

El loco por fuerza, trasunto de los sucesos de Aragón (1591). Algunas hipótesis de lectura

Hélène Tropé*

Université PARIS III Sorbonne Nouvelle-CRES-LECMO

A Lucas Torres,
gran conocedor de los siglos áureos

RESUMEN: En *El Loco por fuerza*, comedia probablemente escrita por Lope de Vega entre 1597 y 1608, que transcurre entre Zaragoza y sus montañas, se contemplan las conflictivas relaciones de dos grupos de personajes: castellanos y aragoneses. Este artículo analiza, en el contexto de las revueltas aragonesas de 1591, la representación de Aragón que ofrece el dramaturgo. Para ello, tras abordar los distintos espacios constituyentes de la comedia, se examina más detenidamente uno de ellos, el hospital de locos, y se valora la posibilidad de que el internamiento forzado del galán sea un trasunto de las prisiones del ex secretario de Felipe II, Antonio Pérez. Finalmente, se proponen algunas hipótesis de lectura conjunta de esta comedia y de otra de Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, con la que presenta llamativas similitudes en lo que atañe a los manicomios, el asunto de Antonio Pérez y las Relaciones que éste escribió.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, *El loco por fuerza*, *Los locos de Valencia*, Antonio Pérez, Aragón, Inquisición, Hospital de locos de Nuestra Señora de Gracia.

ABSTRACT: *El loco por fuerza* by Lope de Vega was probably written between 1597 and 1608 and is set in Zaragoza and the Mountain. The comedy frames a conflict between two groups of characters, those from Castile and those from Aragon. Analyzed in light of the Aragonese revolt of 1591, it becomes apparent that the piece exalts Castile while denigrating Aragon's political aspirations. After describing the spaces, the representation of one of the play's settings, the lunatic hospital, is examined. The article then evaluates the possibility that the forced incarceration of the hero in the asylum represents the real imprisonment of Antonio Pérez, the ex minister of Felipe II who was accused of killing Escobedo and who fled to Aragon. Finally, a joint reading with *Los locos de Valencia*, another Lope de Vega comedy, is offered. The two comedies present some striking similarities in reference to the Pérez affair and Pérez's Relaciones.

* Profesora titular en el Departameno de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad Nueva Sorbona (Paris III) y miembro del "Centro de Investigaciones sobre la España de los siglos XVI y XVII" (CRES-LECEMO, equipo asociado al CNRS). Helene.Trope@univ-paris3.fr, helenetrope@hotmail.fr

KEY WORDS: *Lope de Vega*, *El loco por fuerza*, *Los locos de Valencia*, *Antonio Pérez*, *Aragón*, *Inquisition*, *Lunatic hospital of Nuestra Señora de Gracia*.

Señor, o yo soy loco, o este negocio (el asunto Pérez) es loco...
Cardenal Quiroga, 1590 [Pérez:74-75; Marañón, 2002:505;
Bravo-Blondeau, 1994, I:306].

La comedia *El loco por fuerza* [Vigier, 1983:252-255; Atienza, 2000:133-142] fue atribuida a Lope de Vega por Emilio Cotarelo y Mori [Vega, 1916:IX] cuando la editó por primera vez en 1916 a partir de un manuscrito no hológrafo de la Biblioteca Nacional [Pérez y Pérez, 1973: n° 152]. Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton también lo creen así y sitúan su redacción entre 1597 y 1608 [Morley y Bruerton, 1940:301].

El texto nos ha llegado incompleto (faltan algunos versos, en especial en la escena final de la boda) y algo deteriorado (versificación). Aún así, parece que su autor es Lope de Vega o algún imitador muy cercano a él. Las similitudes con *Los locos de Valencia* son numerosas: versos muy parecidos e incluso idénticos, el tratamiento de la locura y el hospital de locos, pareja representación metafórica de la demencia (el molino, el viento, la luna) o mismo uso del lenguaje de la baraja por parte del galán para resumir la intriga. Además, ambas comedias evidencian una comprensión bastante pormenorizada acerca del funcionamiento de los manicomios de Valencia y Zaragoza, en cuyo marco transcurre la acción, y *El loco por fuerza* parece traslucir un conocimiento preciso, personal incluso, de lo acontecido en las revueltas aragonesas de 1591, muy posible si “Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las revueltas de Aragón” [López Navío, José, 1960:179-226].

La trama nos presenta a dos amantes, Feliciano y Clarinda, forzados a huir de Toledo porque el padre de la dama la ha prometido en matrimonio a un caballero de esta ciudad. Cuando los fugitivos pasan por Zaragoza, el Justicia de Aragón, enamorado de la joven, los manda prender, encierra al galán en el hospital de locos y confía la custodia de Clarinda al noble Leonardo. Los enamorados logran escapar a la montaña donde son detenidos por una cuadrilla de bandoleros antes de la intervención del rey, con la que concluye la pieza.

Llama poderosamente la atención la conducta del Justicia, que no es la que cabría esperar de tan alto cargo ni de alguien perteneciente a la nobleza. En la tipología de los personajes representa al antagonista: poderoso, generador de conflictos y fuente de obstáculos, justo lo que necesitaba el autor para construir su intriga pero, además, hay otros elementos también sugestivos: la

desnaturalización de la función propia del hospital de locos, que el Justicia utiliza como cárcel, una representación tanto más sorprendente por cuanto, junto con el de Valencia, el manicomio de Zaragoza era uno de los más famosos de España a finales del siglo xvi. También destaca la frecuencia con que aparece en el texto el término “castellano” que se repite hasta catorce veces, doce de las cuales por personajes aragoneses.¹

En primer lugar, analizaré los espacios constituyentes de la comedia, con especial atención al hospital de locos; a continuación abordaré la representación del entorno político (Castilla y Aragón) a la luz de las revueltas aragonesas de 1591, a fin de proponer una interpretación ideológico-política de la obra y, finalmente, examinaré las relaciones existentes entre *El Loco por fuerza* y otra comedia, esta sí ciertamente de Lope: *Los locos de Valencia*.

LOS ESPACIOS CONSTITUYENTES DE LA COMEDIA

Como en muchas de las comedias tempranas de Lope de Vega, casi toda la acción transcurre en un escenario urbano (Zaragoza) y las continuas referencias a espacios conocidos como la calle del Coso o la célebre Casa de los Locos permiten al espectador situarse en un marco reconocible [Arellano, 1999:79-82].

Cuadros y cambios de espacios

La obra se caracteriza por los numerosos lugares en que se desarrolla la acción, lo que permite dividirla en varios cuadros. Para Ruano de la Haza, “cuadro” es “una acción escénica que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados” [Ruano de la Haza, 2000:291; Arellano, 1995:123]. La comedia consta de diez cuadros con sus correspondientes cambios y con un cierto equilibrio entre ellos, la primera jornada tiene cuatro y la segunda y tercera tres cada una.

