Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro cómico breve del Siglo de Oro

Francisco Sáez Raposo

Vanderbilt University

En pocas disciplinas artísticas se ha dado tanta rienda suelta a la locura, y a su encarnación en la figura del loco, como en el teatro breve. La morbosa atracción (mezcla de un sentimiento simultáneo de fascinación y rechazo) que el ser humano siempre ha sentido por aquellos individuos que, por el hecho de tener alteradas sus facultades mentales, se han considerado ajenos a las normas sociales establecidas, encontró un espacio ideal de florecimiento dentro de un género que había heredado gran parte de su idiosincrasia directamente de la tradición carnavalesca. Al mismo tiempo que las cortes y casas nobiliarias europeas se poblaban de enanos, seres deformes y, por supuesto, locos (reales y fingidos) para el deleite de reyes y nobles que gustaban de hacer ostentación de una grandeza y dignidad que se veían resaltadas al ser comparadas con las peculiaridades físicas e intelectuales de estas personas, las piezas teatrales breves sirvieron como un escaparate en el que la necedad, emparentada estrechamente con la locura, supuso el filón argumental más productivo del género.

Noción siempre muy difícil de delimitar, en su famosísimo *Elogio de la locura* (1511), Erasmo se esforzaba por transmitir un concepto de la misma complejo, heterogéneo y de índole filosófica, alejado de esa idea monolítica que existía antes del desarrollo de la disciplina psiquiátrica pero también mucho después, incluso hasta nuestros días, de manera generalmente aceptada. La delgada y nebulosa línea

que separa el juicio de la falta del mismo provocaba en el eminente humanista el convencimiento de que no es posible «[...] encontrar a un hombre totalmente cuerdo a todas las horas del día» [Rotterdam, 1999: 85], puesto que el concepto de enajenación mental es subjetivo en sí mismo y, por consiguiente, lo más apropiado sería distinguir entre diferentes tipos o grados:

> Si uno confunde a una calabaza con su mujer, le llaman loco, porque sucede a pocas personas. Pero cuando un marido exalta a su mujer, que comparte con otros amantes, y la compara a la fiel Penélope, nadie le llama loco. ¡Se dan cuenta que eso es lo que sucede a todas horas con los maridos! [*Ídem*]

Asimismo, el propio Erasmo vinculaba estrechamente la locura o falta de cordura (proveniente del término latino *insania*) con la necedad o insensatez (*stultitia*), ya que, en sus propias palabras, «[...] la necedad de remate está cerca de la locura, si es que no es la locura misma» [83]. Sin embargo, en el presente trabajo nos centraremos únicamente en el primero de los conceptos citados, es decir, aquel que se refiere a la pérdida del juicio o la razón en el individuo, al de la locura patológica, ya que intentar extender sus límites a aquellas piezas que basan su comicidad en la estulticia de sus personajes (muchos de ellos, como los graciosos, los simples o los bobos, considerados auténticos locos alegóricos) lo haría a todas luces inabarcable.

La literatura como causa de locura: los Quijotes de entremés

La afición desmedida por ciertas formas de literatura de índole marcadamente «popular», entendiendo el término en su sentido más peyorativo, secó el seso de más de un personaje entremesil. Eso es lo que le ocurre, por ejemplo, al protagonista del anónimo entremés de *Los romances*, cuyo argumento se desarrolla en las siempre difusas lindes de la cordura. Publicada en 1611, aunque compuesta entre 1591 y 1602 [Asensio, 1965: 73], la pieza obtuvo en su día un gran eco al convertirse en el centro de un interesante debate que pretendía descubrir la nada baladí cuestión del germen inspirador de *El Quijote*. Para Ramón Menéndez Pidal su influencia en Cervantes había sido manifiesta, y consideraba la vigorosa, tenaz y excesiva impresión cómica que la representación o lectura de la pieza breve debió causar en el ánimo de Cervantes como la única manera de explicar la más que llamativa similitud existente entre los sucesos acaecidos en el entremés y aquellos narrados en la primera salida del hidalgo manchego [Menéndez Pidal, 1973: 24]. De igual modo, la importancia que el efecto del romancero y alguno de sus personajes tienen

en los primeros desvaríos de don Quijote (en ocasiones, idénticos a los de Bartolo, protagonista del entremés), cuando el objetivo del autor alcalaíno no era otro que parodiar las novelas de caballerías, no hacía sino acentuar, en opinión de Menéndez Pidal, la influencia del entremés sobre la novela.

