar la muerte, el robo y las diferencias de clases sociales, pero se pueden evitar y buscar una solución. Se trata de hacer una reflexión y reexaminar el mundo en el que se vive. El final de *Los locos de Valencia* no se diferencia demasiado de *La Cenicienta* o *Blancanieves*; en los tres “cuentos” hay detrimento pero con un final feliz. Además, los “malos” no pagan por su delito. La diferencia, de los cuentos de los hermanos Grimm y la comedia de Lope, es la presencia de Belardo. A la ávida mirada de Belardo, como a la ávida mirada de Rabelais desde fuera de la abadía, no se le puede escapar el más mínimo detalle. Lope deja que se casen y sean felices, pero la muerte y el robo están presentes. Lope, como Erasmo en su *Elogio de la Locura*, no pretende causar sólo risa y diversión, sino intercalar una reflexión crítica.

¿Podía Lope creer en el mundo perfecto?<sup>18</sup> El Fénix escribió *Los locos de Valencia* desde el destierro, un lugar alejado de su querido Madrid, pero también alejado de la cárcel y de las batallas. En 1590, Lope se encuentra en un buen momento y en una ciudad descrita en términos paradisiacos:

Aquí dio Venus y Marte  
una divina influencia.  
Éstos son sus altos muros,  
y aquéste el Turia, que al mar  
le paga en agua de azahar  
tributo en cristales puros.<sup>19</sup> (116)

Situado en el mundo utópico de Valencia, Lope no deja de mirar atentamente el mundo de la Corte. Dos mundos separados, pero que se diseminan, y ni el propio Lope los puede desunir. Lope no pretende

crear un mundo utópico, sino un lugar en el que la tolerancia y la comprensión sean la regla por la cual regirse. No se puede ir inventando la perfección, ni ingenuamente pensar en que se puede crear un mundo perfecto. Se necesita ver más allá, pero desgraciadamente no es una destreza de todos: “Unos hay que entienden, otros que piensan que entienden y otros que dicen lo que oyen a los que entienden” (22). No todos tendrán la capacidad de advertir la crítica que hace a sus adversarios y a la sociedad. Pero al igual que Erasmo, seguramente Lope podría afirmar que “aunque he hecho el Elogio de la Necedad, no lo hice del todo neciamente” (22).

Notas

<sup>1</sup> Al referirse a locura no se puede olvidar al “loco” castellano más universal, don Quijote. *Los locos de Valencia* sólo se escribió 15 años antes que el *Quijote*.

<sup>2</sup> El viaje de Floriano es una especie de peregrinación al lugar sagrado, en este caso al manicomio. Los hospitales medievales eran centros de acogida de locos, enfermos y pobres. Dentro de esta categoría también estaban los peregrinos:

Fueron perdiendo importancia los hospitales monacales, que sólo recogían a peregrinos, caminantes y vagabundos, y a los enfermos que acudían por la fama de sus milagros, al tiempo que en las ciudades crecía imparable el número de hospitales para atender a los cada vez más abundantes indigentes. (González Duro 21)

<sup>3</sup> En la introducción de *The Ship of Fools*, Edwin Zeydel afirma que Sebastian Brant tenía conocimiento del viaje de Colón.

<sup>4</sup> Con la referencia a “car naval” no sugiero que se relaciona etimológicamente a “naval”; es un mero juego de palabras. La palabra “carnaval” proviene de *carne levare* o abandonar la carne.

<sup>5</sup> “Early in the nineteenth century, Coulmier, the director of Charenton, had organized those famous performances in which madmen sometimes played the roles of actors, sometimes those of watched spectators” (Foucault 69).

<sup>6</sup> Floriano y Valerio mencionan la belleza de Erifila: “¡Que a tan perfecto edificio / falte el más divino oficio / que adornó su compostura!” (175).