¹ Vega, 1916, 257a: “esta bella castellana” (Leonardo hablando de Clarinda); 262b: “¿y es castellana?” (Albano preguntando a propósito de Clarinda); 262b: “bellísima castellana” (Albano hablando a Clarinda); 268a: “Vencer el rigor procuro / de este desdén castellano” (Justicia hablando de Clarinda); 273b: “¿Conoces un castellano / que se llama a Feliciano?” (Clarinda a Osuna); 278b: “¡Guarda el loco castellano!” (Voces dentro); “278b: ¡Dadles, quebradles las manos, que estos locos castellanos / nos destruyen cada día!” (Frutera); 281a: “Estos locos castellanos / todos son envidia y celos” (Albano, vv. 2429-2430); 286b: “Pasó el tiempo de grecias y romanas; / es otra edad aquesta diferente; que ya no hay coroneles castellanos / con laurel en las armas y en la frente; / Tú rendirás las amenazas vanas” (el bandido aragonés Marín Félix amenazando a Fulgencia, castellana, con violarla); 287a: “Marín Félix: ¿Sois castellanos? FELICIANO: Somos castellanos. / OSUNA: Yo no soy castellano, caballero”; 289b: “¡Ea, castellanos, ea!” (Marín Félix a sus presos); 290b: “¿Quién eres tú, castellano?” (Justicia a Torcato, padre de Clarinda, v. 3128).

Jornada I	Jornada II	Jornada III
Calle	Casa de Leonardo	Calle
Iglesia	Hospital de locos	Casa de Leonardo
Casa de Leonardo	Calle	El Moncayo
Hospital de locos		

La iglesia y la montaña del Moncayo son espacios de una sola ocurrencia. Aquélla es el lugar en el que se refugia Leonardo, *retraído* en sagrado tras escapar del Justicia gracias a un ardid, acogéndose al derecho de asilo. Se trata de un espacio protegido, del que el galán acepta salir, engañado por una falsa promesa del Justicia que lo prende para encerrarlo en el manicomio.

Por su parte, el Moncayo es el espacio exterior al que van a parar todos los protagonistas al final de la obra, incluyendo a los enamorados que, pese a haber conseguido escapar, son capturados por los bandoleros. Viene a ser un nuevo lugar de detención.

La calle, la casa de Leonardo y el hospital se van alternando a lo largo de los ocho cuadros restantes. Si se analiza el orden en que aparecen, se nota un cierto paralelismo entre el primer y el tercer acto: ambos transcurren sucesivamente en la calle y la casa de Leonardo para desembocar en el hospital de locos (acto primero) y la montaña (acto tercero). Habrá que valorar el carácter de espacio único que representa la iglesia en esta distribución de la acción entre varios lugares.

Asimismo, los interiores constituyen lugares de reclusión: el hospital de locos se corresponde con la casa de Leonardo, amigo y rival del Justicia, donde acaba encerrada la dama y que, por eso mismo, viene a ser como un imán que ejerce su poder de atracción sobre otros dos nobles aragoneses (el Justicia y Albano) que acuden allí en repetidas ocasiones, rivalizando y engañándose el uno al otro, para intentar conquistarla.

En cuanto al manicomio, se trata de un espacio de máxima reclusión, un mundo al revés.

El hospital de locos, espacio de "gran encierro" [Foucault, 1976]²

El microcosmos del célebre Hospital de los locos de Zaragoza [Gimeno Riera, 1908; Baquero Goyanes, 1952; Maiso González, 1978:267-312; Fernández Doc-

² "Gran encierro" es la traducción al castellano de la consabida expresión francesa "Le grand renfermement", acuñada por Michel Foucault para designar la reclusión de los locos, sifilíticos y demás marginados en el Hospital General de París a partir de finales del siglo XVII [v. Foucault, 1976, cap. II].

tor, 2000; Bouza, 1991:38-39] aparece como una “cárcel del seso”, en palabras del Maestro de los locos encargado de custodiarlos. Se trata de una institución cuya función social (auxiliar a los dementes) se subvierte cuando se encierra en él a un personaje cuerdo. De ahí que, en la escena del ingreso de Feliciano, se insista en la separación que existe entre el manicomio y el mundo exterior, la pertinaz demanda de aquél para que le dejen salir, la angustiada negativa del Maestro y el consiguiente cierre de la puerta del asilo.

La consideración de este espacio como lugar de encierro se subraya aún más mediante la compartimentación del mismo en dos subespacios, dependiendo del grado de reclusión de sus internos: uno más leve y otro más severo, el de las celdas o jaulas.

La celda o jaula es un elemento tópico presente en cualquier representación estilizada de los hospitales de la época [Vélez de Guevara, 1641:114]. Se trata de un elemento simbólico que se corresponde con la idea que el público de la época tenía de un hospital de orates, por eso se indica en las acotaciones que se debe colocar “una reja hacia fuera de vestuario, porque se oiga y vea a Feliciano, que estará dentro” y este elemento visual se complementa con las informaciones del compañero de celda del galán (“que le tendrán bien atado”) y las sugestivas palabras de Clarinda: “Mas una reja han abierto / y un gentil mancebo suena / sobre el hierro una cadena” [Vega, 1916:273b] que, por su valor evocador, forman parte del decorado verbal [Arellano, 1999:197-237] y contribuyen a que el espectador se imagine el hospital como un espacio de contención y reclusión absolutas que incluye jaulas y cadenas para atajar los furores de los internos.

Este espacio engulle a quienes entran en él. El ingreso de Feliciano muestra una gran similitud con el de Erifila en *Los locos de Valencia* o con el de Nise en *El peregrino en su patria*, que también tiene lugar en el asilo valenciano [Vega, 2003:vv 470-540; Vega, 1973:329-242]. En los tres casos, la mirada de quienes pertenecen a este espacio disuelve la identidad del personaje que penetra en él, según la implacable lógica que sostiene que “el loco es el espacio” en el que se le interna, identificando al orate con el lugar que ocupa [Molho, 1991:87-98]. Así, la propia orden de internamiento de Feliciano condiciona ya la visión que de éste tendrá el Maestro, si ha sido ingresado, tiene que estar loco aunque no lo parezca: “MAESTRO: Leeré el papel, poniéndole en mis ojos / [...] / FELICIANO: ¿Qué me mira este hombre, / y con cada renglón de los que lee / se admira de mirarme?” [Vega, 1916:264 a].

Analizaremos ahora los personajes que lo habitan y gobiernan según reglas y normas que invierten el orden jerárquico. En *El loco por fuerza*, al igual que en *Los locos de Valencia*, cuando una persona de calidad entra en este espacio social, innoble y degradante se produce un ritual de novatadas y ve-

jaciones por parte de los locos más “veteranos”, a las órdenes del Maestro. Los dementes le quitan a Feliciano su espada, símbolo de nobleza, la capa, el sombrero y el cuello escarolado, atributos que denotan su elevado rango social en el mundo exterior y le hacen víctima de una serie de bromas pesadas que recalcan la inversión del orden jerárquico, ya que son esos seres marginados, pobres diablos, quienes imponen su ley a un noble. Después le obligan a vestir la prenda símbolo de su nueva condición: el “sayo de infamia” como lo llama el protagonista, un ridículo sayo de colores chillones que uno de los internos identifica burlonamente con un “papagayo”: “GONZALO: No ha trocado mal la capa, / pues yo dije que era Papa / y él viene a ser papagayo” [Vega, 1916:265b].