Por lo que respecta a su estructura, su característica más destacable es la paradoja que se produce en su planteamiento argumental. Ésta radica en el hecho de que todos los personajes terminan participando de aquello a lo que se oponen. Si bien es cierto que es el rústico Bartolo el único que pierde el seso de tanto leer romances, lo que le hace expresarse empleando fragmentos inconexos de los mismos y decidir, en compañía de su paisano Bandurrio (que hará las veces de escudero) abandonar a su esposa Teresa y emprender rumbo hacia Inglaterra para matar al corsario sir Francis Drake y apresar a la reina Isabel I, no lo es menos la circunstancia de que toda su parentela, compuesta por individuos supuestamente cuerdos y sensatos, no sólo emplee en sus parlamentos versos entresacados de este tipo de poemas, sino que incluso algunos escenifican, ajustadas a sus propias circunstancias, partes bien conocidas de hasta treinta y uno de ellos. Ante nuestros ojos, el perturbado acaba convertido en el personaje más coherente de todos, ya que es el único que parece tener motivos justificados para proceder del modo en que lo hace.

La enorme popularidad que obtuvo *El Quijote* también tuvo su reflejo en el mundo del entremés. Atribuido al madrileño Francisco de Ávila y publicado en 1617, el *Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* nos ofrece un remedo de uno de los episodios más célebres de la novela: el paso por la venta del campo de Montiel donde, en una ceremonia ridícula, aquél es armado caballero en la primera de sus andanzas. El episodio cervantino y su análogo entremesil presentan diferencias significativas como la aparición de Sancho Panza y la convicción de don Quijote de que en la venta (que, por supuesto, imagina castillo) se encuentra cautiva su amada Dulcinea víctima de un encantamiento. Estos ajustes tendrían su explicación, con toda probabilidad, en el deseo de un público mucho más interesado en poder contar en escena con el mayor número de lugares comunes de la novela y sus tres personajes más representativos (acreedores de una enorme fama ya en aquel momento) que en la estricta fidelidad con respecto al original.

Caballero y escudero, descritos como dos pícaros o mendigos harapientos, son presentados como esas «sabandijas palaciegas» que amenizaban la corte de los Austrias:

> Ventero. ¿Qué os parece, señora, desta gente?
> Mujer. Que el rey puede gustar de sus donaires.
> [Cotarelo y Mori, 1911: I, 199-200]

En contra de lo que pudiéramos considerar desde nuestra perspectiva de espectadores o lectores modernos, la comicidad del entremés estaba sustentada en la capacidad del público para anticipar los avatares que sabían que iban a acontecer a don Quijote a lo largo del mismo y, de hecho, el concurso de Sancho Panza no sirve sino para acentuar, desde su función de contrapunto psicológico, la respuesta cómica que provocan los disparates de su señor. Incluso el personaje de Dulcinea debe juzgarse desde este presupuesto, ya que ante la extremadamente idealizada descripción que de ella da el caballero (a pesar de reconocer que aún no ha tenido oportunidad de verla), se opone la realidad escénica de la moza del ventero que, participando en la burla preparada por éste, aparece fingiendo ser la «infanta del Toboso».

Superadas las versiones del tema, llegó su parodia en piezas como el anónimo *Entremés de las aventuras del caballero don Pascual del Rábano* y el de *Don Guindo*, de Francisco Bernardo de Quirós, cuyos protagonistas anticipan a los figurones de comedias posteriores. En el primero, compuesto antes de 1650 [Senabre, 1979: 350], don Pascual del Rábano queda trastornado por la intensa lectura de libros de caballerías y da en recorrer el mundo en busca de aventuras. En la obra, que centra su carga cómica en el uso de un lenguaje deformado por la rusticidad de sus personajes, se pueden encontrar, una vez más, trasuntos de la primera salida del hidalgo manchego y del personaje de Sancho Panza en el de Benito Jergón. La entrada de Pascual del Rábano ya ataviado como caballero andante remite inmediatamente al personaje de Cervantes:

