

“I am already incapable of sense/Which, in a senseless place,/Is the only sensible feeling.” These are the words of Erifila, the female protagonist of Lope de Vega’s *Los locos de Valencia*, as she is institutionalized in a center for the mad. By embracing the identity of a madwoman and faking madness, Erifila gains freedom from society’s rules and expectations.

Although madness was a common theme in Baroque Spanish literature, writers of that time period rarely depicted women as mad unless those characters were lovesick. Intrigued by this absence, I have sought to learn more about it by examining those texts in which madwomen *do* appear. I have begun by exploring the sixteenth century antecedents to Baroque madwomen: allegorical humanist works in which madness is personified as a woman, such as Erasmus of Rotterdam’s *The Praise of Folly* and Hernán López de Yanguas’s *Triunfos de la locura*. Next I move on to Baroque works of theater in which female characters feign madness, including *Los locos de Valencia* and *El entremés famoso de la endemoniada fingida*, and explore Golden Age hospitals. Finally I examine the presence of madness in “Estragos que causa el vicio” by female author María de Zayas and study the relationship between gender, madness, and melancholy. These examples not only help us to understand how Baroque society perceived madwomen (while shaping such perceptions themselves), they also express general attitudes about the roles imposed on all women at the time.

In the repressive and highly structured society of Baroque Spain, only madness excused nonconformist behavior in the eyes of religious and political authorities. Although male madness dominates the literature of the era, an undercurrent of madwomen persists, showing how women could exert their creative influence even in a society that refused them a public presence.

“Ya soy de seso incapaz,/que en lugar donde no hay seso/es la opinión pertinaz,” declara Erifila, la protagonista de *Los locos de Valencia* de Lope de Vega, cuando está encerrada en un hospital de locos. Al tomar la decisión de identificarse con la locura y fingirla, Erifila se libera de las normas impuestas por la sociedad patriarcal.

Aunque los locos eran un tema bastante común en la literatura del Barroco, eran pocas las locas con la excepción de las locas de amor. Por mi interés en este asunto, quería explorar esta ausencia con la ayuda de los textos que *sí* tienen locas. Empiezo con los textos antecedentes del siglo XVI, es decir la literatura humanista alegórica dónde aparece la locura en cuerpo de mujer; en eso me ha servido mirar *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam y *Triunfos de la locura* de Hernán López de Yanguas. Luego paso a unas obras de teatro del Barroco con locas fingidas: *Los locos de Valencia* y *El entremes famoso de la endemoniada fingida*. También exploro los hospitales del Siglo de Oro. Finalmente examino la presencia de la locura en “Estragos que causa el vicio” de María de Zayas y miro la conexión entre la mujer, la locura y la melancolía. Estos ejemplos no sólo sirven de entender la opinión popular en cuanto a las locas (sin olvidar el papel de la literatura al cambiar la opinión pública), sino que también expresan las actitudes sobre los papeles de la mujer.

En la sociedad represiva y estructurada del Barroco español, los locos literarios daban a los autores del Barroco una manera de criticar a la autoridad sin ponerse en peligro. A pesar de la gran presencia de los locos, las locas también ejercen un papel de rebelión y muestran el poder de la mujer creativa en una sociedad que intenta limitar la presencia pública de la mujer.

**LOCAS ATREVIDAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS
SIGLOS DE ORO**

Persephone Hernandez-Vogt

A thesis presented to the faculty of Mount Holyoke College in partial
fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts with High
Honors

May 2013

Romance Languages and Cultures

Under the direction of Nieves Romero-Díaz

ACKNOWLEDGEMENTS

First I would like to thank my family, who have always supported my education, and my friends, who put up with my ramblings about Spanish literature.

Je tiens également à remercier Elissa Gelfand, avec qui j'ai eu la bonne fortune de faire un travail dirigé sur la femme et la folie dans le XXe siècle, et Nadia Margolis pour ses suggestions bibliographiques (surtout en ce qui concerne Louise Labé).

Un agradecimiento a Christian Gundermann, por haberme introducido a los textos de Luce Irigaray en su clase, "Beyond Logocentrism"; a Pedro Ruíz, por enseñarme la literatura del Siglo de Oro; y sobre todo a Albert Lloret y Esther Castro Cuenca, quienes hacen parte de mi comité y me han dado sugerencias para el trabajo.

En conclusión, tengo que hacer algo muy difícil: expresar en palabras todo lo que debo a Nieves Romero-Díaz. Si no la hubiera conocido, no estaría estudiando la literatura hispánica ahora mismo. Me ha apoyado en todos mis estudios universitarios y sabía que podía contar con ella cuando aparecí un día en su oficina con una idea quijotesca en la cabeza para una tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: CONOCER A LAS LOCAS	6
CAPÍTULO I: LOCURA Y ALEGORÍA EN EL SIGLO DE ORO	20
CAPÍTULO II: HOSPITALES, TEATROS Y FINGIMIENTO	38
CAPÍTULO III: MELANCOLÍA, INGENIO Y LA ESCRITORA	62
CONCLUSIÓN	80
BIBLIOGRAFÍA	87

INTRODUCCIÓN

CONOCER A LAS LOCAS

Con personajes cervantinos tan reconocidos como Don Quijote y el licenciado vidriera, los locos tienen un papel protagónico en la literatura y la cultura del Barroco español.¹ En ocasiones, como antihéroes y bufones pueden expresar ciertas opiniones políticas. En otras, son cuerdos que fingen la locura por motivos complejos. La existencia de las casas de los locos (que abundaron en esta época) nos proporciona fuentes históricas sobre la locura, su percepción y su tratamiento. Sin embargo al leer sobre el tema de la locura en esta época, empecé a preguntarme dónde estaban las locas. Existen, por supuesto; están brevemente mencionadas en algunos textos que describen las casas de los locos y la literatura tiene casos de “locas” de amor. Pero quería saber más de ellas. ¿Quiénes son? ¿Qué diferencias había entre el tratamiento de la locura masculina y la femenina? ¿Aparecen las locas literarias en textos escritos por mujeres? ¿Cómo se relaciona la inferioridad impuesta en la mujer

¹ El enfoque de mi trabajo es el Barroco. José Antonio Maravall reconoce la dificultad de imponer dos fechas precisas por una época (23); en este trabajo considero como Barroco toda obra que tiene elementos del Barroco y que se sitúa entre 1590 y 1670, para incluir a las obras tempranas de Lope de Vega. Sin embargo, se pueden notar fuentes históricas y literarias anteriores al Barroco; éstos sirven como antecedentes y ayudan a dar contexto a las otras obras.

de la época por moralistas y teólogos con la percepción y definición de la locura femenina? Con la presencia de la locura en general en los Siglos de Oro, quiero saber qué condiciones caracterizan a la loca de la época y qué modos de pensar han surgido al mirarla.

Para comenzar el análisis de la locura femenina, es necesario saber cómo se definía la locura en los Siglos de Oro: ¿qué tipo de persona está incluida en la categoría de “loca”? Cuando los autores hablan de locos, se refieren a una serie de signos; necesitamos pues una definición de la época para entender y interpretar estos signos. Los pensadores del siglo XVII definieron la locura de forma muy amplia. En *El Loco en el Espejo: Locura y Melancolía en la España de Lope de Vega*, Belén Atienza analiza la definición de Sebastián Covarrubias del “loco” publicado en su Tesoro de 1611:

El hombre que ha perdido su juicio ... Y sea su primera interpretación de la palabra *locus*, *loci*, por el lugar, atento que al loco solemos llamar vacío y sin seso; así aquel lugar parece que queda sin llenarse. ... O puédese haber dicho de *lucus*, *a luce*, *per contrarium sesum*, por habersele ofuscado y entenebrecido el entendimiento. O se dijo *a loquendo*, porque los tales suelen, con la sequedad del cerebro, hablar mucho y dar muchas voces; y si bien lo consideramos al hombre que está en su juicio, si es muy hablador, decimos comúnmente ser un loco. (1)

El autor parece tener dificultad en situar el origen de la palabra; y cuando hace la transición de su definición hacia su origen, declara que la etimología de la

palabra “tornará loco a cualquier hombre cuerdo, porque no se halla cosa que hinche su vacío” (Atienza 1). La idea que plantea Covarrubias de que al estudiar demasiado la locura uno puede volverse loco significa que la locura tiene una capacidad corruptiva; tomar en serio las palabras de un loco llega a la locura. A los locos no se les debe escuchar.

Para imponer más orden en su definición, Covarrubias distingue entre “loco, tonto y bobo ... por causarse estas enfermedades de diferentes principios o calidades [humorales]” (1); en su definición, desde una perspectiva médica, el loco tiene un carácter colérico.² Según la teoría humoral, alguien colérico tiene un exceso de bilis amarilla la cual causa tendencias agresivas. El tonto, explica Covarrubias, tiene demasiada flema, llegando a un comportamiento tranquilo, perezoso y lento. Hay “mucho diferencia” entre estas personas, pero todavía ve necesario Covarrubias mencionarlas todas en la definición del loco (1). Cabe destacar, sin embargo, cómo locos, tontos y bobos son casi sinónimos o al menos colocados al mismo nivel en relación a la locura. Estos personajes representan comportamientos diferentes, pero quedan fuera de las normas y se encuentran todos en los hospitales de la época.

² La teoría humoral sugiere que la condición mental de un ser humano está conectada a los líquidos de su cuerpo: el sangre, la bilis amarilla, la bilis negra, y la flema. Según esta teoría, el humor dominante de un individuo determina su comportamiento y su personalidad. Se origina en la época medieval. Sin embargo, esta teoría también dominaba la medicina de los Siglos de Oro. Para más información se puede consultar Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios* (ed. Guillermo Serés). Madrid: Cátedra, 1989.

La definición de la locura en esta época cobra importancia cuando la locura empieza a tener que ver con actos heréticos. Hélène de Trope, en su análisis de la locura en los procesos inquisitoriales, explora ciertos ejemplos en que un loco comete un crimen contra la religión y está castigado porque su crimen es demasiado peligroso (“Inquisición” 67). En estos casos, eran los locos considerados endemoniados. Aunque esta práctica no era la norma, se muestra una justificación religiosa para la locura. Sin embargo ¿cómo saber si un individuo estaba realmente loco según los médicos de la época? Trope describe los comportamientos locos de los pacientes del Hospital de los Inocentes en Valencia:

Entre los comportamientos que se consideraron manifestaciones de la locura de los pacientes cabe mencionar: la pérdida del instinto de conservación (dejar de comer, intentos de suicidio), tendencias homicidas, transgresiones del orden moral o religioso (desnudez, blasfemias, furor, suciedad patológica) e incluso creencias religiosas (judíos, moriscos, conversos). (“Tratamientos” 31)

Las autoridades del hospital definían la locura en términos físicos, religiosos y patológicos, con mucha ambigüedad. Aunque variaba la concepción de la locura al nivel filosófico, en la práctica podía incluir a muchas personas con muchos comportamientos distintos. En este sentido, Atienza argumenta que existen tres variedades de locura (locura patológica, locura ficticia y locura festiva) aunque la frontera entre esas tres podía variar en la época (17). Según la autora, se pueden identificar ciertos comportamientos asociados con la

locura, como andar desnudo o hablar sinsentidos, pero en general la locura no tiene definición fija sino que podía describir a muchas personas que se comportaban fuera de las normas. A veces los locos de los Siglos de Oro tenían condiciones que ahora podríamos definir como de enfermedad mental; otras veces su “locura” era no estar de acuerdo con las doctrinas religiosas y políticas del momento y llamarse o “hacerse” el loco era la única manera de escapar de la muerte. La locura iba en contra de las normas sociales. Era necesario imponer un orden.

Si había un debate sobre qué causa la locura, se debe al hecho de que la locura se encuentre fuera del entendimiento racional. La dificultad en definir la locura está conectada a la dificultad de empatizar con el loco o la loca: una persona razonable no entiende por qué los locos se comportan como locos. En *La folie et la chose littéraire* (1978), la teórica Shoshana Felman analiza varias descripciones de locos en la literatura. Usa a Jacques Derrida para explicar que la locura, que existe fuera de la lógica, no se puede describir en el lenguaje de la razón sino con el uso de metáforas y otras “cosas literarias.” Derrida cita dos textos, uno de René Descartes y otro de Michel Foucault, que hablan de cómo se puede expresar la locura. Descartes explora la locura con el uso de la posibilidad: usa un lenguaje hipotético. Foucault, según Derrida, usa alusiones indirectas y metáforas para representar la locura. Derrida distingue entre *pathos* y *logos*. *Pathos* en este caso significa el aspecto emocional del argumento, y *logos* es el argumento racional. Derrida

explica que en el *pathos* se puede ver la locura. Felman añade al análisis de Derrida la observación de que “La métaphore, le pathos, le langage de la fiction : sans être nommée, c’est la *littérature* qui a subrepticement ici fait irruption” [*La metáfora, el pathos, el lenguaje de la ficción: sin que se la nombre, es la literatura la que ha subrepticamente hecho irrupción aquí.*] (47).³ La lógica no ayuda a entender la locura, pero con el uso de la metáfora y otros elementos literarios, una persona cuerda puede empezar a entenderla.

En la definición de Covarrubias, el autor intenta definir la locura con las palabras de la razón. Por eso se ve perdido. La idea que propone Covarrubias de que la locura tiene un elemento casi corruptivo—es decir, que una persona que estudie demasiado la locura puede ser convertida en loca—se entiende mejor cuando miremos el comentario de Atienza. Atienza dice que la locura confunde a través del “tema del desposeimiento del ser, en que el sujeto se descubre perdido en un mundo cada vez más fragmentario de apariencias y discursos conflictivos, [lo cual] es un tema clave en el pensamiento barroco” (1-2). La desorientación del sujeto cuando intenta analizar la locura existe porque está intentando dar una orden racional a algo que no puede insertarse en el mundo de la lógica. Covarrubias no puede usar la literatura de ficción para hablar de la locura, así que el lenguaje mismo empieza a dar vueltas y su definición no se puede entender completamente.

³ Todas las traducciones son mías.

Cabe notar que la cantidad de locos era algo particular al siglo. Escribe Atienza que la gran presencia de la locura durante estos dos siglos se relaciona intrínsecamente con un momento histórico que José Antonio Maravall define como período de crisis:

Como la pobreza es una de las causas y agravantes de la enfermedad mental, la locura siempre se pone de actualidad en épocas de crisis social o económica. ... Tiempos de crisis vivieron también los españoles que vieron la transición del siglo XVI al siglo XVII. Ellos se enfrentaban a la peste, el hambre, las derrotas militares, los abusos de los Austrias y sus validos, y la enfermedad mental, llamada melancolía. (13)

Es poco sorprendente que en un período de crisis veamos el crecimiento de la literatura de locura. En *La cultura del Barroco*, Maravall dice que el Barroco era “una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período” (55); estas fluctuaciones vienen del precapitalismo emergente, lo cual creaba un sistema con muchos cambios abruptos (59). Lo que distingue esta crisis de las anteriores es que existía no sólo un deseo vago, sino también un intento activo, de que el ser humano cambie por sus propios medios la situación: “De ahí, la inmensa literatura de remedios o ‘arbitrios’ que se escribe” (58) e indica que, en la mente de los escritores, existía algo para remediar. El arte y la literatura del Barroco servían de medio de propaganda para controlar y apaciguar al pueblo, para que no se rebelará

contra el gobierno cuando está en una situación de desesperación total. Maravall propone que no se puede separar completamente la crisis económica de la social. Los problemas sociales afectaban la economía y viceversa. Pero es más difícil parar una crisis social: “la onda de la crisis social que condiciona el desarrollo del Barroco es más prolongada y continuada que la crisis económica de la cual, en tan gran medida, la primera depende” (63). La actitud que produce la crisis tiene un efecto permanente en la filosofía de la generación que la conoce: bajo una monarquía absoluta apoyada por (y apoyando) la iglesia católica, este período histórico está marcado por la represión social de las personas que criticaron al poder. El pueblo español culpa a la monarquía de causar la crisis económica (60). Para impedir la destrucción del orden social, era necesario aislar los elementos vistos como peligrosos al orden.