El manicomio de Zaragoza se convierte así, en un ámbito de marginación profundamente degradante e ignominioso donde un noble castellano, por amor a su dama, es víctima de los celos de un oficial aragonés sin escrúpulos que lo ingresa allí para librarse de él. Sin embargo, estos elementos trágicos no pueden ni deben ocultar la evidente esencia grotesca que caracteriza a ese hospital de teatro. Por ejemplo, en la escena del ingreso (cuarto cuadro) se manifiesta la comicidad burlesca propia de ciertas composiciones líricas populares de los siglos xv a xvii, como las coplas de disparates [Encina, 1978:8-14; Chevalier, 1962:358-93] o los entremeses u otras piezas breves del siglo xvii como el *Entremés famoso del Doctor Rapado* y *El baile de los locos de Toledo* [Cotarelo y Mori, 2000, I:216-217; II:485-486] o los compuestos por Salazar y Torres para la comedia *La mejor flor de Sicilia, Santa Rasolea* [Salazar y Torres, 1694:90-96; Cotarelo y Mori, I:48-49; Farré Vidal, 2003:556-585]. Es ese mismo humor, propio de las comedias burlescas [Serralta, 1976:450-461; 1980:99-129; 2004:173-176] el que encontramos en varias escenas de *Los locos de Valencia*, en función de un mismo código cultural, el del Carnaval, común a estas obras [Gabriela Nava, 2004:272-287]. Al igual que las máscaras del teatro breve, los cuatro orates que ayudan al Maestro de locos de la institución zaragozana son personajes planos, sin ninguna trascendencia, lo mismo que en *Los locos de Valencia* toda la escena del asilo es carnavalesca. Además de los irreverentes insultos que los internos dedican al recién llegado, sus incoherentes disparates que violan cualquier razonamiento lógico-asociativo encuentran, sin embargo, una coherencia mínima en el hecho de que giran en torno al rebajamiento grotesco de su condición humana hacia la animalidad o la exaltación de los apetitos del “bajo vientre corporal” temas, todos ellos, propios del Carnaval.

Uno de los locos, Martín, pretende ser Poncio Pilatos en la mitad superior de su cuerpo y el rocín de San Martín en la inferior. El propio Osuna, gracioso doble del galán, nada más quedar ingresado a la fuerza junto a su amo, hace alarde de voracidad, y tras preguntar retóricamente si es “acaso, loco de ayu-

nar” se suma a los dementes que van a comer, para mayor asombro del angustiado Feliciano. Tanto el disparate, “ese atentado contra la razón” [Serralta, 1976:452] como los elementos burlescos, incitan al espectador a recrearse en el espectáculo de la locura cómica en perfecta conformidad con las convenciones propias de las obras de “capa y espada” en las que se evita cualquier riesgo adverso para los protagonistas.

Es necesario abstenerse de lo que Ignacio Arellano llama “una lectura trágica” del género cómico español en general, y de esta pieza en particular [Arellano, 1999: 13-36] y, sin embargo, considero que aquí la representación de la locura y los disparates de los perturbados reales o fingidos van más allá de la mera comicidad o del placer algo ambiguo que experimentaría el público ante el divertido espectáculo de unos personajes desbarrando a más y mejor. Por ello hay que preguntarse por qué una parte de la acción se sitúa precisamente en un manicomio: ¿es un escenario sin más o acaso por evocar un mundo al revés tiene algún valor simbólico en relación con la imagen del espacio político ofrecida por esta comedia?

LOS ESPACIOS POLÍTICOS DE LA OBRA: CASTILLA Y ARAGÓN

Coincidencias entre El loco por fuerza y el caso de Antonio Pérez (1591)

Al situar la acción de la comedia en su posible contexto histórico, parece que en ella se aborda una representación muy peculiar de Aragón que, en la década de 1580, había llegado a ser uno de los territorios más difíciles de controlar y gobernar para Felipe II. ¿Habrá algún trasunto de las crecientes tensiones políticas entre ambos reinos en esta comedia donde a través de varios personajes castellanos ejemplares se trasluce un espacio sugerido como dechado de virtud y de orden? ¿Cifrará la obra el encarcelamiento de Antonio Pérez, secretario de Estado del rey a quién se acusó del asesinato de Escobedo perpetrado el 31 de marzo de 1578?

Este Escobedo era el secretario de don Juan de Austria, hermano del monarca, y Pérez iba diciendo a Felipe II que ambos querían traicionarlo pues ambicionaban el trono.

No me voy a detener en las causas profundas de las revueltas de Zaragoza en 1591 pero conviene señalar que las tensiones entre ambos reinos procedían de una diferente visión de lo que debía ser el poder monárquico [Colás Latorre y Salas Ausens, 1982:153-411; García Cárcel *et al*, 1985; Elliott, 1986:300-308; Jarque Manríquez y Salas Ausens, 1991:17-36; Colás Latorre, 1999:105-126]. Para los aragoneses, el poder del rey estaba limitado por los fueros que había jurado. Para los Austrias no había ley alguna que pudiera frenar su autoridad.

“Constitucionalismo” aragonés contra absolutismo monárquico, por tanto, en un enfrentamiento espoleado por la mera existencia de la institución del Justicia de Aragón, cuyas decisiones eran de obligado cumplimiento.

Cuando Antonio Pérez escapó de la prisión real el 18 de abril de 1590 se refugió en Aragón, a donde llegó a fines del mismo mes afirmando que el rey quería acabar con la “constitución”. Buscó asilo en el convento de Calatayud y se acogió como aragonés al privilegio de Manifestación. Por ello, cuando lo prendieron los oficiales del rey, sólo pudieron llevarlo ante el Justicia. Para arrebatarle al preso, Felipe II tuvo que acusarlo de herejía y dos veces (24 de mayo y 24 de septiembre de 1591) se intentó trasladar a Pérez desde la cárcel de los Manifestados hasta la inquisitorial de la Aljafería, donde ya no le amparaba derecho foral alguno. Un levantamiento popular impidió el primer traslado y el segundo desembocó en una revuelta en la ciudad. Para sofocarla, el rey envió a 12,000 soldados a Zaragoza, y el 20 de diciembre, ordenó decapitar al recién nombrado Justicia, Juan de Lanuza, que el 22 de septiembre había sucedido a su padre en el cargo y había animado a la población entera a unirse en defensa de sus fueros.

En enero de 1592 se hizo público el perdón real con excepciones y se continuó con la durísima represión y limpieza: condenas, detenciones y ejecuciones encomendadas a los tribunales del rey y la Inquisición que prosiguieron hasta 1597 [Colás Latorre, 1999:105-126].

Es verdad que en la obra no se menciona al secretario ni se alude a la revuelta, demasiado reciente y candente como para escenificarla de manera directa, pero no dejan de sorprender ciertas similitudes. También Feliciano huye de Castilla y llega a Aragón donde, perseguido, se refugia en una iglesia acogiéndose a sagrado.

Llegamos a esta hipótesis leyendo el romántico novelar de las vivencias de Antonio Pérez escrito por Bermúdez de Castro [1841], que lo mismo que el autor de *El loco por fuerza*, bien parece haber retomado la trama y hasta detalles nimios, por ejemplo, el personaje de la frutera como vamos a estudiar, de las mismísimas *Relaciones* del ex secretario, ya sea en su edición inglesa de 1594 o en una de las tres parisinas de 1598.