> Sale Pasqual, armado ridículo, con caço en la caueça con un rábano en él, en un cauallo, con calçones y piernas postiças, un estribo a la brida y otro a la gineta, colgando una bota de el arçón con una bara en la mano pintada. [Senabre, 1979: 354]

En el segundo, anterior a 1652 [García Valdés, 1983: 252], la parodia llega a tal extremo que la locura de don Guindo se produce no ya tras leer libros de caballerías en general, sino específicamente *El Quijote*. A lo largo de la pieza, el desequilibrio del personaje se manifestará tanto en sus delirios de grandeza como en su obsesión por reivindicar la ranciedad de su más que dudoso abolengo:

> May[ordomo]. [...] dize [don Guindo] que es vn gran señor,
> y tan loco es y tan vano,
> que estando a la muerte vn día
> de vn garrotillo mandaron
> sangrarle y no consintió
> que barbero o cirujano

llegasse a él, que dezía
que auía de ser hidalgo
de executoria, o sino
que auía de estarse malo. [262-263]

Ecos de la inmortal novela resuenan también en los conocidos entremeses de *Los refranes del viejo celoso* y *Las jácaras*, nacidos de la pluma de Quevedo y Calderón respectivamente, en los que se sigue haciendo hincapié en el asunto de una demencia provocada por una desmedida afición literaria.

El espacio de la locura

Si el continuo movimiento que la sociedad medieval impuso al loco, tal y como dejó inmortalizado Sebastian Brant en su *Nave de los locos*, configuró un territorio de la locura inquietante y amenazador por su carencia de un límite definido, la creación de hospitales de alienados desde comienzos del siglo XV condenará a estos individuos al confinamiento y el estatismo, creando el espacio de la locura por antonomasia. Muy pronto las casas u hospitales de locos atraerán la atención de una sociedad que ahora podrá dar rienda suelta a su curiosidad amparada en unas jaulas y paredes convertidas más en un elemento de seguridad para visitantes morbosos que en estructuras de protección para los enfermos allí recluidos. La recreación en los escenarios de la realidad que acontecía en estos espacios sólo fue una cuestión de tiempo.

De este tipo de piezas es posible extraer, tanto de las acotaciones explícitas como de las implícitas, información muy interesante que nos permite reconstruir las prácticas y usos que regían en estas instituciones. La violencia física, el uso de ciertas terapias con el fin de amansar e intentar sanar a los enfermos y la indumentaria de éstos son buenos ejemplos de ello.

La caracterización de los guardianes de locos empuñando objetos destinados al castigo era común, como ocurre en el anónimo *Entremés de los locos.* Protagonizado por el bufón escénico por antonomasia, Cosme Pérez, alias Juan Rana, el vejete que interpreta el papel de loquero sale a escena empuñando un látigo que no duda en emplear contra Rana como método para hacerle olvidar cierta manía con el dinero que se le ha achacado para encerrarle [Sáez Raposo, 2005: 155-157].

Por su parte, en el *Entremés de la burla del ropero*, escrito por Francisco de Avellaneda y estrechamente emparentado temáticamente con el anterior, el personaje del cirujano intenta rapar a navaja la cabeza del vendedor de ropa que protagoniza la

pieza con el fin de aplicarle unos emplastos «que ha de llevar el celebro» [*Rasgos del ocio*, 1661: 127]. Como el ropero se resiste, el médico solicita la ayuda de sus dos platicantes o aprendices que consiguen reducirlo y atarlo contra un taburete.

Con el fin de que se apacigüe, y amenazado con una maza, Lorenzo es atado a un «loco sosegado» en el *Entremés del loco*, de Juan Vélez de Guevara. Lucía, su esposa, había tramado una burla, en connivencia con su amante, el sacristán Perales, y una serie de compinches pertrechados para tal efecto, para que su marido crea que ha perdido el seso. Aunque sabemos que exagerada, la estampa con la que aparece el que se hace pasar por guardián, como «[...] un gigantón vestido con ropa larga pintada y una corona de hierbas y una maza» [*Rasgos del ocio*, 1661: 199] y con la potestad de sentenciar, castigar y mandar en la casa de locos, redundaría en aquellos atributos o características que la sociedad de entonces asociaría con los de dicha profesión.