En éste está de acuerdo Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* (1961).⁴ En su texto, Foucault describe cómo, entre el siglo XIV y XVII, los locos eran encerrados en hospitales generales con otras personas problemáticas para la sociedad: los pobres, los enfermos y los huérfanos (6). Como explica Atienza, los locos ocupaban un papel social complejo: pues eran figuras de burla que entretenían a los demás, pero que como los “locos violentos,” podían ser peligrosos. Las casas de locos funcionaban como

⁴ Las traducciones que aparecen en este trabajo no son las mías. Vienen de una reimpresión de la primera edición en español de 1967.

provisoras de caridad, hospitales y teatros a la vez; cumplían la función de aislar a personas “peligrosas” pero también tenían un papel teatral (53). Los locos de los hospitales “salían a pedir limosna vestidos con trajes similares a los de los arlequines” o, como en Valencia en el siglo XV, “vestían en las calles vestimentas de color azul con mangas rojas y capuchones grises marcados con cruces verdes. Llevaban burros también enjaezados” (50). De esta manera los locos podían salir de los hospitales, marcados claramente como locos y como objetos de diversión. No era clara la división entre loco y bufón. Cuando los cuerdos visitaban a los locos en estas casas, estaban en un ambiente más seguro y tenían la posibilidad de burlarse de la locura y así imponer su orden en la locura; el hecho mismo de vestir a los locos con trajes de bufones creaba igual: “[era] una forma de representar al loco de una manera precodificada que le resta[ba] gravedad a la tragedia de su enfermedad y su pobreza” (51). La imposición de un orden simbólico al loco no era únicamente por miedo de ello; también resultaba de lo triste que era su situación. Por eso Atienza sugiere, repitiendo los pensamientos de Ken Jackson, que la exhibición de los locos era “una forma de caridad, para incitar a los visitantes a la piedad, la reflexión y la limosna” (54). Al incluir al loco, a pesar de la dificultad de situarle y de sus contradicciones, la sociedad del siglo XVII intentaba ayudarlo como controlarlo.

Aunque me enfoco en la ficción del Barroco, hay que regresar al siglo XVI, tan importante para el tema de la locura. Los locos dominan el siglo XVII, pero antes vemos la presencia de la locura en los textos humanistas. Uno de los textos clave del siglo XVI que crea una serie de códigos literarios para hablar de la locura es *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, impreso en París en 1511 (Smith 17). En este texto, la locura está personificada en la forma de una mujer. Además de dar a la locura un cuerpo de mujer, Erasmo dice que toda mujer es la “encarnación de la Necedad” (85). Atienza nota que Ripa, un pensador italiano, al definir la locura en 1593 usa una imagen erasmista: “Ripa describe a la locura como una mujer (tradicionalmente considerada más mutable o cambiante que el hombre) vestida con ropas de color *cangiante*” (5).⁵ En *Triunfos de la locura* (1521), el español Hernán López de Yanguas encuentra a la Locura y sus servidoras y ve “que eran todas mugeres/y ningún hombre con ellas.” Estos textos humanistas no son las únicas instancias en que el cuerpo femenino se ve alegóricamente como la causa de la locura. La mujer también tenía una locura especial, el mal de madre, que era causado por “the retention of menstrual blood or of ‘female seed,’ particularly in young virgins” (Carrera 129). En el siglo XVI, por tanto, la locura hablaba con voz de mujer y la mujer era especialmente loca. Pero a

⁵ Atienza explica el significado de la palabra: “He traducido este término *cangiante* como ‘cambiante’, aunque no es una traducción exacta, pudiendo traducirse como ‘iridiscente’ o ‘tornasolado’. *Cangiante* es un término técnico que pertenece a la historia del vestido y de la pintura” (5).

pesar de esta tradición humanista de describir la locura como mujer, vemos más locos en la ficción del Barroco que locas.

La masculinidad de la locura no sorprende mucho. Era, después de todo, el hombre quien representaba la modernidad, y con la modernidad, al nuevo orden social donde no cabía, entre otros, el loco. Maravall escribe que

El tipo que hemos dado en llamar *hombre moderno*, empieza también a desarrollarse la capacidad en él de comprender que las cosas, de la economía quizá principalmente y, también, de otros ramos de la vida colectiva, no andan bien y, lo que es más importante, empieza a dar en pensar que podrían ir mejor. (57)

Si es el crecimiento de la posibilidad social y la lucha entre el orden antiguo y el moderno los que influyen en el crecimiento de locos en la literatura, si es la aparición del “hombre moderno” que da luz a tantos hombres locos, podemos preguntarnos cómo la modernidad cambió la situación de la mujer, y qué tiene que ver con la variedad de locas que vemos (o no vemos) en la literatura de la temprana modernidad. Cuanto mejor conozcamos a la mujer de la temprana modernidad, mejor entenderemos a la mujer loca—y vice versa.

Elijo el tema de la locura femenina como aparece en la ficción porque no se puede reducir un concepto tan amplio a una sola definición. Pienso igual que Shoshana Felman: con la literatura podemos acceder a la locura de manera profunda, evitando los problemas estilísticos del *logos*. Hay cosas que no se pueden decir sin la ayuda de la “cosa literaria.” Además, la creatividad en general es fundamental a mi estudio por su relación con la mujer. Belén

Atienza describe el papel teatral del loco. La loca igual que el loco ocupa un espacio teatral, tanto por su locura como por su género: la mujer “ cuerda ” del Barroco también participa en el “ performance ” de género, algo que se ve más claramente cuando la comparamos con la loca. En la ficción, vemos que la locura contradice las normas establecidas y por eso da miedo a la autoridad. La mujer tenía la capacidad de usar la locura para luchar con lo que se le esperaba de ella. Si la loca no aparece mucho en la literatura, es porque es una figura poderosa: con su presencia amenaza la jerarquía de género.

Para estudiar la locura y la mujer, en esta tesis investigaré los datos que hay sobre las percepciones de la locura en el Barroco para poder adentrarme en el análisis de textos literarios donde aparecen locas. En primer lugar quiero estudiar los antecedentes en el siglo XVI. Miraré definiciones de la locura de la época y hablaré de textos como *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam y *Triunfos de la locura* de Hernán López de Yanguas, donde aparece la locura como mujer—una locura alegórica.

Así llegaré a mi segundo capítulo, donde examinaré los hospitales de los Siglos de Oro para explicar cómo eran. Estudiaré la perspectiva de Belén Atienza, *El loco en el espejo*, en donde se presenta el hospital como teatro en las obras de Lope de Vega y analizaré la locura espectacular de la que habla Foucault. Como se verá, tanto en las obras de Lope de Vega como en algunos entremeses de la época aparecen locas fingidas, lo cual no impide el análisis de su locura porque nos obliga a considerar lo que es el fingir en el mundo

femenino. La conexión entre fingir/ficción/mujer/creatividad nos recuerda al “performance” del género y al concepto de la mujer engañosa; se trataría de otro caso de cómo la mujer loca ayuda con el estudio de la mujer en general.

A continuación, en el capítulo tercero, pasaré al tema de la melancolía, una forma de locura con gran importancia para el momento histórico que nos planteamos por su relación como metáfora para la situación de la crisis del Barroco español. La melancolía, no siempre algo negativo, se asociaba también con el genio y la creatividad. La locura de amor, a veces relacionada con la melancolía, también podía producir creatividad. En este tercer capítulo estudiaré cómo las mujeres “podían” (o no) tener melancolía y cómo su melancolía era diferente o igual que la de los hombres. En las novelas de María de Zayas, veremos la presencia de la melancolía; ¿qué cambia cuando escribe una mujer de este tema?

Por supuesto, hay muchas maneras de analizar la locura femenina en el Barroco. Sería posible hacer un trabajo sobre las heréticas y la inquisición o incluso sobre las místicas. Sin embargo, mi enfoque es la literatura de ficción. No sólo sería muy largo un trabajo que incluya las místicas y las heréticas igual que las locas literarias, y sería difícil hacer un trabajo parecido dentro de los límites de un año, sino que además la literatura de ficción ayuda con el otro lado de mi trabajo: la ficción y la “performatividad” femenina. Al mirar el teatro y las novelas, espero entender el espacio de la mujer en la literatura del Barroco.

En general, este trabajo ayudará a estudiar la locura como mujer, la mujer como loca, la “performatividad” de la mujer/la loca, la locura según una mujer y la relación general entre mujer y locura en los Siglos de Oro. La loca de los Siglos de Oro, casi olvidada, todavía quiere hablarnos. La loca subvierte y desafía, cambia y crea. El hecho de ser mujer podía impedir su voz, pero con su locura transgrede los impedimentos.

CAPÍTULO I

LOCURA Y ALEGORÍA EN EL SIGLO DE ORO

Cuando murió Isabel la Católica en 1504, su hija Juana de Castilla heredó el trono castellano. Sin embargo, supuestamente por su locura, no se la dejó actuar como una reina. Su padre y, luego, su marido controlaron la nación que había heredado. Así después de la muerte de la reina Isabel, ninguna mujer pudo lograr su nivel de poder e influencia política—incluso el hecho de ser reina no separaba a las mujeres de su estatus subordinado. El fin del reinado de Isabel la Católica llegó a un caos empeorado por el rechazo de la heredera legítima: su padre, Fernando II, y su marido, Felipe I, querían el poder de Juana para sí mismos. La misoginia tomaba un valor político porque apoyaba el argumento de que la reina no era capaz de reinar: ni como mujer, ni como loca.

En este contexto, aparecen textos como *La Educación del príncipe cristiano* (1516), que escribió Erasmo de Rotterdam para Carlos V, que califican a los reinantes como masculinos: el niño Carlos era considerado mejor para el país que su madre. En este momento, “Castilla carece de un poder estable, situación que aprovechan varios grupos sociales para tratar de

actuar en beneficio propio. ... La crisis política coincide con una crisis económica (malas cosechas, hambre, mortandad) que culmina en 1507 y agudiza el enfrentamiento entre los grupos sociales” (Pérez 11). En parte, esta crisis se ve causada por un conflicto entre el antiguo sistema feudal y el nuevo mercado, sobre todo porque la nobleza sigue separándose de la clase mercantil (Maravall 75). Además de los problemas políticos y económicos, Castilla (y España en general) estaba profundamente afectada por la aparición y difusión del protestantismo en Europa. La región que habían conocido los “reyes católicos,” con toda una inquisición extensa, tenía la responsabilidad de apoyar a la iglesia católica; queda así la inquisición reforzada y una sociedad muy preocupada por asuntos morales/religiosos. Esta renovación del interés en la religión y la inquietud causada por la incertidumbre política y socioeconómica influyeron la vida de las mujeres. Primero, el deseo de controlar la descendencia para mantener las límites socioeconómicas significaba que la sexualidad de la mujer tenía que ser mucho más controlada para evitar la ilegitimidad. En segundo lugar, la mujer representaba la tentación y era considerada como responsable de los deseos sexuales masculinos. Crecía así un deseo de controlar más a este grupo con literatura ejemplar, de allí los libros de conducta entre otros.⁶

⁶ Como, por ejemplo, *Instrucción de la Mujer Cristiana* (1523) de Juan Luis Vives, *Adversus mulieris* (1600) de San Gregorio Nacianceno y *La perfecta casada* (1583) de Luís de León. En general remito al libro de Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

Con la propaganda literaria moral era posible reducir los riesgos sociales así avanzados por la mujer. Pero existía otro grupo fuera del control de las obligaciones morales, un grupo que no entendía las reglas ni participaba en la conducta normativa: los locos. En toda Europa, donde surgían nuevos modos de pensar y una conversación sobre los valores religiosos, el loco se convierte en una figura reconocida e incluso, a veces, celebrada, a veces cuestionada. Vemos un interés en la locura, ese asunto tan ambiguo que hemos explorado en el capítulo precedente, en todos los ámbitos. En particular el loco y su locura se hacen protagonistas de los humanistas, quienes usaban a los locos como una forma de regañar a la corrupción e influir en la conducta sociopolítica. Con los locos se podía avergonzar a personajes importantes con la excusa de que no se debía tomar en serio sus palabras. Los humanistas empiezan a usar imágenes de los locos y de la locura en la alegoría, una tradición con raíces medievales.

En 1494 aparece *Narrenschiff* (en latín, *Stultifera Navis*) de Sebastian Brant. En el texto de Brant, “it was Wisdom who occupied the pulpit and preached admonishingly to the fools sitting beneath her” (Kaiser 78). La sabiduría (igual que la locura en otros textos) era representada como una mujer, siguiendo la tradición medieval. Erasmo de Rotterdam responde a este texto en su *Elogio de la locura* (1511), cambiando la sabiduría por la locura—

otra vez representada por una mujer. Erasmo subvierte la imagen de Brant porque opina que la locura es un poder dominante en el mundo. Incluye en su texto un pasaje hablando de la imposibilidad de que una mujer sea sabia, como se verá luego: así la sabiduría no puede ser una mujer. Esta versión de la locura como mujer se encuentra en *Triunfos de la locura* (1521) de Hernán de Yanguas, quien toma inspiración del tema de la época e incluso de las obras de Brant y de Erasmo (González Ollé xiv). La locura que articula Yanguas tiene su propio carácter y papel retórico. Los textos de Erasmo y de Yanguas conectan la mujer y la locura y expresan la visión que existía de la mujer y el deseo de establecer una conducta femenina ideal en el siglo XVI. La tradición alegórica de la locura como mujer sirve de antecedente a los textos barrocos que incluyen a mujeres locas, ya que establecen el poder subversivo de estas mujeres, desde una perspectiva negativa de desprecio. La mujer loca tiene poder, pero (por eso) no es la mujer ideal: los textos disuaden de que las mujeres se comporten así.

La mujer tenía que seguir ciertas normas sociales para ser considerada como “buena” por la sociedad patriarcal del siglo XVI. En “Los moldes de Pygmalión,” María Teresa Cacho nota que en *Los doze trabajos de Hércules*, el escritor no divide a la mujer como divide al hombre (179-180). Mientras que el hombre puede ser príncipe o caballero, o incluso tener varias otras ocupaciones, la mujer está categorizada de otra forma. Puede ser “dueña, doncella, moza, casada, viuda” (180), estados que muestra su valor y

accesibilidad sexual para los hombres: las mujeres están categorizadas en función de lo que son, mientras que los hombres están separados en función de lo que hacen o del poder que tienen. Como observa Cacho, el autor no crea una distinción entre las reinas y las otras mujeres. Las mujeres están definidas “no según la situación de cada una respecto a la sociedad, como en el caso de los hombres, sino según su situación respecto al hombre” (180). Era el papel de las autoridades mantener este orden. A través de los libros de conducta, la sociedad del siglo XVI educaba a la mujer en cómo tenía que comportarse en su rol de compañera del hombre. Vista como pecadora por naturaleza, cualquiera que fuera su comportamiento, la mujer tenía que no tentar a los hombres, quienes eran vulnerables a su sexualidad. Incluso en el matrimonio tenía que ser casta.

Parece que el libro de conducta tiene mucho más apoyo social en el siglo XVI que antes: Cacho explica que no tenemos muchos datos sobre los libros de conducta medievales en España, a diferencia del resto de Europa. “[A]bundan más los libros paremiológicos y doctrinales que tratan sobre la condición de las mujeres o que recopilan consejos y cuyo contenido deriva directamente de la misoginia de los textos eclesiásticos” (178-179). Sin embargo, en este momento se reconocía un mundo femenino en que la mujer “actúa como protagonista de la vida civil ...: sale, trabaja, lleva la casa o el negocio familiar” (179). Cacho atribuye esta actitud a la Reconquista, porque la mujer tenía que cuidar de todo mientras que el hombre estaba en el

combate.⁷ En el siglo XVI, esta situación cambia porque regresan los hombres y, en el ámbito urbano, necesitan asegurar su poder masculino. En este sentido podemos culpar de este cambio el crecimiento de la sociedad burguesa. Según Cacho, la nueva clase media hacía que la educación femenina se dirigiese hacia el matrimonio: “[O]bliga a crear otra jerarquía de valores como la honestidad en los tratos, la seriedad, el orden, ... que se aplican igualmente a una moral del comportamiento que se convierte en valor social y que veremos reflejada inmediatamente en los tratos de educación” (182). Las jóvenes de esta clase tenían que ser educadas para procurar un buen matrimonio para su familia. Además del factor burgués, con el crecimiento del protestantismo, el catolicismo encuentra la necesidad de establecerse más y los textos de los fines del siglo XVI enfatizan la estratificación civil de la sociedad. La mujer podía ser “un factor de disolución y desorden” (183), igual que (como veremos) el loco.