<sup>7</sup> “As late as 1815, if a report presented in the House of Commons is to be believed, the hospital of Bethlehem exhibited lunatics for a penny, every Sunday. Now the annual revenue from these exhibitions amounted to almost four hundred pounds; which suggests the astonishingly high number of 96,000 visits a year. In France, the excursion to Bicêtre and the display of the insane

remained until the Revolution one of the Sunday distractions for the Left Bank bourgeoisie” (Foucault 68).

<sup>8</sup> Álvaro Cubillo de Aragón, *El enano de las musas...*, Madrid, 1654.

Tengo por muy poco hombre, y por menguado  
al que va a la comedia, muypreciado  
de oír cosas de seso,  
que el tablado no se hizo para eso.  
Si gustas de veras, aquel rato  
vete a oír un sermón, que es más barato.  
Si gustas de lo grave, y por ventura  
has estudiado, lee la Escritura. (283)

<sup>9</sup> Dice el padre Camargo:

¿Qué fealdad más indigna que ver hacer el papel de  
la Virgen Purísima y Reina de los Ángeles ... a una  
vil mujercilla, conocida por todo el auditorio por  
liviana y escandalosa, recibir la embajada del ángel y  
decir las palabras divinas «¿cómo puede ser esto, que  
no conozco varón?» con risa y mofa de los oyentes.  
(102)

<sup>10</sup> Lope era tan crítico, como lo fueron de él Alarcón,  
Cervantes y Góngora:

¡Oh, musas, musas! ¿Quién os hizo nueve  
si más de nueve mil son los poetas?  
Más no os pese, que son los buenos pocos  
y los que escriben mal, necios o locos. (314)

<sup>11</sup> Al igual que Floriano y Erifila tienen nombre profesional,  
el de Lope es Belardo.

<sup>12</sup> En “Lope de Vega, El cuerdo loco, and la más discreta  
figura de la comedia”, Thacker afirma:

Antonio, Lope’s *cuerdo loco*, resembles many of the  
other ‘mad’ characters the dramatist created in the

earlier years of his dramatic writing. Most are the heroes of their dramas who make use of their pretence to comment satirically on the madness of the world, and to trick their enemies into defeat. Other examples can be found in the figures of Count Astolfo in *El amigo por fuerza*, Dona and Indes in *Los locos por el cielo*, Felisardo of *El Mármol de Felisardo*, Floriano and Erifila of *Los locos de Valencia*. (474)

<sup>13</sup> Quevedo era amigo personal de Lope. Su admiración y amistad se observa en el poema que le dedica:

Las fuerzas, Peregrino celebrado,  
afrentará del tiempo y del olvido  
el libro que, por tuyo, ha merecido  
ser del uno y del otro respetado.  
Con lazos de oro y yedra acompañado,  
el laurel con tu frente está corrido  
de ver que tus escritos han podido  
hacer cortos los premios que te ha dado.  
La invidia su verdugo y su tormento  
hace del nombre que cantando cobras,  
y con tu gloria su martirio crece.  
Mas yo disculpo tal atrevimiento,  
si con lo que ella muerde de tus obras  
la boca, lengua y dientes enriquece. (477-78)

<sup>14</sup> Floriano viaja a Valencia de Zaragoza y Erifila de casa de su padre.

<sup>15</sup> “Por eso destaca Erasmo, cuando recomienda el libro a Guillermo Cop, que la obra le proporcionará unos momentos de diversión conjuntamente con el conocimiento de las fuentes de donde manan todos los males de la república” (Oelker 22).

<sup>16</sup> Niall Rudd, en su estudio sobre *Las sátiras* de Horacio, afirma:

In its attitude to social conformity, the Horatian diatribe stands in contrast to two modern types of

popular satire. One type, represented by magazines like *Punch* and the *New Yorker*, laughs at familiar forms of bourgeois behavior. But the humor is usually so bland that it nourishes what it pretends to attack (like firing a water-pistol at a vegetable marrow). The victims, if they recognize themselves at all, are not in the least offended. They may be secretly grateful to the satirist for giving them some kind of identity in a featureless world. The other type, though purveyed in recent years on the professional stage, is essentially undergraduate in spirit. Its trademark is an exuberant mockery of everyone who forms or perpetuates an influential pattern; it is not concerned to establish any positive position of its own. This anarchic laughter can, of course, be highly entertaining, but we have to remember that it is only feasible in certain historical conditions. At other periods, like the eighteenth century and the end of the Roman Republic, satire will be seen as social corrective. Its targets will be those who *deviate* from an acceptable norm, and it will use its traditional weapons in defense of balance and restraint. (16)

<sup>17</sup> La abadía de Thelema veta el paso a los bebedores de alcohol. Sin embargo, Rabelais afirma que está escribiendo esta obra al mismo tiempo que está bebiendo alcohol. Entonces, no hay lugar para Rabelais en su abadía.

<sup>18</sup> Belardo afirma:

Porque en este tiempo  
no me daréis un hombre tan perfecto  
que no haya hecho alguna gran locura,  
y vos podéis juzgar por vuestro pecho  
lo que conozco yo por vuestra frente. (308)

<sup>19</sup> Refiriéndose a la ciudad de Valencia, donde Lope estaba desterrado.

Obras Citadas

- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Bahktin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Brant, Sebastian. *The Ship of Fools*. New York: Dover Publications, 1944.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 10 de diciembre 2006 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01715852871255926328813/index.htm>>.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1982.
- . *El retablo de las maravillas*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 20 de diciembre 2006 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/12253850819034839098213/index.htm>>.
- Cruz, Anne J. *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto: U of Toronto P, 1999.
- Erasmus de Rotterdam. *Elogio de la locura*. Madrid: Aguilar, 1970.
- Foucault, Michel. *Aesthetics, Method, and Epistemology*. New York: The New Press, 1994.
- . *Madness and Civilization*. New York: Pantheon Books, 1965.
- González Duro, Enrique. *Historia de la locura en España*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1994.
- Horace. *The satires of Horace*. New York: Cambridge UP, 1966.
- LaCapra, Dominick. *Rethinking Intellectual History*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- La Santa Biblia*. 23<sup>a</sup> ed. Madrid: Ed. Paulinas, 1985.
- López Estrada, Francisco. "Quevedo y la Utopía de Tomás Moro." *AIH*. Actas II (1965): 403-09.
- Martínez García, Josecarlos. "Historia de la Utopía: del Renacimiento a la Antigüedad." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (2005): 1-10. 22 de diciembre 2006 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/liutopic.html>>.
- More, Thomas. *Utopia*. New Haven: Yale UP, 1964.
- Oelker, Dieter. "La locura nace en las Islas Afortunadas." *Atenea* 492 (2005): 11-30.

- Quevedo, Francisco. *Obra poética*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 1969.
- Rabelais, François. *The complete Works of François Rabelais*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Rhodes, Elizabeth. "Gender and the Monstrous in *El burlador de Sevilla*." *MLN* 117.2 (2002): 267-85.
- Simerka, Barbara. "Metatheater and Skepticism in Early Modern Representations of the Saint Genesius Legend." *Comparative Literature Studies* 42.1 (2005): 50-73.
- Thacker, Jonathan. "Lope de Vega, El cuerdo loco, and la más discreta figura de la comedia." *Bulletin of Hispanic Studies* 81 (2004): 463-78.
- . "Lope de Vega's exemplary early comedy, *Los locos de Valencia*." *Bulletin of the Comediantes* 52 (2000): 9-29.
- . "Que yo le haré de suerte que os espante, si el fingimiento a la verdad excede: Creative use of art in Lope de Vega's *Los locos de Valencia* (and Velázquez's *Fábula de Aracne*)." *Modern Language Review* 95 (2000): 1007-18.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- . *Los locos de Valencia*. Ed. Hélène Tropé. Madrid: Clásicos Castalia, 2003.
- . *Trezena parte de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1620.
- Zeydel, Edwin H. *Sebastian Brant*. New York: Twayne Publishers, 1967.