En un manicomio transcurre también la mayor parte del *Entremés famoso de los locos*, compuesto por Francisco Antonio de Monteser para ser representado, curiosamente, dentro de los fastos que se llevaron a cabo con motivo de la boda regia de María Teresa de Austria y Luis XIV de Francia en 1660. En esta ocasión, asistimos a una terapia de grupo basada en las supuestas propiedades apaciguadoras tradicionalmente atribuidas a la música. Al igual que tantísimos viajeros europeos hicieron hasta bien entrado el siglo XIX, don Blas y don Alejo, protagonistas de la pieza, deciden acercarse a una casa de locos movidos por el morboso interés de poder ver, como si de una atracción de feria se tratara, a los internos que allí residen. La casualidad hace que encuentren a éstos, separados por sexos, practicando el canto ya que, en palabras de la «madre de locas», la música «[...] es lo que más los amansa» [Huerta Calvo, 1985-86: 717]. Aunque la manera en que ejecutan la melodía (las mujeres de un modo alegre y los hombres triste) aparece como un reflejo externo del desequilibrio mental que padecen, la letra que entonan sorprende por su agudeza:

> El ser locos o no,
> consiste en que otros den
> en que lo son. [Huerta Calvo, 1985-86: 716]

La ironía cómica de la pieza estriba en que a medida que don Blas y don Alejo van escrutando los motivos por los que los enfermos han sido recluidos, comprobamos cómo su propio comportamiento y acciones hacen de ellos dos auténticos «locos» sociales cuyo proceder en nada difiere del de los locos «oficiales» allí encerrados, por lo que terminarán uniéndose a ellos.

En otro orden de cosas, también es posible obtener en estas piezas noticia relativa a la indumentaria empleada por los enfermos en estas instituciones. La norma establecida indicaba que los internos debían ser despojados de sus ropas y dejados «en camisa» (tal y como aparecían, por ejemplo, los locos en el anteriormente citado *Entremés del loco*, de Vélez de Guevara hijo). Sus prendas «de cuerdo» se guardaban con el fin de ser devueltas una vez que se les consideraba curados y preparados para reinsertarse en la sociedad, si es que ello llegaba a suceder alguna vez. Recuérdese que las acciones de desnudarse o de romperse las vestiduras eran consideradas como signos inequívocos de pérdida del juicio y, por consiguiente, la acción de vestirse se tenía por una recuperación del mismo.

En el ya mencionado *Entremés de los locos* protagonizado por Juan Rana, los locos y locas que salen a recibirle como nuevo compañero en el manicomio le desnudan, a mandato del loquero, y le visten «de loco» que era cómo se había indicado que debían aparecer ellos en escena [Sáez Raposo, 2005: 158-159].

Aunque no es habitual hallar testimonio expreso en las piezas breves del siglo XVII de su uso, uno de los componentes más asociados con la indumentaria del loco es el cascabel. Tomado directamente del ropaje propio de los bufones, es posible encontrar noticia suya en el baile de *Los locos de Toledo*:

> Los locos, con cascabeles
> y con varios instrumentos,
> vestidos de mil colores
> y jirones muy diversos,
> a las rejas con las locas
> a ver las fiestas salieron, [...]
> [Cotarelo y Mori, 1911: II, 485]

De entre esa variedad de colores aludida parece sobresalir el rojo a tenor de los versos que cantan el grupo de locos:

> No tenéis vos calzas coloradas,
> no tenéis vos calzas como yo.
> [Cotarelo y Mori, 1911: II, 486]

La coplilla, que se repetirá años más tarde en el *Entremés famoso del doctor Rapado*, se convertiría en un elemento más de las danzas de locos y matachines típicas de las celebraciones de la fiesta del Corpus.

La locura como fuente de beneficio personal

Llegados a este punto, es necesario precisar que no siempre la demencia entremesil se presentaba como el resultado de un proceso patológico. En ocasiones, ni siquiera se correspondía con una circunstancia real, argumentativamente hablando, sino que respondía al interés de alguno de los personajes por lograr un fin concreto. El rendimiento que era posible obtener de las licencias asumidas o admitidas en los perturbados animaba a algunos personajes a hacerse pasar por locos, o a hacer creer a otros que lo estaban, con el objeto de ver satisfechos sus anhelos.