Las mujeres tanto y más que los locos son grupos complicados que no pueden recibir definiciones perfectamente cerradas. La construcción conceptual de ambos cambia según el momento: la mujer del siglo XXI no se define igual que la mujer del siglo XVI, y la locura ya no es lo que era hace cinco siglos. Pero en *Elogio de la locura* (1511), Erasmo de Rotterdam explora las definiciones de los dos grupos. En el texto, originalmente escrito

⁷ Heath Dillard escribe sobre este tema en su *La mujer en la Reconquista*. (Madrid: Nerea, 1993.)

en latín, Erasmo demuestra la necesidad de todos y establece un mundo lleno de locura (Williams 1). El texto está narrado por la locura misma, que es una mujer (Erasmo 86). Kathleen Williams nota que con Erasmo se origina la idea de la locura hablando de sí misma; en textos anteriores que tratan la locura, como *Stultifera Navis*, no es la locura quien narra. “[O]nly Erasmus invented a method by which folly could display itself before us in all its human complication” (10). El hecho de que sea la locura la que habla de sí misma crea un problema para el lector: no sabe hasta qué punto puede fiarse de lo que dice la narradora porque es una loca. En los libros de conducta del siglo XVI, la mujer era “maestra de invenciones,” “parlera, chismosa, jugadora,” como dice Luis de León en su *La perfecta casada* (1583) (Cacho 188) y este comportamiento se debía a su debilidad mental. Erasmo usa el mismo estereotipo de la mujer que cuenta chismes y que no puede parar de hablar en su obra: “Si os parece que me he excedido en pedantería o charlatanería, pensad que quien a vosotros se ha dirigido es la Necedad, y por añadidura, que es mujer” (349). Por ser mujer, la locura de Erasmo es aun más necia, y Erasmo usa el género del personaje para justificar su falta de comprensión. Cacho cita un libro de conducta que tiene un mensaje parecido, diciendo que a las mujeres les falta la cordura porque “más son carne que espíritu” (187): la mujer no tiene control de sus acciones y se comporta según las necesidades de su cuerpo. Con la importancia del cuerpo de la mujer, hay que mirar por qué decide Erasmo describir la locura como una mujer.

Es verdad que la representación de conceptos abstractos con la imagen de una mujer no era algo original. Según la tradición medieval, muchos conceptos como la fortuna y la muerte se han representado con una mujer, y la locura en los textos humanistas sigue esta tradición: “Si en la Edad Media la mayor preocupación era la Muerte, ... parece que, a finales del siglo [XV], es la locura la que va a desplazar a la muerte como idea central de la vida humana” (Fothergill-Payne 82). Sin embargo, como nota Patricia Bizzell, el hecho de que sea una mujer quien hable—y que además se esté expresando, argumentando a favor de su opinión—implica algo diferente. Bizzell argumenta que la locura, al hablar públicamente como mujer, renuncia a la castidad: “[I]n the Renaissance, a woman who practices rhetoric in public, whether by orating or publishing, is usually deemed to be unchaste” (11). La locura incorpora la falta de castidad en su discurso, hablando de la locura de la reproducción humana. Su sexo se hace parte de su carácter; no sería igual si fuera un hombre. Esta mujer que habla públicamente es más loca por ser una mujer, y recuerda a las otras mujeres que no deben practicar la retórica. Si la locura en el texto de Erasmo tiene este aspecto de charlatana, significa que Erasmo se burla de las figuras medievales y de los conceptos que representan: si son mujeres quienes hablan públicamente, ellas también tienen que ser charlatanas.

En el epílogo del *Elogio*, la Locura pide perdón por haber “[traspasado] los límites que me había propuesto” (349) y se justifica

diciendo: “Si os parece que me he excedido en pedantería o charlatanería, pensad que quien a vosotros se ha dirigido es la Necedad, y por añadidura, que es mujer” (349). La conexión que hace entre pedantería, locura y mujer es significativa cuando se lee el texto de Atienza, que habla del lenguaje del loco. La definición de Covarrubias del loco sugiere “una relación entre [locura] y el verbo latino ‘loquo’ que significa ‘conversar’ y Ripa había relacionado la locura con la ausencia de ‘civil conversación’” (31). El loco se manifiesta como tal con su forma de hablar y su falta de razón. En una sociedad represiva como la del Barroco, el significado de la falta de la razón cambia: cualquier persona que tenga una opinión que se desvíe de la opinión dominante tiene que estar loco. No creer en certidumbres como el derecho del rey (o la reina) a reinar, por ejemplo, sería una locura. Atienza conecta la idea de las palabras incomprensibles del loco con el concepto del loco como sabio escondido. El loco, en sus momentos de claridad, podía transformarse en genio.⁸ Atienza no trata el tema de la loca en particular, así que es difícil analizar a través de su obra si el lenguaje de la loca tenía la posibilidad de convertirla en sabia también. La locura de Erasmo se caracteriza como necedad y Erasmo termina su obra diciendo, “Acordaos, sin embargo, al mismo tiempo, aquel proverbio griego que dice: ‘Muchas veces el necio habla con cordura’, a menos que creáis que esto no reza con las mujeres”

⁸ En *El licenciado Vidriera* de Cervantes, por ejemplo, vemos la idea del genio conectado con la locura en el caso ficticio de un hombre muy sabio que se enloquece.

(Rotterdam 349). Como hemos visto en los libros de conducta, la mujer no era vista como capaz de hablar con cordura y la única manera en que podía vivir bien era al someterse a su marido. Con esta frase, Erasmo hace un chiste misógino, sugiriendo que el hecho de ser una mujer descalifica la locura a hablar con cordura más que el hecho de estar loca.

La locura en el texto de Erasmo explica que en la juventud del hombre domina la necesidad, pero también en su vejez (67); así sigue al hombre durante toda su vida. Pero todos los faltos de seso no son iguales. Hay que “distinguir entre una y otra clase de locura” (155). Erasmo los divide en dos clases. Una es violenta e inmoral, yendo en contra de las normas sociales; compromete “ya el ardor de la guerra, ya la sed insaciable del oro, ya los amores criminales y vergonzosos, ya el parricidio, ya el incesto” (156). La otra locura, la que personifica la narradora, es un “alegre extravío de la razón, que a un mismo tiempo libra al alma de angustiosos cuidados y la sumerge en un mar de delicias” (156). La característica feliz de este tipo de locura ya se ha valorado anteriormente en el texto cuando compara los bufones de la corte a los sabios. Erasmo dice que los reyes prefieren a los bufones porque “esos sabios no suelen hablar a los príncipes más que de cosas tristes ... en cambio, los bufones procuran lo único que los príncipes buscan a toda costa, no importa dónde: juegos, pasatiempos, carcajadas y distracciones” (149). Finalmente, el bufón es el único ser honesto, porque “lo que lleva en el pecho es lo que lleva en la cara y lo que le sale por la boca” (150). El bufón es un loco (real o

fingido) gracioso y simpático. No se puede culpar a este tipo de loco por decir la verdad, porque es un inocente que no entiende las reglas sociales. Podemos concluir que por eso elige Erasmo la locura como portavoz: puede decir lo que quiere, incluso tocar temas muy controversiales, sin que se culpe al autor. Eso es el peligro de los locos con respecto a la autoridad: pueden decir cosas que no son aceptables y plantear ideas subversivas con frases inocentes. Erasmo puede así negar cualquier intención de ofender porque sólo es una mujer y una loca quien habla. La mujer se convierte en bufón en el texto de Erasmo, divirtiendo al público pero revelando inocentemente los problemas sociales de la época.

No es por casualidad, entonces, que la locura que narra el texto sea una mujer, porque la mujer es la “encarnación de la necedad” (85). Erasmo usa la necedad “natural” de la mujer para justificar la actitud contra la mujer intelectual: “Si, por ventura, alguna mujer quisiera sentar plaza de sabia, no conseguiría sino ser dos veces necia ... todo aquel que contra su naturaleza toma las apariencias de la virtud, ... no logra sino que el vicio aparezca más de bulto” (85-86). Con este texto está activamente disuadiendo a la mujer de intentar perseguir proyectos intelectuales ya que va en contra de su “natura.” Según Erasmo, el hecho de ser mujer no se puede separar de ser necia, y eso es más que en el caso de los hombres (porque como hemos visto, también critica al sabio). Para calificar a la mujer, dice que ésta tiene “el privilegio de la hermosura” (86), que puede usar para ejercer “tiranía aun sobre los mismos

tiranos” (86-87). Este argumento intenta justificar la falta de poder político y social que tiene la mujer al decir que con su sexualidad puede manipular a los hombres; pero no considera que la percepción de la mujer como objeto sexual (y además sin ninguna capacidad de razonar) haga de ella un objeto de intercambio, usada por los hombres en su vida para negociar en los matrimonios. Así todo su supuesto poder viene de algo que le causa más problemas, haciendo que no se la tome en serio y que sus opiniones y deseos se subordinen a los de los hombres—la sexualidad de la mujer no le daba ningún poder porque no estaba bajo su control. Además, en una sociedad religiosa donde está despreciada la sexualidad, la mujer se convierte en algo sucio, como el dinero. Erasmo, sin embargo, no considera la culpabilidad del hombre en la posición social de la mujer, ni considera las limitaciones de la mujer en una sociedad donde está valorada por su sexualidad o su falta de ella. Vemos que en la sociedad del siglo XVI, la mujer tiene dos modelos posibles: la mujer “mala” y la mujer “buena.” La mujer buena era un modelo imposible, representado por la Virgen madre: ha cumplido con su deber familiar de dar a luz, sin perder su característica más importante, su virginidad. La mujer mala, representada por Eva, da tentación al hombre. Cuando pregunta Erasmo, “¿qué otra cosa ambicionan más las mujeres en la vida que agradar mucho a los hombres?” (87), está reduciendo la mujer a uno de estos dos modelos.

No es necesario delinear cada elemento misógino del texto de Erasmo; queda claro que no sólo es un producto de su tiempo, ya que activamente

refuerza las normas sociales y critica a la mujer intelectual. Se podría argumentar que Erasmo se burla de todos, ya sean hombres o mujeres, pero como en el caso de *Los doze trabajos de Hércules*, no se trata igual a las mujeres que a los hombres. Los hombres que están criticados lo están por su posición social: los sabios, los líderes políticos y los eclesiásticos. Las mujeres son “necias” por el hecho de ser mujeres. Es verdad que, finalmente, Erasmo concluye que todos dependen de la necesidad, pero el énfasis que pone en la mujer no parece menos misógino con su conclusión. Sin embargo, Bizzell intenta apropiarse la locura como símbolo del feminismo postmoderno: “In the persona of the foolish slut, I saw, on the one hand, ways to compensate for my lack of gender privilege, that is to wrest rhetorical freedom out of the liabilities I incur as a woman breaking the taboos that still to some extent obtain on a woman’s speaking in public” (17). No lo veo yo así: la paradoja del texto original depende de la supuesta necesidad de la mujer—no es un personaje respetado.

En esta tradición erasmista aparece *Triunfos de la locura* de Hernán López de Yanguas (1521). No debe sorprendernos que las tendencias de Erasmo llegaran a España, “aiming as he did as an international audience of educated men” (Williams 1). Pero la relación entre España y los textos de Erasmo no era completamente positiva. Erasmo criticaba mucho a los eclesiásticos, y aunque nunca se afiliaba con los protestantes, “it was said that he had laid the egg that Luther hatched” (5). Eventualmente la Inquisición

prohibió sus textos. Que Yanguas hubiera leído a Erasmo o no no importa. Lo fundamental aquí es que Yanguas parece responder a la obra, ya que pone en la boca de la locura los mismos argumentos sobre la reproducción, los niños y la vejez.

Está claro que Erasmo no es la única influencia de Yanguas. Otra influencia es *Stultifera Navis*, obra anterior a la de Erasmo que describe una nave llena de locos. Hoyt H. Hudson habla de la relación entre *Elogio de la locura* y *Stultifera Navis*, y al mirar este segundo texto y su historia, se pone de manifiesto que la locura estaba muy de moda durante el siglo XVI. *Stultifera Navis* es un texto que había sido modificado y expandido muchas veces. Con cada traducción, el texto se hizo más grande, siguiendo la ideología del traductor o impresor más reciente. Un caso de interés particular para nosotros es la versión de Badius Ascensius: “[B]elieving that Brant had not allowed enough women on board his boat, [he] wrote an enlarged version, with six more ships provided for female fools” (Hudson 24). Si el texto de Brant era deficiente por no incluir a la mujer, significa que en la mente de Badius la mujer era naturalmente loca. El papel de la mujer es marcado en contraste con el del hombre: cuando hablamos de locos, comentamos sobre las locas también. Carl Nordenfalk cita un pasaje del texto de Brant donde explica que las críticas que hace se pueden aplicar también a la mujer: “For man is not the only loon/’Mongst women fools are hardly fewer” (11). Por otro lado, hablar de las locas excluye al hombre y sólo se dirige hacia la mujer. La

versión de Badius asocia los papeles femeninos con sus necias, quienes representan a los cinco sentidos y las ilustraciones del texto evocan la misoginia de la época, representando a las necias como mujeres “malas” por su sexualidad. Para el barco de la visión, por ejemplo, “[the] captain is an elegantly dressed courtesan” (12), y para el barco del tacto, la mujer, quien representa el tacto, está en contacto sexual con dos necios. Tampoco es la única mujer “mala” del barco del tacto: “In the prow a harlot is emptying the purse of her lover, and in the stern a fool approaches a foolish woman, lifting her skirt” (13). Vemos así que no era únicamente por hablar públicamente que la locura de Erasmo era una charlatana: la locura en una mujer tenía connotaciones sexuales en sí.

El texto de Erasmo, aunque no sujeto a tantas modificaciones como el de Brant, también tenía un éxito tremendo: en su época fue traducido al francés, italiano, neerlandés, inglés y sueco, entre otras lenguas (Smith 17-18). El manuscrito en español más antiguo que conocemos apareció en el siglo XVII, así que si lo leyó Yanguas, probablemente habría sido en latín o en uno de estos otros idiomas (Ferrer). Con el interés en la locura del momento, es poco sorprendente que aparezca en España una obra con el mismo tema.

Triunfos de la locura (1521) toma inspiración del texto de Erasmo, pero toca unos temas muy distintos. En *Elogio de la locura*, es la locura quien narra; en *Triunfos de la locura* es el autor mismo quien narra, y cuando se encuentra con la locura, la escucha. Resulta, sin embargo, que la locura tiene

aún menos poder que en el *Elogio*. El autor sirve de intermediario, recordando al lector que no debe fiarse de las palabras de la locura. Es él quien tiene el poder, porque intenta la locura convencerle de que ella es suprema. Es la decisión del autor aceptarla o no. La locura de Yanguas es una locura reducida y una que va en contra del catolicismo. El texto lucha contra la locura y la considera como algo negativo.

Erasmus habla a la mujer en su capítulo sobre ella. Sin embargo, todo el texto de *Triunfos de la locura* de Hernán López de Yanguas está dedicado a sus hermanas “en que podáys notar/las artes de la locura,/para que con cordura/os sepáys d’ella guardar,/y pensar en lo que dura/y jamás a de durar” (7-12). Si Erasmo quiere que la mujer se someta a la locura, Yanguas quiere que sus hermanas sepan reconocerla para evitarla. Según Yanguas sus hermanas son “perfectas christianas” (3) que sólo quieren leer textos con valores morales positivos. Su texto funciona como diversión pero también como guía ética y moral. Con esta doble-función, el texto ilustra una lucha entre valores “malos” como los que apoya la locura y valores “buenos” que apoya la cordura. La locura describe su importancia social (como en el texto de Erasmo) y declara que la cordura la teme. “[M]i gran poder la captiva/de pies y manos atada.” Pero al hablar con la Prudencia, Yanguas toma su consejo, y la Prudencia se revela como el personaje que mantiene el orden: “Mejor es en religión/a mi ver, que no de fuera.” Finalmente, el autor se da cuenta de la presencia de la muerte y la importancia de vivir una vida

conforme al ideal cristiano. Aunque queda claro lo que el autor considera como la mejor opción, para un lector moderno la decisión no es tan evidente: la locura y sus servidoras son libres, no tienen “ningún hombre con ellas,” y viven de manera independiente, “tomando muchos placeres.” La locura es maestra de sí misma y tiene poder sobre su propia vida. Pero eso es lo que teme Yanguas: no se puede controlar a la mujer libre. Según Yanguas es una locura que sea una mujer independiente, y además es peligroso para los hombres, como se ve cuando la locura y sus servidoras capturan al autor: “me tovieron tan firme,/que mudar no me dexaron.” Dejada en libertad, la mujer domina al hombre por su pasión y la fuerza de sus deseos. Templada por la “prudencia,” decide conformarse al *status quo* y se somete al hombre.