En una de estas últimas hay un hermoso frontispicio que representa un calabozo con sus cadenas y grillos, además de otros dos grabados en que aparecen sendos laberintos, abierto y cerrado, que posiblemente inspiraron el *Dédalo* que Argensola escribió hacia 1600. Juan Antonio Pellicer y después Otis Green notaron que dicho diálogo cifra las prisiones de Antonio Pérez y que, al ser una sátira contra la razón de Estado, constituye una defensa del secretario [Leonardo de Argensola, 1889:161-188; Green, 1935: 285; Green, 1952: 7-112; Schwartz, 1998, I, 2: 815-832; 2000:33-42].

Sea como fuere, en *El loco por fuerza*, Feliciano abandona, engañado, la protección de la iglesia y acaba encerrado en el hospital de locos. Su situación, víctima de un abuso judicial, puede recordar a lo ocurrido en mayo de 1591 cuando Juan de Lanuza “el viejo”, cediendo a la presión real, intentó entregar a Pérez y Mayorini en manos del Santo Oficio [Mignet, 2004:164]. En los relatos contemporáneos y en las *Relaciones*³ se ofrece la misma visión negativa de Lanuza padre [Bravo-Blondeau, 1994, I:103-110].

Sean o no meras casualidades, las coincidencias en torno al tema del Justicia que intenta trasladar a un preso en *El loco por fuerza*, las *Relaciones* de Antonio Pérez (edición de 1598) y el anónimo *Pasquín del infierno* [Gascón Pérez, 2003:60-75] son llamativas. Incluso encontramos tanto en *Las Relaciones* como en la comedia el mismo sugestivo juego de palabras entre el Justicia y la justicia, tan mal administrada por aquél según Pérez y los rebeldes aragoneses.⁴

Otros elementos apoyan la inspiración de *El loco por fuerza* en las *Relaciones*, por ejemplo, el personaje de la frutera cuya existencia real acreditó hasta el propio Marañón [Marañón, 2002:94] y que aparece tanto en la comedia como en las *Relaciones* [Pérez, 1594:257-258; Bravo-Blondeau, 1994, II:39, nota 169; Pérez, 1598:218-219; Bravo-Blondeau, 1994, I:302; Pérez, 1986, I:226-227; Vega, 1916:278b].⁵

³ En estas últimas se le llama “el Justicia viejo” y se cuenta que con ocasión del intento de traslado de Pérez a la Aljafería, el 24 de mayo, el pueblo lo insultó: “[...] en que sucedió una cosa mucho de notar, que cuando salió de la Cárcel el Iusticia, en dexando a Antonio Pérez en aquella más estrechura, el pueblo, y mugeres tenderas, y fruteras del mercado, le començaron a echar maldiciones a voces con notable escándalo y admiración de todos” [Pérez, 1594:217]. Esta imagen negativa del Justicia viejo, figura de opresor y de tirano, traduce con exactitud la aversión que, entre los aragoneses, suscitó Juan de Lanuza padre o como se le llamaba de manera tan escueta como peyorativa: “El Viejo”. Es sabido que los mismos rebeldes aragoneses le guardaron sumo rencor por haber aceptado entregar a Pérez a los inquisidores, como parecen atestiguar aquellos textos que circularon secretamente por Zaragoza, por ejemplo, el *Pasquín del infierno* donde se le insulta llamándolo “tiñeta”, “tiñoso, fraile renegado” y también “hipócrita, traidor a su república” o el *Discurso de las cosas de Aragón* [Bravo-Blondeau, 1994, I:174-176; Gascón Pérez, 2003: LXXIX, 60-75, 76-82].

⁴ Compárese lo dicho por Pérez en sus *Pedaços de Historia* [Pérez, 1594:230; Bravo-Blondeau, 1994, I:305]: “En fin se puede dezir que fue condenada a muerte, y justiçada la Iusticia” con *El loco por fuerza*: “JUSTICIA: Mal de la justicia siente / quien pone en ella pasión. / Es la justicia una bella / virgen que con peso igual / premia el bien, castiga el mal. / FELICIANO: Muy bien, mientras es doncella; / mas cuando da libertad / al miedo, interés y amor, / ya no es doncella, señor; / adúltera la llamad”. [Vega, 1916:261a], juego de palabras reiterado en la obra: “Que un Justicia, o sin justicia, de este reino de Aragón [...]” [Vega, 1916:273b].

⁵ Compárese: “Es el cuento, que una frutera que vendía su pobreza debajo de las ventanas de la prisión de Antonio Pérez, [...] viendo el concurso de personas a proveer a Antonio Pérez

Un elemento importante, a la luz de esta hipótesis, es la identidad, deliberadamente enigmática del gracioso Osuna que se presenta como un soldado fanfarrón [Vega, 1916: 258a y b]. Se trata del *retraído* que aparece por primera vez en la iglesia donde Feliciano se ha refugiado. Este personaje misterioso que primero dice ser de Andalucía [Vega, 1916:258b], luego afirma que no es castellano [Vega, 1916, 278 a] y que tampoco parece ser aragonés, acompaña al galán a todas partes, incluso hasta el propio hospital de locos. ¿Representa a Mayorini, bravo hombretón de origen genovés al que Gil de Mesa, amigo de Pérez, había contratado para que le ayudara en su huida de Madrid a Aragón? [Bravo-Blondeau, 1994, II:44; Pérez, 1598:215; Marañón, 2002:514 y 519].

Por fin, se sabe que gracias al levantamiento de septiembre, Antonio Pérez pudo huir hacia el norte. En sus *Relaciones* cuenta cómo: “[...] a la tarde del 24 de septiembre en que acompañado de Gil de Mesa y un amigo, Pérez salió de Zaragoza acompañándole una nube de pueblo. Quedóse en un monte con Gil de Mesa” [Pérez, 1598:7-8]. Regresó a Zaragoza el 12 de octubre donde permaneció escondido cerca de un mes, y antes de que entrase el ejército del rey, huyó hacia Francia, atravesando los Pirineos en noviembre de 1591. El monte fue el último lugar aragonés en que estuvo Pérez.

También en la comedia aparece el monte como último lugar al que llegan los fugitivos castellanos. En él se topan con una de esas cuadrillas de bandoleros que infestaban el norte de Aragón desde hacía tiempo. Su cabecilla es un tal Félix Martín del que uno de los nobles dice que había sustituido en el puesto a Lupercio de Latrás. Este último es un personaje histórico, un famosísimo bandolero [Colás Latorre y Salas Ausens, 1982:227-276; Contreras, 1989:55-78; Santos Torres, 1995:321-359] del que en la comedia se afirma que había muerto al servicio del rey en Portugal.⁶

de caridad, dio entre otras en proveerle casi cada día de su fruta. Y un día, [...] vino con un platillo de fruta, y debajo de ella x. reales, y diolo de su mano a Antonio Pérez muy disimuladamente, sin saber Antonio Pérez lo que recibía. [...] porque notorio es que vivió y se defendió en sus causas en Aragón de limosna, cosa escandalosa; por tenerle ocupadas no sólo sus rentas y haciendas, sino la pensión eclesiástica de su hijo [...]” [Pérez, 1598:218-219, ejemplar BNF Reserva:4-OC-171]. Con *El loco por fuerza*: “(Dentro) ¡Guarda el loco! ¡Guarda el loco! / ¡Guarda el loco castellano! / [...] / (Sale una FRUTERA) [FRUTERA] ¡Justicia de Dios! GUARDA ¿Qué es esto? / FRUTERA La fruta me ha derramado. / OSUNA ¡Miente, que no le [he] tomado / cuarenta peras del cesto! / FRUTERA ¡Por el siglo de mi abuelo, / que el traidor me ha destruido, / pues tras lo que me ha comido / lo demás rueda en el suelo! / GUARDA ¿Hay tan gran bellaquería? / FRUTERA ¡Dadles, quebradles las manos, / que estos locos castellanos / nos destruyen cada día!” [Vega, 1916:278b-279a].