Los enamorados protagonistas del *Entremés de la endemoniada*, cuyo título evoca la vinculación que tradicionalmente se ha trazado entre la figura del loco y el demonio, emplearán la locura como una excusa para posibilitar su encuentro. Para poder sortear el extremado celo de su padre, la muchacha acuerda fingir un acceso frenético para que su amante, simulando ser un conjurador, pueda visitarla libremente, en su propia casa y con el beneplácito de aquél, con el fin de aliviar su presunto trastorno. Resulta de gran interés la sintomatología que el enamorado recomienda manifestar a su amada para asegurar la verosimilitud del embeleco, ya que, una vez más, nos ayuda a reconstruir la idiosincrasia escénica del tipo y la técnica interpretativa empleada por aquellos encargados de darle vida:

> Pues advierta que no esté muy furiosa, sino como que va a decir una cosa, decir otra, y decir de Venus, y que se quiere subir al cielo, y bailar, y correr, y aporrear los criados.
> [Cotarelo y Mori, 1911: I, 145]

Los síntomas debían estar tan estereotipados que, a pesar del modo ridículo en que se ponen en práctica, los desvaríos surten el efecto previsto, pues comprobamos cómo hasta el más simple de los personajes, el criado, es capaz de reconocer inmediatamente el mal que parece aquejar a su señora:

> Padre. [...] ¿Qué es esto? ¿Qué tiene esta muchacha?
> Criado. Señor, no sé, que si no es que esté endemoniada; porque estas cosas que hace son de persona que lo está. [Cotarelo y Mori, 1911: I, 146]

Por su parte, el *Entremés del loco* nos sirve también, una vez más, para ilustrar este punto. Impedida por su marido para asistir a la procesión del Corpus (aunque, en realidad, su verdadera intención no es otra que reunirse con su amante), Lucía trama, con la ayuda de éste, una argucia para hacer creer al primero que ha perdido

el juicio y, de ese modo, encerrarle y dejar el camino expedito para cumplir su voluntad. La hilaridad del público se busca a través del despliegue de gestos y acciones desmesurados con los que pretende persuadirle de su supuesta enajenación:

(Mírale Lucía [a Lorenzo] haciéndose cruces y aspavientos).

Lucía. ¡Jesús!
Lorenzo. ¿Qué tengo?
Lucía. No es nadilla ello.
El alma tengo asida de un cabello.
Lorenzo. Decidme, ¿qué os ha dado?
Lucía. Marido, que el juicio os ha faltado.
Estáis loco de atar, estáis perdido.
Yo me aparto de vos, divorcio pido.
[*Rasgos del ocio*, 1661: 197]

Pero a estos locos forzados también les era posible sacar provecho del brete en el que les habían puesto las artimañas de sus insidiosos allegados, ya que, una vez presentido o destapado el engaño, serán ellos mismos quienes empleen a su antojo la peculiar conducta de su supuesto estado mental para resarcirse. La locura se convierte en una especie de comodín al que pueden recurrir unos y otros dependiendo de la coyuntura concreta. La falacia que, en estos casos, la ha originado es la causa que la permite mantenerse y seguir alimentándose. Es decir, hay ocasiones en las que aquellos que han urdido el engaño deben sufrir en carne propia los efectos del mismo para poder prolongarlo o evitar confesar su culpa. El loco muestra claramente en estas piezas el marcado carácter ambivalente que determina su naturaleza y que le posibilita ser casi de manera simultánea, en palabras de Javier Huerta Calvo [1999: 38], víctima y verdugo o chivo expiatorio y expiador. Así, mientras que en el entremés anónimo de *Las visiones* Juan Rana intenta apalear a los galanes de su esposa con «la tranca de la puerta» alegando que, puesto que le han hecho creer que son fantasmas, no tendrán «ni dolor ni sentimiento» [Sáez Raposo, 2005: 376], en *El loco*, Lorenzo aprovecha la insistencia con la que su esposa ha dado en decir que ha perdido el juicio para golpearla a ella y a una compinche suya amparándose en la furia que típicamente se asocia con este estado:

Lorenzo. Ya es forzoso que crea esta locura.
Ello, por Dios, es grande desventura.
Mas las piedras invoco,
porque son abogadas del que es loco.