Con los versos dedicados a la vieja, Yanguas advierte a sus hermanas del peligro de la vejez: estas mujeres no aceptan su vejez y intentan engañar a los hombres con el maquillaje, pero todo el mundo se ríe de ellas.⁹ Estas mujeres son “de mi confradía,” como dice la locura: son mujeres libres y “satisfazen sus desseos.” La vieja da mucho miedo al hombre porque puede engañarle, y por eso es una mujer “mala.” Esa es la gran diferencia entre el texto de Erasmo y el de Yanguas: el texto de Yanguas no declara a toda mujer como necia como el texto de Erasmo, pero finalmente sí afirma los valores del

⁹ La opinión de Yanguas sobre las mujeres mayores quienes se maquillan se ve también en *La perfecta casada* de fray Luís de León, dónde habla de los “afeytes” de la mujer usados para engañar al hombre; la *Celestina* también usa el maquillaje para engañar en el texto de Fernando de Rojas.

orden social dominante, dividiendo entre la mujer “buena” y la “mala.” Siendo escrito para mujeres, el texto tiene paralelos con los libros de conducta y sirve para mantener su papel inferior en la vida pública.

El papel de la mujer como el del hombre cambia mucho durante el siglo XVI en España, una época de posibilidades que queda hundido en el fracaso tras la disolución de la posibilidad de tener una reina poderosa y el crecimiento de un sistema socioeconómico insostenible. Con la inestabilidad que se produce, vemos una respuesta poderosa a favor de orden ideal y de una estructura armónica, presente en la literatura de la época. Durante este tiempo, la mujer se ve muy limitada y la locura se convierte en un tema importante desde la esfera pública y cultural. El uso de la literatura alegórica tan significativa para el humanismo del siglo XVI recuerda a la mujer de su inferioridad social y le indica que tiene que seguir las normas impuestas por la religión. Al mismo tiempo, los personajes locos se convierten en figuras importantes de la crítica social. La locura alegórica ridiculiza a la mujer pero al asociarla con la locura también le da utilidad subversiva para comentar sobre la corrupción. La influencia de Erasmo y de Yanguas aparece en el siglo XVII, cuando la locura sigue siendo una manera de hacer comentarios controversiales sobre la sociedad.

CAPÍTULO II

HOSPITALES, TEATROS Y FINGIMIENTO

La literatura alegórica nos da cierta visión filosófica de la locura, pero no nos dice mucho de la vida de los considerados locos y locas en la época. Para mejor entender la situación de estos personajes, debemos explorar los documentos históricos, en particular aquellos sobre los hospitales de locos.¹⁰ En la primera parte del capítulo, describiré la historia de los hospitales y su papel social. Eso nos servirá para ver el espacio físico que ocupaban los locos dentro de la ciudad, lo cual también nos dirá algo sobre su situación en la jerarquía de la sociedad. Buscaré la conexión que tiene el loco con otras personas problemáticas para la sociedad y las tareas que tenían los locos y locas institucionalizados. Necesito examinar los locos en general antes de pasar a las particularidades de la situación de la loca para saber dónde se situaba la mujer loca en un espacio ya de por sí marginal. Después de establecer este contexto histórico, pasaré a la relación entre el loco y el teatro, sobre todo en las obras de Lope de Vega. El teatro no sólo reflejaba el

¹⁰ Uso en mi trabajo los textos de Hélène de Trope, Teresa Huguet-Termes y Jon Arrizabalaga, que han trabajado con los documentos originales de los antiguos hospitales.

tratamiento de la locura y las percepciones de ella; además, generaba activamente un cambio en cómo se veía la locura y podía ocultar o propagar ideas políticas. Los locos y locas teatrales podían ser portavoz o incluso podían sugerir ideas que su escritor podía negar, diciendo que sólo eran locos para divertir al público. En el caso de la loca, sobre todo la loca fingida, se pone en cuestión los valores patriarcales; por eso termino hablando de la loca fingida y su relación con la sociedad patriarcal.

El hospital tiene un papel importante en la historia de la locura en España y lo encontramos tanto en la literatura como en los documentos históricos. En *Los locos de Valencia* (1620) de Lope de Vega, Floriano, uno de los protagonistas, piensa haber matado a un príncipe y finge la locura para escapar de la justicia. Erifila, la protagonista femenina, es una mujer de la nobleza que intenta escapar de la autoridad de su padre. Cuando es violada, se comporta como una “loca” porque está llorando desnuda en la calle y entonces es institucionalizada. Los dos personajes se encuentran en el hospital y se enamoran. Fedra, la sobrina de Gerardo (un administrador), finge estar loca de amor por Floriano; para curarla, el médico Pisano intenta crear un matrimonio falso entre los dos. Resulta que Erifila se pone celosa y se va con Valerio, el amigo de Floriano. Al final de la obra, está revelado que Floriano no ha matado al príncipe y los dos amantes están reunidos.

Ambos acaban en el Hospital de Valencia, como Tomás, un furioso, y Martín, quien parece no tener identidad fija. El Hospital de Valencia existió y Lope tenía cierta familiaridad con los hospitales que tenemos que atribuir a una visita (Thacker 1721); así los locos que representa tienen como base su experiencia. Al principio de la obra, Valerio, el amigo de Floriano, le dice: “Tiene Valencia un hospital famoso,/adonde los frenéticos se curan/con gran limpieza, y celo cuidadoso” (Lope 246). El enfoque de Floriano es en la función curativa del hospital. Sin embargo, el hospital, o mejor dicho la casa de locos, servía múltiples funciones en los Siglos de Oro, no solo la de curar. Según Belén Atienza, estas instituciones unieron el castigo y el tratamiento médico (66). Su doble función se debía a la complejidad y la falta de coherencia de la definición de la locura en la época, que todavía no era completamente una cuestión médica ni había dejado de ser una cuestión moral y religiosa. Ya fuera la locura un asunto religioso o médico, las casas de locos insistían en que trabajasen sus locos, haciéndoles pedir limosna y tejer, entre otras cosas. Además de ser hospital o cárcel (o los dos), la casa de locos de los Siglos de Oro era, en la literatura y la realidad, un teatro, que mostraba a los locos para la diversión del público.

Aunque durante esta época había una tendencia muy grande a encerrar a los “locos,” no siempre era así porque era difícil definir al loco y diferenciarlo del pobre y del enfermo así que en muchas instituciones se mezclaban. En el siglo anterior, de hecho, aun se ponía a los locos en la cárcel

con los criminales. Como explican los historiadores Teresa Huguet-Termes y Jon Arrizabalaga, las casas de locos eran “poorly defined, generally non-specific institutions” (Huguet-Termes 84). Además los locos pobres estaban más presentes en la esfera pública porque la gente de clase alta generalmente tomaba la responsabilidad de cuidar a sus locos en casa, intentando ocultar la locura de los suyos para salvar su honor, lo que aumentaba la asociación entre ser pobre y ser loco. Muchas veces las mismas instituciones que se ocupaban de los locos también tenían el papel explícito de ayudar a los desempleados. En el siglo XVII en París, por ejemplo, “se han creado grandes internados ... [en que] uno de cada cien habitantes de París, ha estado encerrado” (Foucault 42). El Hospital General de Paris tenía como ocupantes “los pobres, ... los desocupados, ... los mozos de correccional y ... los insensatos” (42). Pero a pesar de todas las diferencias entre los locos y sus vecinos encerrados, todos tenían en común la “incomodidad” que causaban al resto de los miembros de la sociedad. La presencia de unos y otros podía presentar una imagen negativa de su ciudad a sus visitantes, mostrando las dificultades económicas que normalmente las ciudades escondían. La idea de ocultar las personas desagradables no era algo nuevo.

Michel Foucault conecta las instituciones para los locos con los leprosarios medievales: cuenta que la desaparición de la lepra dejaba grandes espacios vacíos en los márgenes de la ciudad, que antes eran para los leprosos (6). La lepra reflejaba una población enferma; en contraste, estas nuevas

condiciones (la pobreza y la locura), más prevalentes que en los años anteriores, reflejaban un sistema podrido. Las demandas de la nueva economía creaban un deseo de que trabajasen los residentes, pero se encontró gran problema con los locos, porque no eran capaces de trabajar de la misma manera que los otros habitantes marginales como los pobres.

Si se dudaba de la capacidad que tenía el loco para trabajar, aun más se miraba con sospecha las habilidades de la loca. La división entre los sexos era muy fuerte: en la sala para los hombres en el Hospital de Santa Creu encontramos objetos de la horticultura, lo que sugiere que los locos masculinos trabajaban en la horticultura, mientras que en el espacio para las mujeres encontramos muchos linos y blancos, lo que sugiere que las locas tejían (Huguet-Termes 102-103). No era así en los *workhouses* para los pobres de la Inglaterra, donde los dos sexos eran “empleados en batir el cáñamo, en aprestar e hilar el lino, en cardar e hilar la lana” (Foucault 59). Además, en 1533 el inventario del hospital describe la presencia de cadenas en la sala de las locas, pero en 1564 sólo hay cadenas y objetos de castigo en la sala de los locos (Huguet-Termes 102-103).

Con el trabajo, los locos se convertían en seres que contribuyen al desarrollo económico social a pesar de su posición marginal e inexplicable. Foucault, que analiza el tratamiento de los locos en los siglos XVIII y XIX en su *Historia de la locura en la edad clásica* (1961), empieza por la edad media en su búsqueda de datos sobre la locura y los hospitales. Foucault sugiere que

las justificaciones para el trabajo tanto médicas (trabajar distrae al melancólico, por ejemplo, y lo cura) como morales (el trabajo tranquiliza el alma) eran excusas. En verdad, el trabajo era necesario para combatir el desorden de la locura: “entre la policía y la justicia, en los límites de la ley: es el tercer orden de represión” (Foucault 43). “Lo que lo ha hecho necesari[a]” la existencia del hospital “ha sido un imperativo de trabajo” (55). Muchos eran los que entraban en los hospitales generales durante la crisis del siglo XVII y, para crear un sentido de orden, tenían que trabajar. Según Foucault, el énfasis en el trabajo venía del mercado emergente, muy distinto del sistema feudal anterior. Para que el loco pudiera reintegrarse en la sociedad, era necesario que trabajase, y también se podía castigar a un loco que hubiese hecho algo de mal, con la idea de que las tareas estructuradas podían generar en la conformidad. A veces el trabajo era asignado para curar al loco y a veces para castigarlo, pero el motivo verdadero era simplemente mantener el orden tanto dentro como fuera del hospital.

El hospital de los locos en los Siglos de Oro era igualmente un espacio segregado del resto de la sociedad, no estaba en el centro sino en los márgenes. Es significativo notar, sin embargo, que cuando, en el siglo XV, muchos de los gran hospitales fueron fundados, se establece una diferencia entre los hospitales de Aragón versus los de Castilla:

All these medieval hospital foundations were endorsed by royal privileges and papal bulls. Nevertheless, the most noticeable distinguishing feature between the Catalan-Aragonese foundations

and the Castilian ones undoubtedly lies in the predominance of municipal and citizen-backed initiatives in the former, contrasting with the usual noble patronage, whether of civilian or ecclesiastical origin, in the case of the latter (Huguet-Termes 86).

Cuando era una “initiative of the local bourgeoisie” (86), como en el caso del Hospital dels Innocents de Valencia, podemos preguntarnos si no era por un deseo de mejorar la calidad de vida de sus conciudadanos, que esta clase de gente conocía por vivir en la ciudad. También podemos pensar en la seguridad de esta clase burguesa emergente: los actos caóticos de los locos disminuían la calidad de vida de la gente de la ciudad. La compasión y el interés personal motivaron a los ciudadanos de Aragón a priorizar los hospitales de los locos, mientras que en Castilla los nobles lo vieron como parte de su obligación social y moral, el dar limosna como buenos “ciudadanos cristianos.” A pesar de las diferencias, las dos regiones establecieron hospitales en este momento porque era de gran prioridad. Como el loco era considerado un problema social, no se podía castigar al loco no violento, sin embargo, su comportamiento iba en contra del orden social y no se podía dejar. Los locos sin familia para cuidarles y curarles—o que venían de familias demasiado pobres para hacerlo—vivían en estas instituciones que, al principio, sólo eran para los locos pero que eventualmente se unieron con otras condiciones en hospitales generales.

Quizás por un miedo de contaminación, los hospitales ocupaban un espacio físico marginal (ya fuera real o simbólicamente). Hablando del siglo

XV en Valencia, Hélène Trope dice que “tratar a la locura implicó segregar más que excluir; separar a los enfermos y aislarlos del cuerpo social, reuniéndolos en zonas específicas y periféricas, alejadas del centro urbano” (*Tratamientos* 31). El Hospital Santa Creu en Barcelona también fue establecido fuera de los muros de la ciudad (Huguet-Termes 87). Además, los locos quedaban separados de los otros ocupantes, aunque no era tan raro que un loco enfermo fuera transferido a la enfermería o que alguien que sufría de fiebre se volviera loco: “A significant number of insane women had been transferred from another ward, usually the ‘cambra de les febres’” (92). La transferencia entre las salas diferentes apoyaba la idea de la locura como una enfermedad.

La visión de la locura como una enfermedad no era el único cambio en la percepción de esta condición. En la edad media, el doble-sentido de la locura no era tan evidente, pero en la temprana modernidad se empezó a conceptualizar al loco de dos formas: podía ser visto casi como un niño, inocente y sin poder, pero también podía dar miedo por desviarse de las normas. Como dice Huguet-Termes: “This two sided approach ... became inexorable in the opening years of the early modern period” (Huguet-Termes 90). En la ciudad, un loco libre podía causar mucho caos, andando desnudo o comportándose de manera furiosa. Pero no se le podía castigar como a un cuerdo. Las casas de locos podían presentarse como alternativas en la sociedad, y aunque el loco (o la loca) no tenía una naturaleza inherentemente

rebelde, la locura fingida sí podía poner en cuestión los valores sociales de manera calculada.

La locura—fingida o no—era un tema común de las obras de la época, sobre todo en el teatro. A veces era difícil distinguirlas. José Antonio Maravall explica que en el siglo XVI, las novedades tomaron una grande importancia en la literatura. La gente se enamoró de la “novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc.” (453). La locura es un ejemplo perfecto de la rareza y la ruptura de normas porque el loco vive en su propio mundo y no sigue la lógica normal del comportamiento; es impredecible y, por eso, figura tanto en el teatro del Barroco español. En el siglo XVII, los grupos dominantes tenían mucho miedo de la potencia revolucionaria del interés en lo nuevo. Para evitar las revueltas, la monarquía absoluta se apropió de los conceptos de la novedad para propagar una ideología a favor del gobierno. El lugar ideal para diseminar la propaganda Barroca era el teatro porque podía tener muchísimos espectadores a la vez, cada uno aprendiendo las lecciones de la sumisión política. La extravagancia del teatro recordaba al pueblo el poder de la monarquía: “No hay mejor manera [que el teatro] de resaltar la grandeza, el brillo, el poder, y éste ya es un resorte de eficaz acción psicológica sobre la multitud” (472). Una de estas acciones psicológicas era la presencia de la locura, que daba un efecto a la vez cómico y político. El loco

era personaje común de estas obras propagandistas por el “sinsentido” de su lenguaje. No parecía amenazar al orden político porque parecía como un niño. Sin embargo, su comportamiento errático podía ser problemático: “[T]he madman might have invoked the image of Christ suffering in the same way as the poor man, and thus been worthy of compassion and charity, as were orphans, the sick, or widows; at the same time, however, he was also seen as a threat because of his aimless wandering” (Huguet-Termes 90). Cuando hacía del loco una broma, la autoridad barroca disminuyó su poder subversivo; sin embargo, ciertos escritores usaban los locos, sobre todo los locos fingidos, para pasar por comedia comentarios políticos en contra del *status quo*.