⁶ “Esta montaña de Moncayo esconde, / sin que poder humano le repare, / del gran Lupercio de Latrás la gente / por que él está de esta corona ausente. / Hale llamado el Rey sobre seguro, / y que está en Portugal tiene por cierto, / por cuya ausencia [manda, pues es muerto,] / Marín de Félix en la guerra experto” [Vega, 1916:282b].

Se trata de un posible indicio de la selección y modificación de datos realizadas por el dramaturgo, pues se sabe que el Latrás histórico fue apresado a su regreso a España desde Inglaterra, donde actuaba como espía al servicio de la Corona, y murió ejecutado en el Alcázar de Segovia [Colás Latorre y Salas Ausens, 1982:274]. El mero hecho de mencionar la muerte de Latrás, paralela en el tiempo a la revuelta aragonesa y su represión, llevaría al público a recordar esos acontecimientos.

Si esta serie de similitudes o paralelismos entre *El loco por fuerza* y las *Relaciones* fueran simples coincidencias, serían muy numerosas.

Los conflictos de la obra

El conflicto entre Castilla y Aragón se representa esencialmente a través de las luchas en defensa de su honor de tres nobles castellanos (el galán, la dama y la hermana de aquél) contra dos nobles aragoneses (el Justicia y Albano). El tema de la honra amenazada de las dos damas, Clarinda y Fulgencia, indefensas y expuestas a los deseos de varios aragoneses es, por su capacidad emotiva, el primer conflicto escenificado. En palabras del propio Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* [Vega, 1971:298, vv, 327-328]: “Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente [...]”.

Feliciano y Clarinda representan el amor virtuoso que desea realizarse en el marco legítimo del matrimonio. Frente a ellos, el Justicia y Albano encarnan el “amor loco”. Albano, en especial, tiene algo de don Juan, como señala su criado: “LISARDO: ¡Ah señor! tu condición / que a cuantas ve quiere bien, / te obliga a tanto desdén / con quien te tiene afición. / Luego que a Clarinda viste / de amores la requebraste, / y cuando a Fulgencia hablaste / esto mismo le dijiste. / (Yo se lo diré a Rosela)”. [Vega, 1916:281a].

Sin embargo, no todos los personajes aragoneses de la obra son marcados por el signo unívoco de la maldad. Un personaje femenino positivo, Rosela —por cierto la única aragonesa de la comedia, es una figura de mujer virtuosa que, lo mismo que las castellanas, expresa su deseo de vivir su amor dentro del matrimonio. También figura como cándida víctima, pues su amor virtuoso por el engañoso aragonés Albano no es correspondido. De manera paradójica la virtud de esta desgraciada mujer no hace sino recalcar la ausencia de esa misma calidad en los dos nobles aragoneses a la vez que refuerza el mensaje y cumple con la verosimilitud.

Otro noble aragonés, que también se enamora de Clarinda, Leonardo, es un personaje de enamorado no correspondido. A pesar de todo, sigue fiel a los valores éticos de la nobleza y a pesar de su amistad con el Justicia, protege

a Clarinda de éste. Cuando dicho funcionario, celoso, viene a buscar a Clarinda a casa de Leonardo donde la ha depositado, el enamorado Leonardo, con vistas a “quedarse con ella” [Vega, 1916:268b], pretende que ella se ha evadido. Más tarde, cuando llega el padre de Clarinda a Zaragoza en busca de su hija fugitiva, acompañado de Fenicio (el pretendiente a quien ella no ama), Leonardo propone a Clarinda llevarla a la montaña del Moncayo para resguardarla y le promete, además, sacar de la prisión a Feliciano y volver con él, lo cual acepta dicha dama [Vega, 1916:282b]. Por fin, cuando acaban los dos entre los bandidos del Moncayo, Leonardo sigue amparando a Clarinda y defendiéndola contra su propio amigo, el jefe de los bandidos que quiere violarla [Vega, 1916:289a].

Tampoco son todos los castellanos de la obra personajes virtuosos. Uno, el pretendiente a quien Clarinda estaba prometida, Fenicio, es un personaje malvado: para vengarse de la huida de Clarinda, ha seducido a Fulgencia, hermana de su rival (Feliciano) y la ha deshonrado una noche de tempestad: “FULGENCIA: Con cédulas y con firmas / de tal manera negocia, / que, en ausencia de mis padres, / una noche temerosa / de relámpagos y truenos / y rayos, a mi deshonra / de lástima, abrí la puerta” [Vega, 1916:278a]. Al día siguiente le ha revelado sus verdaderos designios: “Al tiempo, pues, que vestida / de azucenas y de rosas, / en los hombros de la noche / puso los pies el aurora / serenóse, Albano, el Cielo / y oscurecióse mi honra. / Fuese a su casa Fenicio, / y dentro de pocas horas / me escribió un papel diciendo / que a Aragón tomaba postas / a matar a Feliciano, / que le llevaba su esposa, / y que en habiéndole muerto, / debe de ser que la adora, / me cumplirá la palabra: / ¡mira qué bien se conforma!” [Vega, 1916:278a]. En consecuencia, ésta no ha tenido más remedio que irse a Zaragoza acompañada de Celio, amigo de Feliciano, en busca de Fenicio para exigir reparación e impedir que mate a Feliciano.

Comprobamos, pues, que la obra gira en torno al popular tema de la honra amenazada. El suspenso dramático alcanza su clímax al final del tercer acto cuando las dos damas se encuentran entre los peligrosos bandoleros de la montaña. Es el caso, en particular, de los infortunios de Fulgencia que sufre un intento de violación (escenificado fuera de las tablas) por parte del traidor Albano que, para conseguir sus propósitos, se la ha llevado al monte con el pretexto de esconderla: “(Dentro. Albano y Fulgencia). ALBANO: Si hoy [no] te gozo, en vano te pretendo. / FULGENCIA: ¿Tan infame hazaña intenta / un caballero tan noble?” [Vega, 1916:286 a].⁷

⁷ Al intervenir los bandoleros, Albano huye pero Fulgencia cae, entonces, en otro peligro igual o peor para su honra, pues la encierra el jefe de la cuadrilla en su enramada: “MARÍN: Bien podrías / decir que dando en las mías / mayor el peligro fué. / Pues

Por último, la montaña representa el culmen del desorden y la ilegalidad. El bandolerismo contribuyó no poco al estado de inseguridad reinante en Aragón durante la segunda mitad del siglo xvi [Colás Latorre y Salas Ausens, 1982:153-411] y ésta es la realidad elegida por el autor para reflejar otra faceta más del Aragón de aquel momento. Además, sabido es cómo la representación de los bandoleros en escena, y más si interpretaban dicho papel actrices disfrazadas de hombres como es el caso aquí, gustaba mucho al público.