Con ninguna he topado,
por mí he que so loco desgraciado. [...]
Pero ya que mi intento salió en vano,
quiero irme sin piedras a la mano. (*Dales.*)
Lucía. ¡Que me ahoga y me mata, santo cielo!
Vieja. ¡Que me ha dejado huérfana de pelo!
[*Rasgos del ocio*, 1661: 198]

La locura como enfermedad de moda

Si bien es cierto que se han analizado, con mayor o menor detenimiento, ciertas patologías que, por decirlo de alguna manera, estuvieron en boga en la sociedad española del Siglo de Oro (el caso más conocido quizás sea el de la opilación), no menos lo es que el trastorno psicológico diagnosticado en la época con el nombre de melancolía también lo estuvo, aunque no ha merecido tanta atención en los estudios realizados al respecto. Objeto, en aquel momento, de un buen número de tratados médicos, se consideraba una dolencia provocada por una hipocondría o destemplanza de uno de los cuatro humores constitutivos del cuerpo humano (en concreto, la bilis negra que supuestamente actuaba sobre el cerebro), que estaba completamente diferenciada de la tristeza (provocada por una causa y no una enfermedad) y que la psiquiatría posterior separó en varias afecciones desligadas entre sí.

En *El médico de su honra*, Calderón, en boca del gracioso Coquín, deja constancia del auge que en la sociedad de la época había adquirido la hipocondría como afección de moda. Éste, al preguntarle Jacinta por la naturaleza de dicha enfermedad (que dice estar padeciendo por haber querido volverse discreto abandonando su estulticia innata), la definirá de la siguiente manera:

Es una enfermedad que no la había
habrá dos años, ni en el mundo era.
Úsase poco ha, y de manera
lo que se usa, amiga, no se excusa,
que una dama, sabiendo que se usa,
le dijo a su galán muy triste un día:
«Tráigame un poco uced de hipocondría»
[Valbuena Briones, 1976-78: II, 101]

En el teatro breve es posible encontrar a personajes que buscan hacer reír bien padeciendo, bien creyendo padecer o simulando estar aquejados de este desorden.

Estas composiciones, muy probablemente, contarían con la complicidad de un público que inferiría en este motivo una parodia de un uso social extendido. Por mencionar únicamente un par de ejemplos significativos, citaremos *El doctor y el enfermo*, entremés de Luis Quiñones de Benavente perfectamente encuadrable en el grupo anterior de piezas en las que la locura era empleada a conveniencia con vistas a conseguir un objetivo concreto, y el entremés de Pedro Calderón de la Barca titulado *La melancólica*.

En el primero, vemos que la única manera que encuentra el personaje de Crispín para reunirse con su amada Tomasa eludiendo la férrea vigilancia del doctor Garatusa, padre de ésta, es hacerse pasar por un rico indiano que, muy enfermo, requiere los urgentes servicios del galeno. Tras la disparatada relación de síntomas con los que pretende disfrazar su engaño, comprobamos que, seguramente incapaz de recurrir a nada más original, Crispín insinúa que la melancolía es la causa de su supuesto mal [Cotarelo y Mori, 1911: II, 603]. Al final, el embeleco surte el efecto deseado y ambos amantes terminarán comprometidos con la bendición del doctor. En el segundo, la misma enfermedad aparece como asunto central en torno al que gira la pieza. En su estadio previo o análogo de hipocondría, la dolencia es descrita, una vez más, como una patología exclusiva de personas discretas. La necesidad que tiene Manuela, el personaje aquejado de la afección, de buscar algún tipo de diversión que le ayude a mitigar las aflicciones que padece (tal y como prescribían los tratados médicos de la época), sirve de excusa al dramaturgo para desarrollar un argumento, muy del gusto barroco, basado en la metateatralidad y trufado de pinceladas costumbristas.