El hospital de locos era casi su propio género literario, apareciendo en mucha de la literatura del Siglo XVII (Foucault 37). En las obras tempranas de Lope de Vega la locura figura mucho y era un medio para hablar de la política, con el autor escondiendo su argumento en historias complejas con ciertas metáforas: las cárceles españolas se transforman en manicomios y Lope mantiene la geografía de los incidentes a que se refiere.¹¹ En *El loco por fuerza*, por ejemplo, “se valora la posibilidad de que el internamiento forzado del galán [en un manicomio] sea un trasunto de las prisiones del ex secretario de Felipe II, Antonio Pérez” (Trope, “El loco por fuerza ...” 115). El personaje principal de la obra, basado en Antonio Pérez, sigue el mismo viaje

¹¹ Belén Atienza desarrolla más el conocimiento que tenía Lope de los hospitales en las páginas 60-67 de su libro ya citado.

de Castilla hacia Aragón. Por esos motivos políticos, Lope de Vega trata en sus obras no sólo de la locura sino también del espacio que más ocupa: los hospitales. Estos hospitales reflejan la verdad del tratamiento de la locura en la época. El hospital de *Los locos de Valencia*, por ejemplo, mira únicamente los síntomas de la locura, sin examinar sus causas. Por eso, en la obra no importa que ninguna de las locas en el texto sea realmente loca y que o finjan la locura o estén tomadas por locas. La imitación que hacen estos personajes de la locura viene de las imágenes populares de la locura, y los hospitales las tratan como si fueran locas. Por ejemplo, la técnica de ceder a la desilusión de un loco con el intento de parar su obsesión es algo que sabemos que era real. En un caso, por ejemplo, un hombre dejaba de comer porque se pensaba muerto y decía que los muertos no comían. Para hacerle comer, unos actores, vestidos de muertos, entraban en su habitación y comían (Atienza 115). Sucede algo igual en *Los locos de Valencia* con el caso de Fedra, la sobrina del administrador Gerardo; Fedra se enamora de Floriano y para curarla de su locura de amor hay una boda fingida entre los dos. Así vemos que aunque Lope de Vega no imita cien por cien la realidad de los hospitales, sabía algo de los métodos usados para curar a los locos.

En la obra de Lope de Vega, el hospital es literalmente un teatro, siendo no sólo el lugar donde la acción de la obra ocurre, sino además un teatro en el sentido de que todos los hospitales lo eran. El público podía visitar a los locos para reírse de ellos, y a veces se “compraba” un loco para divertir a

los ricos, algo que también se ve en las obras de Lope de Vega. Durante el día de los Santos Inocentes, el loco era “libre” y era el héroe del día, pidiendo limosna para dar al público el espectáculo de ser loco. Foucault nota un comportamiento parecido en la Europa del siglo XVIII, influido por prácticas de los siglos anteriores: las ventanas en los hospitales no sólo tenían barrotes para que no se escapara el loco sino también para que se le viera desde fuera, y “[t]odavía en 1815, si aceptamos un informe presentado ante la Cámara de los Comunes, el hospital de Bethlehem mostraba a los locos furiosos por un *penny*, todos los domingos” (Foucault 121). Cuando no se estaba castigando o curando al loco, el hospital le daba un papel actuando. En eso los locos fingidos de Lope no son distintos de los locos reales.

La “casa de locos” que conocía Lope de Vega no era un lugar dedicado a los locos; de los hospitales especializados se había juntado a todos en un solo Hospital General. El loco ocupaba cierta importancia con respeto a otras “enfermedades” por causa del edificio del Hospital: “el Hospital General se había construido en 1512 anexionando el resto de los hospitales de la ciudad al antiguo Hospital de los Inocentes, que era además muy prestigioso por su tratamiento de la locura” (Atienza 62). El anexo de todos estos otros hospitales, a pesar de la separación de la locura de las otras condiciones, muestra otra vez que todos los miembros no queridos de la sociedad eran aislados juntos, a veces negando las grandes diferencias que existieron.

Floriano describe el hospital de los locos en *Los locos de Valencia*

como una “loca prisión” (Lope 283), mostrando que Lope se daba cuenta de la naturaleza doble de estas instituciones. Los locos de su obra participan en el Día de los Inocentes y están separados según su sexo, como si hubieran estado en un hospital verdadero. Los eventos que suceden en la obra son eventos puramente literarios (aunque sí a veces se fingía la locura para evitar la justicia, como delinea Hélène Trope en su “Inquisición y locura” (63)). Pero el hospital donde aparecen Floriano y Erifila podía existir—y sí existía, como representa el Hospital General de Valencia. Y “[a]quí, Senado, se acaba/el Hospital de los locos” (Lope 283).

La loca fingida, como Erifila, aparece algunas veces en los Siglos de Oro. Este personaje no es una loca en el sentido que damos a la palabra hoy porque sólo la imita usando las nociones del momento. Sin embargo, al imitar la locura muestra cómo se entendía la locura femenina. La loca fingida quería a veces escapar de algo (o escapar de alguien) como en *Los locos de Valencia*; o sólo quería manipular su vida como en *El entremés famoso de la endemoniada fingida*. El papel teatral de la locura en los Siglos de Oro significaba que la locura podía estar construida y representada igual como era construida la identidad femenina, establecida con ciertas características como la desnudez o los intentos de suicidio. Así la loca fingida era tan loca como la loca no fingida porque representaba todas las acciones asociadas con la locura. La locura fingida, sin embargo, regaló a la mujer el poder de cambiar su narrativa y de, con el fingimiento, crear una ficción que deseaba más que su

realidad.

Las historias respectivas de los dos personajes principales de *Los locos de Valencia* empiezan con un intento de escapar de algo. Floriano quiere escapar de la justicia porque piensa haber matado al príncipe, pues finge la locura. Erifila, por su parte, tiene una huida más compleja y sus motivos se hacen más complejos por su fingimiento. No es completamente claro por qué se va de su casa. Al principio argumenta que es por el amor que siente por Leonato, pero Leonato rechaza sus palabras y la acusa de otros motivos: “fue tu venida,/mas de estar aborrecida,/que de estar enamorada” (Lope 248). El texto sugiere también que Erifila quiere escapar del matrimonio que tiene su padre planeado para ella. De todas formas, es claro que Erifila evita los planes que tiene su padre al ir a Valencia con Leonato. Escapa la autoridad de *un* hombre por medio de otro. No es una solución que la libere ya que no sólo sacrifica “padres y patria” (248), sino que también sufre las consecuencias y los castigos sociales por sus acciones. Leonato la viola y le roba, dejándola sin virginidad y sin recursos. Así aunque Floriano al igual que Erifila quieren escapar de algo, hay diferencias claras: el hombre no tiene que sacrificar tanto porque está escapando de una acción concreta y no de toda una línea de vida.

La violación de Erifila marca un cambio enorme en su vida: ha rechazado su estatus de nobleza por su propia voluntad, pero su riqueza y su “honor” (es decir su castidad) han sido robados. Sin estas tres cosas, Erifila pierde todo su valor como mujer en un sistema patriarcal como el de la época.

No le queda ningún remedio en el mundo que mejor conoce. La opinión de la época sobre la castidad de la mujer era muy estricta. En los fines del siglo XVI, Fray Luís de León niega toda posibilidad de que una mujer tenga cualquier deseo físico:

[Dios] quiere que este negocio de honestidad y limpieza lo tengan las mujeres tan asentado en su pecho, que ni aun piensen que puede ser lo contrario. ... no trata aquí Dios con la casada que sea honesta y fiel, porque no quiere que le pase aun por la imaginación que es posible ser mala. (Fray Luis 14)

Sólo por haber declarado su amor por Leonato, Erifila desafía las normas. La huida inicial de su padre muestra que ya quiere controlar su vida, pero como mujer todavía depende de Leonato para conseguir sus objetivos porque no quiere romper completamente sus enlaces con la sociedad, así que sigue comportándose según el papel dependiente esperado para la mujer. Después de su violación, no puede vivir como la mujer idealizada de la sociedad. No existe ningún papel para su situación: tiene que crearse uno. Cuando pierde todas las pequeñas concesiones del patriarcado, se da cuenta de su capacidad creativa y toma el control de su propia vida.

La sugerencia de Leonato de que Erifila se ha ido por “estar aborrecida” (Lope 248) es interesante para nuestro estudio. Esta sugerencia implica que Erifila rechaza la sociedad en la que vive en vez de sólo querer evitar un matrimonio o casarse con Leonato. Si interpretamos sus motivos así, su consecuente aceptación de estar en un hospital de locos es más

significativa. El hospital de los locos se transforma en un ámbito alternativo a la sociedad patriarcal.¹² Con la separación de los sexos y los falsos matrimonios, se hace una burla de los rituales del mundo exterior. Verino, el médico, explica a Floriano que “[e]stá la pobre Fedra/loca por vos, frenética, y furiosa” (272). Pero el matrimonio no es algo oficial: “Burlas será todo,/que no queremos más de que se alegre” (272). Así la relación entre Erifila y Floriano, en un mundo loco donde no se toma en serio las instituciones como el matrimonio, empieza en términos más igualitarios. Cuando se enamora de Floriano, Erifila declara: “¡Que á tan perfecto edificio/falte el más divino oficio,/que adornó su compostura!” (254). Floriano, asimismo, dice: “¡Que en tan hermoso aposento/no haya mas de voluntad,/y que falte entendimiento!” (254). Como podemos ver, existe un paralelismo entre la visión que tiene el uno del otro. Los dos piensan tener cierto poder o cierta capacidad por encima del otro, pero la pareja no se basa en el sexo sino en el seso. En el hospital, todos los locos son iguales. Esa desviación de lo normal del amor muestra que en la casa de locos se desarrollan nuevos modelos de conducta. La ruptura que ofrece el hospital con las tradiciones también importa porque Erifila no encaja en la mujer “ideal” de la sociedad (ilustrada por los libros de conducta): aunque de buena familia, ya no es casta.

¹² Francisco Sáez Rapaso habla de los locos como “ajenos a las normas sociales establecidas” (441); no se esperaba de ellos un comportamiento “normal” y los intentos de curarles eran más reducidos. Ocupaban su propio espacio, así tenían cierta libertad, aunque “controlada.”

La idea del hospital como una huida de la sociedad muestra la concepción que tenía Lope de Vega (igual que Erasmo de Rotterdam) del mundo como un manicomio enorme. La locura fingida de Erifila revela la locura del mundo “cuerdo” del que quiere escapar, donde existen ladrones y violadores. El ambiente de las casas de locos es “menos loco” que la realidad porque, aunque están presentes los pobres y los criminales, el hospital les da un orden no presente en el mundo de fuera. En la fantasía de Tomás, Erifila tiene que pagar una entrada (Lope 11); de cierta manera, es un lujo estar en este lugar aislado mientras que en el mundo “real” pasan otras locuras paradójicamente aceptables. Conforme a la concepción del loco “inocente” y más conectado a la naturaleza que hemos visto con Erasmo de Rotterdam: “¿qué es lo que vemos en los niños que nos mueve a besarlos, a abrazarlos, a acariciarlos, ... sino el atractivo de la necesidad, con que la prudente Naturaleza ha adornado las frentes de los recién nacidos?” (Erasmo 67). Con el énfasis en la desnudez como síntoma de la locura, la casa de locos en el texto de Lope de Vega casi podría ser un Edén, y lo es para ciertos de sus habitantes. Las personas que no entran en el nuevo sistema de la ciudad barroca encuentran un refugio en el aislamiento. Los locos, viviendo en su mundo personal, están en seguridad, sin conocer los engaños del mundo exterior. Cuando entra el mundo exterior en la casa de locos es fuente de dolor. Para Erifila significa la violación y aun menos libertad de la que tiene en el hospital. Hay momentos en que los locos no fingidos del texto se comportan de manera más violenta; al

conocer a Erifila, Tomás le dice: “Date á prision, perra mora” (Lope 250). Puede ser que Tomás se da cuenta de la mentira de Erifila y le está recordando que, a pesar de todo, es un lugar para los locos y no para los cuerdos; sin embargo, es más probable que esté asegurando su poder sobre ella por haber estado más tiempo en el hospital. En las obras de Lope, “cuando una persona de calidad entra en este espacio social, innoble y degradante se produce un ritual de novatadas y vejaciones por parte de los locos más ‘veteranos’” (Trope, “El loco por fuerza...” 119-120). El uso de “perra mora” marca a Erifila como otra—no son únicamente los cuerdos que tienen un concepto del “otro.” Cuando Tomás insulta a Erifila de esta manera, está haciendo una inversión de la jerarquía social: Erifila está cuerda y es noble, pues tiene una posición superior a la de Tomás, quien es loco y supuestamente pobre (porque está en un hospital y no en una casa). Sin embargo, una vez dentro del hospital, los locos son generalmente más graciosos que otra cosa y podemos entender por qué a Erifila le parece mejor vivir en un hospital que en el mundo exterior.

En contraste con los motivos comprensibles de Erifila, en *El entremés famoso de la endemoniada fingida* (atribuido a Francisco de Quevedo), Doña Faustina finge ser endemoniada para liberarse de la sospecha de su marido Duarte; así puede entrar en su casa su amante, que la obra llama “el Vejete.” El Vejete y Bacallao se visten de sacerdotes y dicen que pueden curar a Doña Faustina; así ganan admisión en la casa. Pero Duarte se da cuenta del engaño

y les castiga. Este texto conecta el ser endemoniado con la locura: al fingir éste primero, Doña Faustina simula un intento de suicidio para liberar a Bacallao. En este texto es la muerte y no la desnudez la que sirve como primer síntoma de la locura. Osorio reconoce inmediatamente su comportamiento como debido a la locura y teoriza su causa: “Esta muger está loca,/y podrá estarlo de rabia/de ver que un hombre tan vil/se le atravesie” (Quevedo 5). Doña Faustina finge la locura con la pretensión de defender su honor como esposa, pero en realidad está intentando engañar a su marido; la hipocresía aquí es aparente y tiene un efecto cómico, al fin y al cabo se trata de un entremés. La esposa engañadora era un personaje misógino que tenía el papel de reforzar los estereotipos y los sentimientos contra la mujer.

En el entremés, se ve que la locura no era aún un asunto estrictamente médico, sino que todavía estaba muy asociada con la superstición; pero Duarte no queda totalmente engañado, lo que demuestra que la gente era capaz de ver la locura con menos miedo y con más lógica. En realidad en España nunca existió un gran miedo de la posesión del demonio y siempre fueron vistos con escepticismo los casos de brujería y de posesión.¹³ Más común era perseguir a

¹³ José Antonio Escudero estudia la respuesta inquisitorial a la brujería en “La Inquisición en España,” donde confirma que en la iglesia misma no se sabía qué hacer con las acusaciones de brujería: “Desde 1520, la brujería y la magia fueron incluidas en los edictos de fe, aunque el Santo Oficio actuó en estos asuntos en concurrencia con los otros tribunales eclesiásticos y seculares. En realidad, la creencia en las brujas no había calado a nivel popular, y la posición del Santo Oficio sería puesta a prueba con ocasión de los problemas surgidos en Navarra, cuando en 1612, el inquisidor de Logroño, Salazar y Frías, hizo notar en un célebre informe dirigido a la *Suprema*, hasta qué punto carecían de fundamento los supuestos aquelarres e intervenciones diabólicas, reduciendo todo aquello a su real dimensión de habladurías y chismes, fruto de la ignorancia. Ese informe, donde textualmente se dice *que no hubo brujas*

estas personas como heréticas que como brujas. Sin embargo, “[l]a renovación de las formas mágicas del pensamiento, fomentadas por los instrumentos más característicos de la cultura barroca, es general en ese tiempo” (Maravall 463). La magia en la literatura era muy difícil de controlar porque no se podía perseguir a todas las personas que usaban hechizos, y el misticismo estaba en todos lados. La Iglesia intentó suprimir la magia y el misticismo al convertirlos en brujería pero este tipo de persecución “levantó la protesta indignada y la dura crítica racional de Pedro de Valencia” (464). Al tener causas racionales (el engaño), la magia del *Entremés* no amenaza bastante a la autoridad; con su racionalización de los eventos y su castigo de los personajes que intentan emplear la superstición para ganar, la obra descarta la magia. En el entremés, vemos que al final el orden se restaura y Duarte gana: la subversión no dura. La concepción de la locura como una posesión que vemos en el texto no era médica, pero establecía una lista de síntomas que luego se aplicaban al nivel médico.