El hábitat de los bandoleros es verosímil y se corresponde con cierta realidad histórica. El Moncayo era un lugar resguardado, alejado de las acciones de la justicia y coherente con el entorno preferido por las cuadrillas de bandidos [Colás Latorre y Salas Ausens, 1982:184].

Otros detalles que no redundan en beneficio de la imagen de Aragón, además de la representación del Justicia como un noble que comete un abuso de poder al encerrar injustamente al galán en el manicomio, es la amistad del capitán de los bandoleros, Marín Félix, con el aragonés Leonardo, convivencia que a su vez desacredita a este noble, cómplice al fin y al cabo de un delincuente. Por si fuera poco, este bandolero comparte con el aragonés Albano el “loco amor” con que ambos amenazan, en especial, a Fulgencia.

El monte aparece como un espacio de alteraciones, de desorden e injusticia como lo es el propio manicomio. Son dos lugares de marginación y de locura en el que la tensión dramática alcanza su punto álgido. La montaña viene a ser el entorno de máxima subversión.

Existen otros elementos que contribuyen a la eficacia propagandística a favor de Casilla que se aprecia en la obra. De los dos espacios en pugna, el que no se escenifica es el más relevante. Tanto por la potente carga simbólica del ilustre lugar de procedencia de los protagonistas, Toledo, ciudad imperial convertida por Carlos v en centro de su imperio, como por las destacadas cualidades (virtud y orden) que se atribuyen al galán y a la dama, Castilla es el verdadero espacio de referencia, como se confirma en el desenlace.

En este final, conforme a las convenciones del género, se restaura el orden, y al igual que ocurre en otras comedias donde el opresor es un noble, es el propio rey quien interviene. El Justicia acude al monte para leer un bando en el que el monarca otorga su perdón a los bandoleros a cambio de que se alistén en el ejército real.⁸

cuando el Cielo te saca / de un atrevido galán, / has dado en un capitán / de bandoleros de saca / de no perder ocasión. / Él comenzó la traición, / yo acabo el atrevimiento. / Metedla en esa enramada” [Vega, 1916:286b].

⁸ El alcance político de la solución escenificada por Lope no deja de evocar el perdón general otorgado por Felipe II a los rebeldes. En ambos casos el perdón real significa la reintegración de las fuerzas potenciales de oposición y sedición en el concierto de la monarquía española.

En cuanto a la resolución de los conflictos vinculados con el amor y la honra, no se castiga la huida de los jóvenes (pese a las demandas en este sentido presentadas por el padre de la dama) y se resuelven en clave cómica: el gracioso Osuna arguye que el perdón del rey también le alcanza a Feliciano y a él pues son de la cuadrilla de Lupercio desde “ha más de un cuarto de hora” [Vega, 1916:290b].

Conforme a los tópicos del género, triunfa el amor y si bien la comedia nos ha llegado incompleta (faltan algunos versos al final), es posible pensar que en ellos se escenificaba la petición de mano de Clarinda, con lo que el amor ilegítimo se transformaría en legítimo mediante un feliz proyecto de matrimonio.

DISCUSIÓN E HIPÓTESIS DE LECTURA

Lope de Vega y Aragón

En el teatro de Lope de Vega no todo es ortodoxia (propaganda al servicio del Estado) o subversión, según las dos líneas opuestas de interpretación que han aparecido en la crítica literaria del último siglo. Por lo que concierne al tema aragonés, las cosas quizá no fueran tan sencillas como la lectura de *El loco por fuerza* parece sugerir. El guión de una comedia que el Fénix esbozaría años más tarde (entre 1617 y 1622) puede servir como útil contrapeso para una interpretación más matizada de aquélla a la vez que otro lugar desde el cual observar las relaciones del dramaturgo castellano con determinados nobles aragoneses y la monarquía española, y de manera más general, para comprender su tratamiento de la materia histórica.

Como señala Teresa Ferrer [Ferrer, 1991a:189-202; 1991b:145-154; 1993: 51-93 y 297-392; 1995:417-424; 1998:215-231], Lope llegó a trazar el esquema dramático de una obra apologética en dos partes, la llamada *Historial Alfonsina*, por encargo de Francisco de Aragón, conde de Luna (1551-1622). Se trataba de un intento casi desesperado por parte del noble aragonés para defender sus derechos sobre la herencia de su hermano Fernando de Aragón y Gurrea (1546-1592), quinto duque de Villahermosa y de Luna y octavo conde de Ribagorza [Fernández de Bethencourt, 1901, III:405-503].

En la obra se pretendía exaltar al fundador del linaje, Alfonso de Aragón, hijo natural del rey Juan II y hermano de Fernando el Católico, así como a sus descendientes y, sobre todo, rehabilitar la fama de la casa, muy maltrecha por sus continuos conflictos con la corona a lo largo del siglo XVI, en especial por la implicación de Fernando en el asunto de Antonio Pérez hasta el punto de que se le detuvo el mismo día que a Juan de Lanuza y se le encarceló. Pro-

cesado por la corona, perdió todos sus bienes y murió al cabo de un año, en 1592 aunque en 1595 fue absuelto póstumamente por el Consejo Supremo de Aragón que restituyó su memoria, aseguró su fidelidad a la corona y reintegró sus bienes a sus descendientes. Quizá contribuyeran a ello los *Comentarios de los Sucesos de Aragón de los años 1591 y 1592* que redactó el propio Francisco de Aragón para defender la memoria de su hermano y desmarcarlo del asunto Pérez [Gurrea y Aragón, 1888].

A la muerte de Fernando, Francisco entabló pleitos, como único varón de la familia, contra la hija de aquél, María Luisa de Aragón y Wernstein, a la que pretendía suceder en el ducado de Villahermosa. El pleito se falló definitivamente en enero de 1608, dejando a ésta la Casa de Villahermosa y a su tío la Casa y Estados de Luna y Ribagorza.⁹ Pero no tardó en perder también el condado de Ribagorza, que pasó a manos de la corona y a partir de ese momento Francisco fue el primer conde de Luna.

A la luz de los hechos históricos, se comprende mejor por qué Francisco de Luna encargó a Lope de Vega una comedia en la que se habrían de exaltar los servicios que la familia había prestado a la corona, ya desde su fundador, destacando los atribuidos a la rama de los Ribagorza, con lo que dejaba fuera a la madre de su sobrina María Luisa.

No se sabe si el Fénix llegó a escribir esta comedia ni si se representó, pues si fue así se ha perdido. Lo que sí se deduce es que el dramaturgo aceptó poner su pluma al servicio de una noble casa aragonesa [Ferrer, 1991a:194]. Según Teresa Ferrer [1998:215-231] son de destacar también las consecuencias que podía tener el encargo como forma de mecenazgo en una sociedad donde, haciendo valer los servicios prestados a la monarquía, se conseguían favores, cargos y revalidaciones de derechos.¹⁰

⁹ En cuanto a María Luisa, duquesa de Villahermosa, posteriormente se casó en 1610 con don Carlos de Borja. Según la tradición, estos VII duques de Villahermosa inspiraron a Cervantes los personajes de los duques de la segunda parte del *Quijote* [v. Redondo, 1997].