Conclusiones

Como hemos tenido ocasión de comprobar en el somero recorrido que hemos llevado a cabo, la locura fue un elemento y un motivo argumental de indudable relevancia en el teatro cómico breve español del Siglo de Oro. Ello pudo verse fomentado no sólo por una serie de circunstancias socio-culturales (como el gusto por todo lo asombroso y extraordinario), sino también por la analogía susceptible de ser trazada entre la afición barroca por ese espacio indeterminado que separa la realidad de lo que no lo es y la tenue frontera que divide el territorio de la cordura del de la insania. El loco, personaje inherente a las obras de dicha temática, fue tomado directamente del mundo carnavalesco desde donde se proyectó al ámbito teatral bajo diversas denominaciones e identidades más o menos alegóricas. La figura

del demente, en sentido estricto, encontró pronto un hueco dentro del espacio entremesil favorecido, seguramente, por la fascinación atávica que siempre hemos sentido hacia aquellos semejantes que adolecen de nuestra capacidad más definitoria como seres humanos: la razón. Lejos de la homogeneidad esperable *a priori* en el tipo, el corpus de piezas breves nos ofrece todo un abanico de situaciones en las que el loco y su condición pueden tener cabida: desde aquellas en las que es posible apreciar un interés por mostrar sobre las tablas la patología en todo su apogeo, hasta las que publican los beneficios que en determinadas circunstancias es posible obtener de una locura fingida. No obstante, la naturaleza genuinamente cómica de estas piezas las vincula indefectiblemente entre sí, ya que si en algunos dramas del denominado teatro elevado es posible vislumbrar en ocasiones un trasfondo trágico en la locura o, más habitualmente, en los arrebatos que sufren ciertos personajes ante situaciones determinadas, en el teatro breve nunca es así, puesto que el loco y la recreación de su conducta sencillamente buscan provocar la carcajada del público. El elogio renacentista de la *Moria* parece tener su continuidad en un género en el que el personaje del loco cuerdo actúa con la libertad e impunidad que el salvoconducto de su simulada condición le proporciona en una sociedad regida por unos férreos códigos de conducta. Los loquillos cortesanos encuentran su trasunto teatral en estos locos discretos entremesiles.

Por último, cabría añadir el hecho de que del plano alegórico se trascendió rápidamente al real y, por consiguiente, los escenarios tuvieron que dar cabida a las circunstancias de unos individuos aquejados de una enfermedad convertida ya por aquel entonces en tabú. El alma cómica del género es incapaz de ahogar la realidad social que, involuntariamente, van componiendo los dramaturgos con las observaciones que diseminan en sus piezas. Entre las carcajadas se filtran aquellos detalles que más conmueven nuestra sensibilidad actual. A partir de ellos podemos reconstruir, de alguna manera, la consideración social de estos enfermos, tópicos incluidos, la veleidad con la que era posible determinar la reclusión en estas instituciones y la cotidianidad, en cuanto a usos y costumbres se refiere, de sus internos.

Bibliografía

Asensio, Eugenio [1965]: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Gredos, Madrid.

Cotarelo y Mori, Emilio [1911]: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII)*, Madrid, 2 vols. [Existe una edición facsímil con estudio preliminar e índices preparada por José Luis Suárez y Abraham Madroñal Durán].

García Valdés, Celsa Carmen [1983]: «El sordo y Don Guindo, dos entremeses de «figura» de Francisco Bernardo de Quirós», en *Segismundo*, 37-38, pp. 241-269.

Huerta Calvo, Javier [1985-86]: «*Stultifera et Festiva Navis* (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 2, pp. 691-722.

— [1999]: «Aproximación al teatro carnavalesco», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, pp. 15-47.

Menéndez Pidal, Ramón [1973]: *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa Calpe, Madrid.

Rotterdam, Erasmo de [1999]: *Elogio de la locura*, ed. Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza Editorial, Madrid.

Sáez Raposo, Francisco [2005]: *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Senabre, Ricardo [1979]: «Una temprana parodia del *Quijote*: Don Pascual del Rábano», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, A. Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín dirs., Universidad, Granada, t. III, pp. 349-361.

Valbuena Briones, Ángel [1976-78]: *Calderón de la Barca. Dramas de honor (A secreto agravio, secreta venganza, El médico de su honra y El pintor de su deshonra)*, Espasa-Calpe, Madrid, 2 vols.

VV. AA. [1661]: *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas de diversos autores*, Madrid.