Quevedo, igual que Lope de Vega, intenta demostrar la locura del mundo. Lo hace con el uso del humor, que tenía un papel central en el entremés. El entremés existía como entretenimiento vulgar para divertir al público mientras había una pausa entre los actos de una comedia. Tenía mucha ironía y tocaba temas que se podían entender fácilmente. A diferencia

ni embrujados hasta que se habló y se escribió de ello, ha sido considerado como un monumento a la razón por encima de la superstición general reinante entonces” (Escudero 34).

de la obra de Lope de Vega, la locura en el entremés sirve más para divertir al público que otra cosa. Por ejemplo, la contradicción que ya hemos visto entre la “locura” de Doña Faustina, que viene supuestamente de su gran sentido del honor, y la realidad de lo que quiere (estar con su amante, lo que contradice su honor) es humorística por su hipocresía. Bacallao, el gracioso, divierte al público con sus frases necias, su estupidez y su falta de entendimiento. Al final de la obra, todos están un poco locos: Duarte, quien está celoso, se viste de demonio (un comportamiento fuera de la cordura) y el Vejete piensa realmente haber visto el diablo.

La palabra “ficción” se deriva de la palabra “fingir” (Corominas 527). En el *Ensayo de un diccionario español de sinónimos y antónimos*, vemos una asociación entre fingir y sus derivados por un lado, y el teatro por otro. “Comedia” y “escena” son sinónimos de “fingimiento” y “teatral” es un sinónimo de “fingir” (Robles 514). En estos dos textos vemos una mise-en-abyme que da valor a esta conexión. Las locas de las obras son actrices que activamente crean su propia realidad. Erifila crea un mundo más allá de su violación y lejos de la autoridad paterna donde puede comportarse como quiere y Doña Faustina crea un mundo con demonios y brujería donde el Vejete es sacerdote, pero donde ella da las instrucciones. En estos dos casos la mujer, que tenía un papel creativo muy limitado en los Siglos de Oro, tiene un gran poder de delinear otra realidad, su realidad. Su fingimiento crea una ficción, su ficción, y esta relación entre mujer y fingimiento se ve también en

otros textos; sin embargo se podría decir que esta creatividad y el fingimiento creativo caracterizan a la mujer de la época, en la mayoría de los casos, negativamente. Así en *La Celestina*, obra tan importante de la literatura española que precede a estos dos textos, Rojas pone en boca de Sempronio un menosprecio de la mujer por “[s]us disimulaciones, su lengua, su engaño” (20). Según ese modo de pensar, ser mujer es equivalente a engañar—una palabra que tiene connotaciones mucho más negativas que “fingir.”

La conexión entre mujer y fingimiento no sólo se examina en los Siglos de Oro. En los siglos XX y XXI, Judith Butler propondrá la teoría de “performativity,” argumentando famosamente que la mujer es, en cierto modo, un drag queen porque propone que la identidad femenina es una construcción. Según Butler, ni los hombres ni las mujeres tienen un comportamiento intrínseco sino que aprenden y imitan lo que se espera de ellos según su sexo. El maquillaje sería un ejemplo de cómo la mujer se construye, marcándose como “otro” diferente al hombre. En los siglos XVI y XVII, ya se sabía que la feminidad tenía un elemento artificial, pero este saber no estaba conectado con una realización de lo artificial de lo masculino y, además, se *culpaba* a la mujer por su supuesto artificio. Lo que diferencia los casos de Erifila y de Doña Faustina es que, más de simplemente engañar, crean. El acto de fingir les transforma de ser personajes pasivos a personaje activos, que son además catalizadores de todo lo que sucede.

El fingimiento de Erifila y de Doña Faustina enfatiza no sólo la

capacidad de agencia de la mujer (y la natura “performativa” de ella) sino también el aspecto performativo de la locura misma. El hospital no puede reconocer la cordura de Erifila porque está desnuda—se está comportando como una loca, así que tiene que ser loca. La locura todavía no se establecía, pues, con una diagnosis y así muchas variedades de comportamiento podían ser consideradas locas. Por eso había tanto debate entre si la necesidad y la estupidez eran formas de locura y dónde se situaba la melancolía dentro de ella. Los drag queen performan la mujer para la diversión de un público, y en los Siglos de Oro los bufones hacían lo mismo en las casas nobles, apropiando la manera de hablar de los locos. La mujer, ya experta en la “performance,” es el candidato ideal para fingir la locura como acto creativo.

Cuando hablamos del fingimiento/engaño de la mujer y la creación de la ficción, no podemos dejar pasar por alto a María de Zayas, escritora famosa del siglo XVII. En su introducción a *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), Zayas se identifica con la loca por su interés en el acto creativo, diciendo que es “locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borriones, siendo mujer” (Zayas 47). Pero además de asociarse con la locura por el hecho de escribir, conecta a la mujer con la loca por su capacidad de engañar, subvirtiendo las teorías de los humores que parecen condenar a la mujer a la estupidez. Las mujeres son “quizá más agudas por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud,

es ingenio” (48). El hecho de poder engañar al hombre implica que la mujer a la larga tiene que ser más inteligente, lo que hace una inversión del estereotipo dominante. Con esa defensa, Zayas muestra que la mujer sí tiene la inteligencia para escribir y crear el arte. Veremos así en el capítulo siguiente la conexión entre Zayas, la locura, y la escritura de las mujeres. Como las locas fingidas, Zayas crea una ficción, y además ofrece sus novelas al mundo exterior, dando la posibilidad de que otras mujeres también empiecen a crear.

CAPÍTULO III

MELANCOLÍA, INGENIO Y LA MUJER ESCRITORA

En el capítulo precedente hemos visto cómo la loca fingida puede llevar al acto creativo. La mujer creadora es un asunto muy importante para María de Zayas como una de las pocas mujeres educadas en su época que escribía (y más, era publicada). En su “Estragos que causa el vicio,” novela de su segunda colección *Desengaños Amorosos* (1647), analiza como el papel de la mujer afecta sus amistades y relaciones. En este texto al igual que *Los locos de Valencia* aparece un mise-en-abyme de mujer de ficción (Florentina) que crea una ficción, pero como se verá, es diferente de lo que pasa en el teatro. Voy a empezar, sin embargo, examinando el prólogo de María de Zayas a sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), donde responde a las críticas contra las mujeres, con el apoyo de ciertos textos teóricos contemporáneos. Después, pasaré a la historia de la locura en relación a la melancolía en los Siglos de Oro para informar mi análisis de “Estragos que causa el vicio.” Miraré si la melancolía era considerada como femenina o masculina en la época y cual era su relación con la creación y el ingenio.

Los datos sobre María de Zayas son pocos; Monika Bosse lamenta que “la autora de dos de las colecciones de novelas más leídas en su tiempo, parece haber perdido su verdadera identidad” (239). Sabemos que era una mujer noble y que era una de las pocas mujeres educadas de su época. Publicó *Novelas amorosas y ejemplares* en 1637 y *Desengaños amorosos* en 1647 (240).¹⁴ Sus obras contienen descripciones muy pesimistas de la relación entre los hombres y las mujeres: las mujeres en su texto son muchas veces las víctimas del asesinato por parte de los hombres en su vida. Sin entrar en la cuestión del “feminismo” de esta autora quien antedata este término, existe un debate sobre si las obras de Zayas eran revolucionarias o no. Sus novelas no fueron censuradas por la Inquisición a pesar de la presencia de la sexualidad femenina y su crítica hacia el hombre (Bosse 241). Sin embargo, muchas de las mujeres en las obras de Zayas tienen agencia y toman sus propias decisiones.

En los textos de María de Zayas vemos una asociación entre locura y genialidad, una asociación que existe también dentro del pensamiento de la melancolía en la época. Cuando escribe, Zayas encuentra la dificultad de ser una mujer quien publica sus textos: sabe que el público (la mayoría hombres) no va a tomarla en serio. Para resolver este problema, Zayas tiene que convencer a sus lectores que vale la pena leer el libro de una mujer. Así pues

¹⁴ Para tener más información sobre la vida de María de Zayas véase la introducción de la edición Alicia Redondo Goicoechea de *Tres novelas amorosas y tres desengaños*.

en el prólogo de *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), la escritora juega con la retórica de la época para obligar a su público de seguir leyendo. Reconoce que en su sociedad las mujeres son percibidas como ineptas e incapaces; ella, como escritora, es excepcional: “Quien duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios” (Zayas 47). Las pocas mujeres quienes escribieron en la época generalmente estaban limitadas, y la publicación era considerada el dominio de los hombres; Zayas rompe con este orden con sus textos.¹⁵ El comienzo del texto así lucha contra la falsa modestia común en la escritura femenina: Zayas se declara brillante. Sin embargo, al dar importancia al acto de publicar, reconoce la influencia de la esfera pública: la idea de la publicación como afirmación del ingenio es significativa porque es una forma de reconocer la necesidad de aprobación social, que es algo que ha impedido que la mujer sea escuchada. Zayas asocia con el ingenio la publicación en general, pero dice también que “habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer” (47). Para los “necios” que piensan así, la mujer que publica tiene dos fallos: el primero es que, siendo mujer,

¹⁵ Para mostrar la excepcionalidad de Zayas, podemos considerar esta cita de Marina Brownlee: “[D]uring the first half of the seventeenth century not only was she the most successful female author in Spain by far; her book sales were surpassed only by Cervantes, Quevedo, and Aleman. Given the paucity of female writers in the Spain of her day and, moreover, the undisputed brilliance of these three male authors, her publication profile is quite extraordinary” (6). Zayas era reconocida no sólo por ser una mujer quien escribía sino también por su talento prodigioso.

tiene que ser tonta, y el segundo, es que no se da cuenta de su estupidez. Es una manera perfecta de silenciar a las mujeres: no pueden hablar sin que se las declare estúpidas, pero si están silenciosas no pueden defenderse. Zayas subraya el doble rasero que existe cuando una mujer intenta expresarse y argumenta que la desigualdad entre los hombres y las mujeres se debe a la “tiranía” de los primeros, que no educan a la mujer y les impiden aprender y estudiar (48). El hombre publicado es un genio y la mujer publicada es una loca, una repetición de la mentalidad de la época sobre la capacidad del ingenio dentro de la melancolía.

Tradicionalmente vista como prueba de gran inteligencia, la melancolía se consideraba una aflicción masculina. Zayas, sin embargo, aplica la misma forma de pensar a otros tipos de locura, incluyendo a las mujeres. Su mayor defensa a la educación de la mujer queda implícita en este primer prólogo: ella misma es una prueba del poder intelectual de la mujer educada. Al argumentar que el lector masculino le debe el respeto de leer su libro, ya sea bueno o no, manda que se le oiga hasta que termine su argumento. En el “Prólogo de un desapasionado,” el argumento escondido en el primer prólogo es explícito: Zayas tiene un “fecundo ingenio” que muestra la capacidad de todo su sexo si se le da los recursos para estudiar (52). Así Zayas no se limita a defenderse, sino que también defiende a las otras mujeres que podrían escribir pero que son silenciadas.

El argumento de Zayas sobre la educación de la mujer y de la mujer-

escritora como “loca” tiene paralelos con los argumentos más actuales sobre el hecho de que la mujer ha sido históricamente excluida de la cultura literaria. Zayas menciona que cuando aparece un cuento criticando a todas las mujeres, es escrito por un hombre, así que la visión de la mujer en la literatura es parcial y está influida por el sexo de los escritores. Las críticas de la mujer que hacen los hombres no son justas y, argumenta Zayas, el hombre debería defender a la mujer; como dice Lisis, protagonista del cuento marco en la obra de Zayas, los hombres “en lugar de defendernos, nos quit[a]is la opinión y el honor, contando cuentos que os suceden con damas, que creo que son más invenciones de malicia que verdades” (361). Zayas emplea otra vez los códigos de conducta para criticar el comportamiento de los hombres hacia las mujeres. La cita de Lisis recuerda al público que la literatura que trata a las mujeres es, sobre todo, una literatura masculina, misógina, y no imparcial.

Sandra Gilbert y Susan Gubar también notan las descripciones negativas que hacen los hombres de las mujeres en el campo literario. En su libro central al análisis literario feminista del siglo XX, *The Madwoman in the Attic*, apoyan su comentario sobre el fenómeno con una escena de *Persuasión* de Jane Austen (Gilbert y Gubar 11). En este texto del siglo XIX, la protagonista Anne discute con el Capitán Harville, quien opina que las mujeres son menos fieles que los hombres por la gran presencia de literatura que describe los engaños de las mujeres. Anne responde que son los hombres quienes escriben la literatura, así que la mujer no ha podido defenderse.

Gilbert y Gubar notan que las mujeres aprenden de esta misma literatura que tienen que ser aburridas y estúpidas y que no pueden ni saben escribir. La exclusión de la mujer como autora es un ciclo vicioso: la falta de “madres” literarias impide que las mujeres escriban porque escribir no es “cosa de mujer.” Gilbert y Gubar usan el término, “anxiety of authorship” para describir este fenómeno, un término derivado del “anxiety of influence” de los autores masculinos (descrito por Harold Bloom). Los autores masculinos siempre dudan si sus textos son realmente originales; por eso, tienen que matar simbólicamente a sus “padres literarios” (46-47); en contraste, las escritoras no tenían a nadie para matar.

Thus the ‘anxiety of influence’ that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary ‘anxiety of authorship’—a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her. (48-49)

La mujer está excluida no sólo del acto de escribir—incluso le está prohibido psicológicamente el acto de *crear*. Existe un gran miedo de que la mujer se libere con sus creaciones o que influya en otras mujeres; por eso, tantos autores masculinos describen a las mujeres pasivas como el “ideal.” Estas descripciones crean obstáculos psicológicos para las mujeres y, a la vez, hacen que no se tome en serio una mujer que, habiendo escrito, quiera publicar su obra. Zayas combate el “anxiety of authorship” en su texto, mencionando a muchas mujeres que sí han escrito. En el prólogo de *Novelas amorosas* hace una lista breve y concluye que hay “otras infinitas de la antigüedad y de

nuestros tiempos, que paso en silencio y por no alagarme” (49). Así establece que la escritura no es solamente un acto masculino, sino que existen muchas “madres literarias” a quienes puede mirar una mujer que quiera escribir. Las mujeres que menciona Zayas también son o han sido respetadas por la sociedad en general o por hombres importantes (Diotima por Socrates, por ejemplo); su lista tiene la función de ayudar a las mujeres escritoras pero también recuerda al lector que los hombres pueden, si quieren, valorar la “loca” inteligencia de una mujer.¹⁶ Marina S. Brownlee añade que otra función de esta lista, sobre todo la declaración de Zayas que no va a hablar de todas las mujeres, es de “deflat[e] the ego of her male readers who should, of course, be familiar with ‘infinite numbers of women from antiquity and from our own times’ whom she will not mention even if the male readers are uneducated” (xv). Zayas usa el humor para reforzar su argumento. Cuando el lector se ríe, a veces de sí mismo, se da cuenta de la inteligencia de la escritora.

Vemos el uso de la lista de mujeres ilustradas que emplea Zayas en un texto escrito al final del mismo siglo: *La Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana Inez de la Cruz. Estas listas eran “[a] tactic common to many early women writers” quienes querían justificar su escritura (Scott 206). Mientras que Sor Juana evita la relación que tienen estas mujeres con los hombres, Zayas nota

¹⁶ Para saber más sobre estas mujeres, se puede consultar: Greer, Margaret Rich. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.

un hombre con casi todas: Argentaria es la esposa de Lucana, Temistoclea es la hermana de Pitágoras, y Diotima fue venerada de Socrates (48-49). En esta obra, cuando Zayas todavía no era completamente desengañada de los hombres, parece que la autora busca la cooperación de los hombres; podemos teorizar que es por esta misma razón que en su segunda colección, los cuentos sólo son los cuentos de mujeres y no hablan los hombres del grupo (Brownlee 5).