¹⁰ Cabe recordar, al respecto, cuán bien relacionadas, en la corte, estaban la viuda y la hija de Fernando de Aragón, ya que iban a ganar después, en 1608, el ducado de Villahermosa contra don Francisco. En efecto, la viuda de Fernando de Aragón, doña Juana Wernstein, era una de las damas de doña María de Austria, hermana de Felipe II y viuda del Emperador de Alemania Maximiliano II, la cual vivía retirada, rodeada de sus damas, en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, con su hija, monja profesa en dicha comunidad. Es de opinar que tanto la viuda como la hija del difunto Fernando de Aragón supieron hacer valer su posición en la corte mientras que el infortunado Francisco no tuvo más opción que retraerse a su aldea aragonesa. Es de recalcar que una red de solidaridades debía de existir entre aquellos aragoneses relacionados con la corte y que vivían en Madrid, lo cual tuvo que ser decisivo sobre la obtención del ducado por doña Luisa. Así, se sabe que los hermanos aragoneses Leonardo Argensola, Bartolomé y Lupercio apoyaron a doña Juana en su reivindicación del ducado. Asimismo, consta que ésta, a su

Hay que recordar, también, que Lope de Vega era un gran aficionado a la historia y, ya en 1611, escribió al duque de Sessa acerca de su “pretensión antigua de Cronista” [Ferrer, 1991a:196-197; 1991b:150, nota 10]. Así, se suaviza su imagen de defensor empedernido del absolutismo monárquico, acercándonos más a la figura de un dramaturgo que, por su interés por la historia, vertió en el molde de la comedia española, que él mismo había contribuido a forjar, la materia histórica que, quizá, hubiese preferido abordar desde la crónica. Es posible que lo más relevante sea en qué medida el mecenazgo, las puras condiciones económicas que rodean la producción artística, influyeron sobre la obra del Fénix quien, más que defender el absolutismo del rey, manifestaba su consideración hacia quien le encargaba la obra.

Quizá se comprenda mejor ahora cómo Lope de Vega pudo escribir, tras los sucesos de Zaragoza, una comedia propagandística como *Los locos de Valencia*, en la que, al ensalzar las excelencias del manicomio valenciano, alababa indirectamente a la oligarquía local y, un tiempo después, denigrar de forma solapada las pretensiones aragonesas en *El loco a la fuerza* y, hacia 1617 bosquejar una comedia destinada a rehabilitar a una familia aragonesa comprometida en las revueltas.

En *El loco por fuerza*, los espacios representados simbolizan a Aragón como territorio de todos los abusos. El propio hospital de locos, concebido como un mundo al revés, concita todas las características negativas del reino aragonés al que la solución llega desde fuera, desde Castilla, a través de la reinserción de los agentes del desorden en el conjunto de la monarquía española.

Lógicamente, en esta comedia en la que se enaltece el poder absoluto del rey no se alude a las profundas inquietudes de los aragoneses, a su recelo por las intenciones castellanas ni a su miedo a que les recortaran sus fueros y libertades.

La comedia es el resultado de una cuidadosa selección de datos históricos, representados de forma alusiva y subjetiva, desde un punto de vista favorable a Castilla, centro geopolítico de la monarquía de Felipe II, y en defensa de la unidad de los territorios españoles “bajo un monarca, un imperio y una espada”.

Para finalizar, propongo unos elementos de comparación entre esta obra y la citada *Los locos de Valencia*, con la que presenta llamativas semejanzas y también puede leerse a la luz del asunto Pérez.¹¹

vez, procuró para Lupercio el puesto de secretario de la emperatriz doña María de Austria y es de suponer que también fue por ella por quien Bartolomé fue nombrado capellán de la emperatriz [Green, 1952:25-27].

¹¹ Vengo trabajando sobre *Los locos de Valencia* y su referente histórico desde hace varios años [v. Tropé, 1999; 2007; y mi *Introducción* a la edición crítica de la comedia: Vega, 2003]. Para no repetir lo ya dicho en trabajos anteriores, en el presente artículo no puedo sino

Hipótesis de lectura conjunta de Los locos de Valencia y El loco por fuerza

Entre *Los locos de Valencia*, comedia escrita por Lope de Vega después de la llegada de Antonio Pérez a Aragón a finales de abril de 1590 (cuando el propio autor abandonó Valencia),¹² y *El loco por fuerza* existen llamativas semejanzas que conviene destacar.

En el centro de la intriga de ambas se encuentra un hospital de locos donde acaban encerrados sendos fugitivos que huyen desde Castilla hacia los territorios de la corona de Aragón, perseguidos por rivalizar en las lides amorosas con personajes de mayor rango social (recuérdese al respecto que Antonio Pérez declaró que fue su enfrentamiento con Felipe II por los favores de la princesa de Éboli lo que provocó su persecución). No parece casualidad que en *Los locos de Valencia* el galán busque el amor de una tal Celia a la que también corteja el príncipe, mientras que en *El loco a la fuerza* el Justicia y Feliciano se enfrenten a causa de Clarinda, a lo que se puede añadir que, lo mismo que se atribuyó a Pérez el asesinato de Escobedo, al protagonista de *Los locos de Valencia* también se le acusa del (falso) asesinato del príncipe de Aragón.

La hipótesis es, por tanto, que, al igual que hizo Bartolomé Leonardo Argensola en *Dédalo*, el dramaturgo echó mano del asunto Pérez para sus comedias, sin representarlo de manera directa pero sugiriéndolo constantemente. Lo más importante —las revueltas políticas aragonesas— ni se mencionan.

remitir el lector a lo ya publicado sobre *Los locos de Valencia* y sintetizar las similitudes que, a mi modo de ver vinculan *El loco por fuerza* y dicha comedia al asunto de Pérez. Estas similitudes —y variaciones— no son nada casuales y mucho tienen que ver con aquel “rumor de las diferencias” (Joan Oleza) que se escucha entre algunas comedias del Fénix, con aquella “casuística teatral” o método del que Lope de Vega se vale para explorar varios planteamientos de un conflicto dado. El profesor Oleza ha ido analizando dicha diversidad de *los casos* hasta relacionarla recientemente con las claves del pensamiento filosófico barroco que le subyace. A su modo de ver, se trata de “una producción orientada filosóficamente por una argumentación casuística, orientación que provoca que unas obras actúen de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en muchos de los considerados casos canónicos es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos casos, canónicos o no” (Oleza, 1994:235-250; 2009:39-56).

¹² Bien parece que la comedia *Los locos de Valencia* lleva la marca de una doble circunstancia histórica: 1) el propio Lope de Vega fue condenado por haber escrito libelos difamatorios contra Elena Osorio, su amante, y contra la familia de ésta. Fue encarcelado el 27 de diciembre de 1587. Procesado, fue condenado el 7 de febrero de 1588 a ocho años de destierro de la corte y dos del reino de Castilla. Estuvo en Valencia desde finales de 1588 o principios de 1589 hasta la primavera de 1590 cuando se marchó a Toledo y Alba de Tormes; 2) las prisiones de Pérez a partir de junio de 1579, su huida de la cárcel de Madrid el 19 de abril de 1590 y su llegada a Aragón, las revueltas en Zaragoza en mayo y septiembre de 1591. Es decir, que cuando Pérez llegó a Aragón, Lope se marchó desde Valencia a Toledo. Van, pues, paralelos dos encarcelamientos, dos procesos y dos exilios de Castilla hacia los territorios de la corona de Aragón.