Como hemos visto, en los Siglos de Oro era muy difícil para una mujer expresarse a través de la palabra escrita; el lector no la tomaba en serio. Una gran ironía es que, aunque no reconocía el poder intelectual de la mujer, el público de los Siglos de Oro sí aceptaba la idea de que un melancólico podía ser ingenioso, y se asociaba esta condición con los hombres mucho más que con las mujeres. La melancolía, un estado de reflexión y obsesión conectado con una actitud depresiva (pero que connota mucho más que la depresión, como veremos), tenía una presencia fuerte en la época. Por un lado, la melancolía era percibida como una forma de locura; por otro, se consideraba como una muestra de ingenio. Según unos, era una aflicción mental, asunto de la medicina; otros decían que era un problema moral en que debía entrar la iglesia. La melancolía tenía potencial subversivo, pero se podía usar para luchar contra la subversión. De una condición individual cambiaba a una

metáfora general para describir la crisis del momento. Escritores como Lope de Vega, por ejemplo, conscientes de su utilidad para esconder unos pensamientos inaceptables, escribían sobre la melancolía para expresar tendencias morales contemporáneas y criticar el mundo caótico de la temprana modernidad.¹⁷

El discurso sobre el potencial de genialidad intelectual y la posibilidad de la locura en el melancólico tenía su origen en las teorías de los humores. En este momento, con el miedo del Protestantismo, había un debate sobre estas teorías por miedo al determinismo (en este caso, biológico): la iglesia desconfiaba de la explicación biológica del comportamiento, lo que amenazaba la idea de que cualquiera persona tenía la posibilidad de confesarse y mejorar su situación espiritual (Atienza 132). El médico Juan Huarte de San Juan avanzó una de las interpretaciones que intentaba remediar esta contradicción entre el genio y el loco melancólico. Según él, no todas las melancolías eran iguales, y la melancolía de la mujer estaba en la categoría de melancolía natural, incapaz de llevar al ingenio, en oposición con la melancolía adusta. Huarte cuenta que la melancolía natural procede de la sangre, y por ser “con muy gruesa sustancia,” no puede calentarse y resfriarse de manera que une entendimiento e imaginación (132). La concepción de la melancolía natural como incapaz de genialidad es importante por su conexión

¹⁷ Ver el segundo capítulo de Atienza.

con la sangre, dominio de la mujer y de la menstruación; las mujeres con tendencias melancólicas existían, pero no eran consideradas como melancólicas porque eran frías y húmedas en la concepción humoral. La idea de que el hombre podía ser un genio, pero la mujer no, no tiene su origen en la medicina de la temprana modernidad: “La luna está asociada a la mujer (y al flujo menstrual) y la oscuridad mental de la noche, mientras que el sol (masculino) está asociado al entendimiento y la razón” (71). En general, las teorías de los humores confirmaban los prejuicios que tenían sus estudiosos y se usaban para dar una autoridad “científica” a las ideas de la época.

Si el melancólico podía ser un genio, el genio también podía tener características melancólicas. “En el hombre de genio una cierta dosis de melancolía se ve como normal, casi necesaria. Sufrir esa melancolía es *fuerza de prestigio social*” (Atienza 105; énfasis añadido). Este prestigio de la melancolía, la cual existía sólo a través de la sugestión de la gran inteligencia, no cabía en la mujer quien sufría de melancolía porque no podía ser un genio. Incluso si tenía un talento prodigioso, su posición social era tal que su inteligencia era considerada como una forma de engaño. Una mujer que seguía expresando su opinión en el dominio público a pesar de los desafíos normativos era acusada de ser loca o, como Sor Inés de la Cruz, herética.

Entre el fin del siglo XVI y el principio del siglo XVII, la melancolía experimentó un cambio. De algo excepcional asociado al genio y al loco se transformó en algo común, una “experiencia colectiva” que delinea la actitud

de la población hacia su situación (Atienza 138). Atienza conecta esta melancolía nacional con tres miedos: el miedo a la Inquisición, el miedo a la pobreza y el miedo a la pérdida de honor (141). La autora admite que la melancolía no era algo universal, ni se percibía universalmente: “la vida exuberante del Siglo de Oro estuvo marcada tanto por la conciencia crítica como por la búsqueda del placer; tanto por la melancolía como por la evasión” (145). Así “No todos los pensadores políticos de la época están de acuerdo en que España está en crisis o es melancólica” (146). Sin embargo, la presencia de las imágenes de locos muestra que, al menos en la mente artística, la melancolía era un concepto importantísimo para la ideología del Siglo de Oro, y la multitud de pestes junta con la crisis sugiere una vida muy dura que podría provocar una melancolía general.

Seguramente relacionada con la “crisis del Barroco” de Maravall, la “epidemia” de la melancolía mostraba el descontento del pueblo y, por eso, era peligrosa. Ahora bien la diagnosis de locura (ya fuera locura melancólica) también era una manera en que los poderes de la época ocultaban los problemas que había realmente. Atienza nos da unos ejemplos de esta doble función de la melancolía:

Es cierto, por ejemplo, que al tildar al príncipe Carlos de melancólico se está neutralizando el potencial subversivo de su descontento. Por otra parte, cuando un arbitrista denuncia la crisis de la nación y se refiere a España como melancólica, el potencial subversivo no está siendo neutralizado sino al contrario: la melancolía se pone al servicio de un discurso crítico y rebelde. (147)

El caso del príncipe Carlos se parece a lo que ocurre con la mujer: no es peligrosa la existencia de una mujer inteligente sino el hecho de que publicara y compartiera sus obras con otras personas, amenazando el equilibrio establecido de los sexos (como amenazaba el príncipe Carlos al poder de su padre). La presencia de dos mujeres melancólicas en “Estragos que causa el vicio” de María de Zayas apoya su argumento a favor de la capacidad intelectual de la mujer.

En su prólogo, Zayas argumentaba a favor de las habilidades de la mujer de pensar y escribir, si recibiera la oportunidad. Dentro de los textos de Zayas, sin embargo, la mujer nunca realiza su capacidad intelectual. En su “Estragos que causa el vicio,” Zayas culpa a la mujer “mala” por dar a todas las mujeres mala reputación. En el “Desengaño décimo,” Lisis cuenta una historia que sabe a través de don Gaspar, un castellano de linaje noble que viaja a Portugal. En Portugal, Don Gaspar conoce a una mujer, doña Florentina, y se enamora de ella. Cuando intenta visitar a Florentina en su casa, la encuentra cubierta de sangre. Unos meses después de curarse, Florentina le cuenta su historia: Florentina vivía con su hermanastra, Magdalena, y estaba enamorada del marido de ésta, don Dionis. Tras seducir a don Dionis, se hicieron amantes durante cuatro años. El problema surgió para Florentina cuando se confiesa: el sacerdote no quiso absolverla. Entonces se dio cuenta de que tenía que casarse con Dionis, y con la influencia de una criada suya, decidió matar a Magdalena: engañó a Dionis para que pensara él

que era Magdalena la que se acostase con otro hombre. El plan tuvo éxito, pero cuando Dionís descubrió que había sido engañado mató a todos los habitantes de la casa. Intentó matar a Florentina y finalmente se suicidó. Lisis, la narradora original, al acabar de contar esta novela entra en un convento, y así se cierra la segunda colección de novelas de Zayas.

Zayas caracteriza los sentimientos de Florentina antes de seducir a Dionís como unos de melancolía: Dionís dice que “nos trae cuidadosísimos tu melancolía, haciendo varios discursos de qué te puede proceder” (490). Si Florentina sufre de melancolía, significa que tiene la capacidad del ingenio. Al no limitar la melancolía a los hombres, Zayas muestra que sólo es por diferencias educativas que no vemos más mujeres con ingenio. Vemos de la cita precedente que, siguiendo las normas de la época, la familia de Florentina intenta curarla—otro argumento a favor de la bondad de Magdalena. Sin embargo cuando es Magdalena la melancólica, no intenta Florentina ayudarla. Zayas introduce una inversión interesante con las hermanas: “Primero Magdalena estaba alegre, y Florentina triste; ya Florentina era la alegre, Magdalena la melancólica, la llorosa, la desabrida y la desconsolada” (492). Así la mujer “mala” castiga a la mujer “buena”—pero esto sólo ocurre cuando entra en juego un hombre. Magdalena y Florentina son hermanastras, pero la relación entre las dos parece más a la relación entre dos hermanas: “nos criamos juntas desde la infancia, tan amantes la una de la otra, y tan amadas de nuestros padres, que todos entendían que éramos hermanas” (485).

Podemos interpretar la intención de Zayas de apoyar una solidaridad entre mujeres, una hermandad casi como se entendería en el feminismo contemporáneo: aunque no son estrictamente hermanas, tienen una obligación de ser justas la una con la otra. Florentina rompe su obligación de una forma inaceptable, la traición: “jamás sospeché en mí; lo uno, por el recato con que andábamos, y lo otro por la gran confianza que tenía de mí” (492). Eavan O’Brien llama este tipo de traición en los textos de Zayas “subverted sisterhood” (36). Nota que Magdalena ha, sin saberlo, facilitado su propia muerte “by bringing [Florentina] her to share her marital home” (92). El espacio secular del hogar, con la presencia de los hombres, destruye las amistades femeninas. Al final de la obra cuando entran Lisis y las otras mujeres al convento, están evitando no sólo el desengaño de los hombres sino también el desengaño de las otras mujeres por rivalidad. Sólo en un ambiente sin hombres pueden las mujeres tener una relación positiva.

La melancolía en esta obra existe en las mujeres pero no en los hombres. Don Dionís se vuelve loco por estar celoso, pero eso sería más cólera que otra cosa; son las dos mujeres que sufren la melancolía prolongada glorificada en la época. Zayas se apropia de la melancolía del hombre rechazado, aplicándola a las dos hermanas, quienes sufren por no estar con su amado. Los hombres tienen el derecho literario de matarse por el amor; en esta obra, hace lo mismo una mujer. La diferencia es que, según Zayas, existe una obligación entre las mujeres. La melancolía es compartida entre estas dos

hermanas, quienes deberían entenderse mejor y dejar a los hombres para ayudarse entre sí. La melancolía de la mujer debería poder subvertir el orden de rivalidad, pero en la realidad no sucede así. La única solución es el convento.

William H. Clamurro va más allá de la melancolía: lo que causa los problemas de las hermanas es el deseo carnal, fuente de la locura de amor. Clamurro explica que “[l]a mayoría de las veces, el deseo carnal, por parte del hombre, produce los engaños o burlas perpetrados por él contra la protagonista” (405). En el caso de “Estragos,” parece ser el deseo carnal de la mujer lo cual produce el desarrollo de la tragedia; sin embargo, Zayas recuerda a su público que Dionís también es culpable; es él que se ha dejado llevar por su pasión celosa, una pasión hipócrita de la parte de un hombre que tiene una amante (409). Dionís acusa Florentina de haber destruido la vida de su hermana, pero él también es responsable, y cuando acusa a Florentina de haberle quitado la vida a Magdalena, el lector piensa en el hecho de que es Dionís quien cometió el acto, fuera manipulado por Florentina o no. Este desengaño de los hombres habla de la hipocresía de los hombres; aunque haya mujeres “malas,” los hombres tienen que tomar responsabilidad de sus acciones.

La hipocresía de Dionís refleja la masculinidad ansiosa de la que habla Mark Breitenberg en *Anxious Masculinity in Early Modern England*. La masculinidad, según Breitenberg, es inestable. La inquietud de la

masculinidad viene de las contradicciones presentes en ella: “it reveals the fissures and contradictions of patriarchal systems and, at the same time, it paradoxically enables and drives patriarchy’s reproduction and continuation of itself” (2). Así la crítica de Zayas no se limita al caso específico de Dionís y Florentina: Zayas critica el sistema que permite esta forma de hipocresía. Dionís es incapaz de reconocer su propio papel en la narrativa porque una de las características de la masculinidad es que no tiene que ser responsable de sus acciones; para mantener su sentido de masculinidad tiene que culpar a Florentina por todo. Zayas sugiere en el texto que Dionís pueda controlarse, que su locura resulte de sus dudas masculinas en su rol como hombre.

Es significativo que Lisis, la narradora del cuento, no crea una ficción sino que cuenta algo que le ha dicho un hombre; Lisis está representando la realidad y no cambiándola.¹⁸ Cabe notar que Lisis es casi intercambiable con Zayas: Clamurro usa la una como la otra (410). Lisis habla con la voz de la autora, y por su relación con Zayas se teoriza que Zayas también fue a un convento, una teoría que explicaría su desaparición de la esfera literaria. Lisis no sueña con un mundo mejor, acepta el estatus quo sin rebelarse. Pero a través de la deliberación que tiene con las otras mujeres, logra advertirlas del

¹⁸ Alicia Yllera analiza la importancia que da Zayas a la verdad (con lo ficticio como inferior) en su artículo intitolado, “María de Zayas: ¿Una novela de ruptura?” Yllera explica que las novelas de Zayas intentan enseñar a la mujer y por eso “insista en la veracidad de sus novelas porque sólo lo verdadero puede convencer e influir en la conducta de los lectores” (227). Hace eso al incluir referencias históricas en los cuentos (229). Si el hombre ha coloreado la reputación de la mujer con lo que cuenta, Zayas intenta hacer lo mismo con los hombres, defendiendo a la mujer al mirar al hombre como no confiable.

peligro de los hombres, tanto como hace Zayas al escribir la novela. Cuando concluye Lisis la historia y descubre que la realidad no le agrada, hace como Erifila y busca su propio lugar. Este lugar no es la casa de locos, sino el convento, un lugar de solidaridad entre mujeres protegido de los problemas que causan los hombres. A diferencia de Erifila, Lisis no está fingiendo nada. La que no puede escapar de la realidad a través de la locura está obligada a sufrir toda la injusticia de la sociedad del mundo austero del convento.¹⁹

Cuando la mujer no personificaba la locura misma ni estaba fingiendo la locura, muchas veces era responsable de la locura de un hombre. El caso más obvio de la mujer como causa de la locura es el erotes, la locura de amor. A veces, claro, un hombre provoca la locura de amor en una mujer, como vemos en *Los locos de Valencia*. De hecho, el erotes es una de las locuras más comunes que vemos con respecto a la loca literaria. Sin embargo, a diferencia del hombre, en ciertas obras la mujer causa la locura de amor no sólo al existir sino de manera deliberada. Vemos eso en “Estragos que causa el vicio.” Florentina intenta provocar la locura de celos en Dionis, su amante, para que mate a su esposa Magdalena. Florentina ocupa un papel destructivo y caótico, provocando miseria en la vida de ella misma y de los demás. Escapa la muerte

¹⁹ El libro de Greer ya mencionado trata este tema y los elementos positivos y negativos del convento como refugio.

a las manos de Dionis y su castigo es tener que vivir sola, sin su hermana ni su amante, fuera de la influencia negativa de los hombres, pero también de la positiva de las mujeres.

El prólogo de *Novelas amorosas y ejemplares* defiende a la mujer contra los ataques de los hombres, pero en los cuentos de Zayas la mujer no aparece como figura perfecta, sino como un ser humano sujeto a las mismas pasiones y los mismos vicios que los hombres, a veces simpática y a veces un monstruo; como dice en el prólogo, “las almas ni son hombres ni mujeres” (48). La incorporación de condiciones “masculinas” como la melancolía en las mujeres de sus novelas establece a la mujer como una parte importante de la cultura de la época: si todo el país es melancólico, como era sugerido, también es melancólica la mujer, porque vive dentro de esta misma sociedad.

CONCLUSIÓN

En España Yanguas escribió su *Triunfos de la locura* como respuesta a *Elogio de la locura*; en Francia, Louise Labé escribió *Le Débat de Folie et d'Amour* (1555).²⁰ Mientras que el texto de Yanguas se apoya en valores en contra de la liberación de la mujer, Labé critica el dominio masculino y argumenta a favor de la mujer. Como Zayas, Labé escribe una defensa de la mujer en el prólogo de su obra (*Euvres de Louise Labé* [1555]), pero dirige su argumento a una mujer, su amiga Clémence de Bourges (2). El texto de Labé se incorpora en la literatura humanística del siglo XVI, pero tiene elementos más modernos que lo conecta a la tradición de otras mujeres escritoras. Labé une la tradición humanística del siglo XVI con la defensa que hace Zayas de la mujer en el siglo XVII, lo que muestra el progreso gradual de la literatura de las locas.

Labé no tiene la misma “virtuosa osadía de sacar a la luz [sus] borrones” que tiene Zayas. Declara modestamente que ella “n’avois point

²⁰ Tengo que reconocer aquí la teoría de Mireille Huchon en *Louise Labé: une créature de papier*, la cual dice que las obras de Louise Labé eran de escritores masculinos (aunque Louise Labé sí existía de verdad). No voy a entrar en toda la discusión aquí, ya que un análisis detallado tendría que ser su propio trabajo visto el debate sobre el asunto. Hago una lectura de la obra partiendo de que Labé sí escribió sus *Euvres*.

intencion que personne que moy les dust iamais voir” [*no tenía ninguna intención de que otra persona más que yo los vea*] (4).²¹ Cuenta que sus amigos han leído sus obras sin que ella lo sepa y que le han convencido publicarlas, lo que finalmente decide hacer. Sin embargo, está muy a favor de la escritura de las mujeres: las mujeres que son capaces de aprender y escribir lo deben hacer para mostrar su potencial a los hombres y apoyar la educación de las mujeres (“il me semble que celles qui ont la commodité, doivent employer cette honneste liberté que notre sexe ha autrefois tant désiré, à icelles aprendre:& montrer aus homes le tort qu’ils nous faisoient en nous privant du bien & de l’honneur qui nous en pouvoit venir” [*me parece que la mujeres que tienen la capacidad, deben emplear su libertad, la cual ha deseado nuestro sexo en el pasado, de aprender y mostrar a los hombres el error que hacen al privarnos del bien y del honor que nos puede venir*] [2]). Labé no da una lista de mujeres anteriores a ella, y podemos pensar que eso tiene que ver con su rechazo a publicar su obra: está enganchada por la “anxiety of authorship.” Sin embargo, Labé “urges her *destinataire*, Mlle. Clémence de Bourges, ... not only to devote herself to learning, but, more significantly, to write a work which would surpass her own in stylistic perfection, that is, in eloquence” (Larsen 44). Una obra que depende de la elocuencia aparece a continuación.

²¹ Las traducciones del texto de Labé son las mías.

En el debate entre la locura y el amor, los dos conceptos personificados se ven invitados a una fiesta de Júpiter. La Locura intenta entrar antes que el amor, quien se enfada. El amor no consigue vencerla con sus palabras pero cuando intenta tirar de ella, tampoco tiene éxito porque la locura se hace invisible. La Locura le saca los ojos al Amor y luego le pone una venda en los ojos que no se pueda quitar, para ocultar su deformación. Júpiter escucha los argumentos de los dos personajes: Apolo es el abogado del Amor, y Mercurio de la Locura (5).

Robert D. Cottrell enfatiza el elemento caótico de la Locura en la obra de Labé, repitiendo el argumento del Amor: “When he had his sight ... [h]e matched up pretty young girls with handsome young men. ... His actions were determined by an overarching vision of order” (29). Ciego, el Amor no puede apoyar el orden, y los bellos se enamoran de los feos. Otra vez la Locura desafía las normas y se muestra peligrosa para la autoridad. También tiene la Locura un carácter teatral. Como dice Mercurio, existe para divertir a los demás en las fiestas, “pour rendre vos banquets & festins plus plaisans” [*para traer placer a sus banquetes y festines*] (63).²² Las personas tocadas por la locura tienen una vida creativa más rica: cambian, bailan, saltan y cambian de vestido (78). A pesar de su teatralidad, la Locura es sencilla y sin artificio; ella “ne vous en veut dire qu’un mot sans art ... & ornement quelconque” [*sólo*

²² Cabe notar que “plaisans” es un adjetivo pero no quería traducirlo como “agradables” porque quería guardar las connotaciones potenciales del “placer.”

quiere decirles unas palabras sin ningún artificio ni ornamentación] (64); es una loca inocente y conectada con la naturaleza.

En el *Débat*, el sexo de los dos personajes principales juega un papel central: la Locura le dice al Amor que debe tener vergüenza por su conducta porque “ce te sera honte de quereler avec une femme” [*te sería una vergüenza discutir con una mujer*] (7). Usa el código caballeresco para defenderse contra el ataque verbal del amor y sus insultos. Si el Amor tiene que restringirse en sus palabras por ser masculino, la misma restricción afecta a las mujeres con otra justificación: Apolo critica a la Locura por su lenguaje grosero, que no debe decir una mujer (36). Más interesante es el efecto que tiene la Locura por la mujer. Hablando de la conexión entre locura y amor, Mercurio explica que las mujeres enamoradas “laissent leurs ocupacions muliebres” [*dejan sus ocupaciones de mujer*] (89). En vez de coser y hacer otras actividades femeninas, empiezan a ir a fiestas para ver a sus amados. Este amor loco provoca, sin embargo, la creatividad: “Elles prennent la plume & le lut en main: escrivent & chantent leurs passions” [*Toman la pluma y el laúd en mano; escriben y cantan sus pasiones*] (89). La conexión que plantea entre el amor, la locura y la creatividad es un eco de su prefacio, en el cual sugiere que si las mujeres escriben más, los hombres se van a dedicar más al acto creativo también para no sentirse vencidos por las mujeres (4); Labé apoya una rivalidad entre los sexos para mejorar la calidad de las obras que salen. La competición que propone tiene un objetivo humanístico. Es una competición

cooperativa, para mejorar la vida de todos. Así pues sus motivos para argumentar a favor de la mujer escritora son muy diferentes de los de María de Zayas, quien lo hace para defender a la mujer contra los ataques de los hombres.

El texto de Labé no está directamente relacionado con los textos españoles que hemos visto—Labé nunca conoció a Zayas ni a Yanguas—pero entra en la misma tradición y nos da un contraste interesante con ellos. Labé adopta unos de los mismos argumentos a favor de la escritura de las mujeres que usan otras escritoras como Zayas, intentando dar vergüenza a los hombres por haber impedido la escritura de la mujer. Usa la alegoría igual que Yanguas, pero en vez de reforzar la misoginia, escribe una defensa de la mujer. Labé no pertenece al Barroco español. Escribe desde otro país y desde otra época. Los mismos debates presentes en España sobre la mujer se ven en la Europa en general, aunque de manera distinta; Louise Labé forma parte de este debate y nos muestra que, en cuanto al tema de la locura en la literatura del XVI y XVII, queda mucho que decir. Si uso el texto de Labé para concluir, es porque conecta los textos que hemos visto y nos abre la puerta de un trabajo futuro. El estudio de la loca literaria no se termina con este trabajo. El mundo de la locura es vasto.

Las locas en la literatura del Barroco, y sus hermanas antecedentes, rechazan el papel pasivo que les ofrece la sociedad patriarcal. Son libres y creativas, fuera del control de sus escritores. En el texto de Yanguas, la Locura tiene un poder concreto y físico sobre el autor/narrador, y la victoria de la Prudencia no convence: cuando aparece la Prudencia, la Locura desaparece, pero nunca está vencida de manera decisiva. Erifila, por otro lado, crea una ficción dentro de la ficción misma de la obra: es un personaje del teatro que hace ella misma el teatro. Sus acciones al fingir la locura la liberan de la conducta femenina y hacen de ella un personaje muy fuerte, con el poder de tomar sus propios decisiones. Florentina, quien figura en el texto de uno de los autores más importantes del Barroco (y una de las pocas escritoras), representa la posibilidad de que una mujer sea melancólica y subraya las similitudes entre el hombre celoso y la mujer celosa. Todas estas locas nos muestran la complejidad del papel femenino de los Siglos de Oro. Si están escondidas las locas literarias del Barroco, es porque, como los locos, dicen verdades incómodas sobre la sociedad.

La locura en la ficción del Barroco no es una enfermedad: es una condición con un valor político y un poder subversivo. Se le llama loca a cualquier persona que no se comporte según las normas sociales; pero cuando las normas son represivas o inconsistentes, también es una locura seguirlas. He usado la ficción para acercarme al tema de la loca; este método me ha ayudado escuchar el “*langage de la folie, et non sur la folie*” [*lenguaje de la*

locura [misma] y no al sujeto de la locura] (Felman 13). En todos los textos, la locura se usa como un desafío a los leyes del género y como un espacio creativo, incluso cuando el autor del texto no tiene motivos liberadores. Cuando escribe Yanguas que la locura y sus servidores “me tovieron tan firme,/que mudar no me dexaron,” sus palabras son más verdaderas de lo que piensa: la locura tiene el poder de hablar por sí misma, a pesar de los objetivos de los varios autores.

Un día, la Locura, Erifila, y Florentina se reúnen en el puerto de Sevilla y se embarcan en una nave extraña. El viaje que hacen toma muchos siglos y el barco pasa por muchos puertos, recogiendo a otras figuras literarias en camino. Mientras que está viajando a Bruselas, el barco de Charlotte Brontë pasa una nave llena de mujeres. Gustave Flaubert, en una visita al mar, ve la silueta de velas en la distancia. Un día, andando por la playa en Boston, Sylvia Plath mira el océano: en el horizonte aparece un barco grande...

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o español*. Madrid: Turner, 1984.

Entremeses de los locos. [Atribuido a Francisco de Quevedo.] Valladolid: Imprenta de Santaren, [1720].

Labé, Louïze. *Euvres*. 2007. Gallica. 15 marzo 2013.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70126c>>

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Patricia S. Finch. Newark: European Masterpieces, 2003.

Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Tr. A. Rodríguez Bachiller. Solidaridad en marcha. 15 septiembre 2012.
<<http://www.solidaridadenmarcha.org/web/srx/normal/Elogio.pdf>>

Quevedo, Francisco de. *Entremés famoso de la endemoniada fingida y chistes de Bacallao*. Santander: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2012. 20 enero 2013.
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/entremes-famoso-de-la-endemoniada-fingida-y-chistes-de-bacallao/>>

Vega, Lope de. *Los locos de Valencia*. Santander: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2012. 19 diciembre 2012.
<<http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=47296>>

Yanguas, Hernan de. *Triunfos de la locura*. Ed. Vanessa Tortosa, 2 de Diciembre 2012.
<<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Morbecq/Triumphos.htm>>

Zayas, María de. *Tres novelas amorosas y tres desengaños*. Ed. Alicia Redondo Goicoechea. Madrid: Instituto de la mujer, 1989.

Fuentes secundarias

Atienza, Belén. *El Loco en el Espejo: Locura y Melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

- Baker, Deborah Lesko. "Louise Labe: Feminist and Poet of the Renaissance by Keith Cameron." *The Sixteenth Century Journal* 23. 2 (1992): 180-182.
- Bartra, Roger. *Cultura y melancolía: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Bizzell, Patricia. "'The Praise of Folly,' the Woman Rhetor, and Post-Modern Skepticism." *Rhetoric Society Quarterly* 22. 1 (1992): 6-17.
- Bosse, Monika. "El *Sarao* de María de Zayas y Sotomayor: Una *Razón* (femenina) de contar el amor." *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Ed. Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll. Kassel: Reichenberger, 1999. 239-300.
- Breietenberg, Mark. *Anxious Masculinity in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Brownlee, Marina Scordilis. *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Cacho, María Teresa. "Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el siglo de oro)." *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II: La mujer en la literatura española: modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Barcelona: Anthropos, 1995. 177-213.
- Carrera, Elena. "Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain: New Evidence, New Approaches." *Bulletin of Spanish Studies* 87. 8 (2010): 1-15.
- . "Understanding Mental Disturbance in Sixteenth- and Seventeenth Century Spain: Medical Approaches." *Bulletin of Spanish Studies* 87. 8 (2010): 105-136.
- Clamurro, William H. "Locura y forma narrativa en 'Estragos que causa el vicio' de María de Zayas y Sotomayor." *Asociación Internacional de Hispanistas* 9 (1986): 405-413.
- Corominas, J. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana Vol. II*. Madrid: Editorial Gredos, 1954.
- Cottrell, Robert D. "The Problematics of Opposition in Louise Labé's *Débat de Folie et d'Amour*." *French Forum* 12. 1 (1987): 27-42.
- Desiderius Erasmus. *The Praise of Folly and Other Writings*. Ed. Robert M. Adams. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989.

- Escudero, José Antonio. "La Inquisición en España." *Artehistoria*, 1995. 5 abril 2013. <<http://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edad-moderna/la-inquisicion-en-espana/>>
- Felman, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Fothergill-Payne, Louise. *La Alegoría en los Autos y Farsas Anteriores a Calderón*. London: Tamesis, 1977.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. FCE, Colombia: Proyecto Espartaco, 1993.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- González Ollé, Fernando. "Estudio Preliminar." *Fernán López de Yanguas: Obras Dramáticas*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1967. ix-lxxii.
- Hudson, Hoyt H. "The Folly of Erasmus." *Twentieth Century Interpretations of The Praise of Folly*. Ed. Kathleen Williams. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969. 21-39.
- Huerta Calvo, Javier. "Stultifera et Festiva Navis (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34. 2 (1985): 691-722.
- Huguet-Termes, Teresa and John Arrizabalaga. "Hospital Care for the Insane in Barcelona, 1400-1700." *Bulletin of Spanish Studies* 87. 8 (2010): 81-104.
- Kaiser, Walter. "The Ironic Mock Encomium." *Twentieth Century Interpretations of The Praise of Folly*. Ed. Kathleen Williams. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969. 78-91.
- Larsen, Anne R. "Louise Labé's Débat de Folie et d'Amour: Feminism and the Defense of Learning." *Tulsa Studies in Women's Literature* 2. 1 (1983): 43-55.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Madrid: Ariel, 1980.
- Nordenfalk, Carl. "The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985): 1-22.
- Orobitg, Christine. "Melancolía e inspiración en la España del Siglo de Oro." *Bulletin of Spanish Studies* 87. 8 (2010): 17-31.

- O'Brien, Eavan. *Women in the Prose of María de Zayas*. Rochester: Tamesis, 2010.
- Pasquariello, Anthony M. "The Entremés in Sixteenth-Century Spanish America." *The Hispanic American Historical Review* 32. 1 (1952): 44-58.
- Pérez, Joseph. *La España del siglo XVI*. Madrid: Anaya, 1998.
- Roger-Vasselin, Bruno. "La parodie chez Louise Labé." *Seizième Siècle* 2 (2006): 111-130.
- Sáez Rapaso, Francisco. "Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro cómico breve del Siglo de Oro." *Congreso internacional AITENSO*. 12 (2005): 441-453.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *Ensayo de un diccionario español de sinónimos y antónimos. Tercera edición*. Madrid: Aguilar, S.A. de ediciones, 1953
- Sampayo Rodríguez, José Ramón. *Rasgos erasmitas de la locura del Licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes*. Kassel: Reichenberger, 1986.
- Sánchez-Blake, Elvira. "Locura y literatura: La otra mirada." *La manzana de la discordia* 2. 8 (2009): 15-23.
- Scott, Nina M. "'La gran turba de las que merecieron nombres': Sor Juana's Foremothers in 'La Respuesta a Sor Filotea.'" *Coded Encounters: Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America*. Ed. Francisco Cevallos-Candau. Amherst: University of Massachusetts-Amherst, 1994. 206-223.
- Smith, Preserved. "The Praise of Folly." *Twentieth Century Interpretations of The Praise of Folly*. Ed. Kathleen Williams. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969. 12-20.
- 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. "La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega." *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Frankfurt and Madrid: Iberoamericana, 2004. 1717-1730.

- Tropé, Hélène. "El loco por fuerza, trasunto de los sucesos de Aragón (1591). Algunas hipótesis de lectura." *Cuicuilco* 16. 45 (2009): 115-137.
- . "Inquisición y locura en la España de los siglos XVI y XVII." *Bulletin of Spanish Studies* 87. 8 (2010): 57-79.
- . "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* 30. 107 (2010): 465-485.
- . Tropé, Hélène. "Los tratamientos de la locura en la España de los siglos XV al XVII. El caso de Valencia." *Frenia* 11. (2011): 27-46.
- Williams, Kathleen. "Introduction." *Twentieth Century Interpretations of The Praise of Folly*. Ed. Kathleen Williams. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969. 1-11.
- Yllera, Alicia. "María de Zayas: ¿Una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca." *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Ed. Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll. Kassel: Reichenberger, 1999. 221-238.