Tan sólo a través del enfrentamiento de los personajes se vislumbra, en *El loco por fuerza*, el trasfondo del conflicto entre Castilla y Aragón.

Si bien no se tienen, de momento, datos sobre la representación de esta pieza, su alcance y potenciales fines políticos están claros, aunque esto último cabría matizarlo ya que el autor (que bien pudiera ser Lope), se recrea seleccionando aquellos datos históricos que más le interesan y redistribuyéndolos en una ficción que se parece a lo que imita pero que, en parte, invierte su signo y su significado.

Reflejo de esa actividad lúdica, creativa y recreativa, *El loco a la fuerza*, como toda buena comedia, divierte al tiempo que muestra el ya evidente interés del futuro autor de *Fuenteovejuna* por la historia.

En estas obras, el manicomio pasa de ser un grotesco microcosmos a una cárcel trágica conforme a lo que Joan Oleza denomina “el rumor de las diferencias”, cambiando de función según el género de la obra. En la comedia *Los locos de Valencia* el asilo es utilizado como escondite por un loco fingido, mientras que en *El loco a la fuerza* (que según Oleza sería más bien una tragedia o incluso un drama), al igual que en aquellas escenas de *El Peregrino en su patria* [Lope, 1973] que transcurren en un hospital de locos, aparece como una prisión, un espacio de exclusión política o inquisitorial.

Por último, pudiera ser que el asunto Pérez haya dejado en la literatura del Siglo de Oro más huellas de las que se conocen hasta ahora. Sea como fuere, no es de descartar que tanto en *Los locos de Valencia* como en *El loco por fuerza*, el tema de la demencia se haya utilizado, no sin ocasionales dosis de ironía, para remedar el asunto del encarcelamiento de Antonio Pérez, su huida de Castilla y la sublevación del pueblo aragonés para defender al secretario que, con tanta habilidad, había conseguido que se identificase su causa personal con la defensa de los fueros y libertades de todo un territorio. Quizá no sea tan extraño que Lope de Vega idease estas comedias en torno a la locura fingida o “por fuerza” de un preso a partir del enmarañado acontecimiento histórico. Cuando en 1590, once años después de los hechos, el rey ordenó que se arrancase a Antonio Pérez una confesión mediante tormento, el propio inquisidor Quiroga exclamó perplejo: “Señor, o yo soy loco o este negocio es loco. Si el Rey le mandó a Antonio Pérez que muriese Escovedo y él lo confiesa, ¿qué cuenta le pide, ni qué causas?” [Pérez, 1594:75].

BIBLIOGRAFÍA

NB: Las siglas de los libros raros o antiguos se indican entre paréntesis.

BNF: Bibliothèque Nationale de France.

Arellano, Ignacio

1995 *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

1999 *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

Atienza, Belén

2000 *¡Cata el loco! Locura, melancolía y teatro en la España de Lope de Vega* (A Dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy; Advisor: Margaret H. Rich Greer), Princeton University.

Baquero Goyanes, Aurelio

1952 *Bosquejo histórico del hospital real y general de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Bermúdez de Castro, D. Salvador

1841 *Antonio Pérez, Secretario de Estado del Rey Felipe II. Estudios históricos*, Madrid, Establecimiento tipográfico.

Bouza, Fernando

1991 *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

Bravo-Blondeau, Paloma

1994 *Contribution à une étude de la Légende Noire: les «relaciones» d'Antonio Pérez, édition critique et commentée de «Un Pedazo de historia de lo sucedido en çaragoça a 24 de septiembre del año de 1591»* (Thèse pour le doctorat sous la direction de M. le Professeur Augustin Redondo), Paris, Université Paris III, 3 vols.

Chevalier, Maxime y Robert Jammes

1962 "Supplément aux coplas de disparates", en *Bulletin Hispanique*, 64 bis (Mélanges offerts à Marcel Bataillon).

Colás Latorre, Gregorio

1999 "Antonio Pérez: el último episodio del enfrentamiento entre Aragón y Felipe II", en Fernández de Molina, A. (ed.), *Antonio Pérez. Semana Maraño 98*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Fundación Gregorio Maraño, pp. 105-126.

Colás Latorre, Gregorio y José Antonio Salas Ausens

1982 *Aragón en el siglo XVI: alteraciones sociales y conflictos políticos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Moderna.

Contreras, Jaime

1989 "Bandolerismo y fueros: el Pirineo a finales del siglo XVI", en Martínez Comeche, J. A. (ed.), *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro. Le bandit et son image au Siècle d'Or* (Actas del Coloquio Internacional, Madrid, 1989), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Cotarelo y Mori, Emilio (Ed.)

2000 [1911] *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada, Universidad de Granada, [edición facsímil de la de Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Casa editorial Bailly Baillièrre, t. 17 y 18].

Elliott, John Huxtable

1986 *La España Imperial (1469-1716)*, Barcelona, Ediciones Vicens-Vives.

Encina, Juan del

1978 [1496] *Disparates trobados por Juan del Encina*, en Rambaldo, A. M. (ed.), *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, II.

Farré Vidal, Judith

2003 *Loa para la comedia de "La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea"*, en *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, t. II, Kassel, Reichenberger.

Fernández de Bethencourt, Francisco

1901 *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, t. III, Madrid, tip. de E. Teodoro.

Fernández Doctor, Asunción

2000 *El Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza en el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Ferrer Valls, Teresa

1991a "Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias", en Diago, M. V. y T. Ferrer (eds.), *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola.

1991b "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo", en Davis, C. y A. Deyermund (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Londres, Queen Mary and Westfield College.

1993 *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia, Universidad de Valencia, Universidad de Sevilla, UNED de Madrid.

1995 "De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco", en Massip, F. (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval*. Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'estudi del teatre medieval (Girona, juliol de 1992), Barcelona, Institut del Teatre.

1998 "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)", en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10.

Foucault, Michel

1976 [1972] *Historia de la locura en la época clásica*, Traducido por Juan José Utrilla, México, FCE.

Gabriel Nava, Verónica

2004 "'Como era mentira / podía ser verdad'. Disparates en la lírica popular de los siglos XV al XVII: huellas de la cultura carnavalesca", en *Revista de literaturas populares*, 4, 2, julio-diciembre.

García Cárcel, Ricardo, et al.

1985 *Antonio Pérez y su época*, Madrid, Cuadernos Historia 16, núm. 60.

Gimeno Riera, Joaquín

1908 *La Casa de Locos de Zaragoza y el Hospital de Ntra. Sra. de Gracia. Apuntes históricos: 1425-1808*, Zaragoza, Librería de Cecilio Gasca.

Green, Otis H.

1935 "Notes on the Lucianesque Dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola", en *Hispanic Review*, 3, 1935.

- 1952 "Bartolomé de Argensola y el reino de Aragón", en *Archivo de Filología Aragonesa*, 4.

Gurrea y Aragón, Francisco de

- 1888 *Comentarios de los sucesos de Aragón en los años 1591 y 1592 escritos por D. Francisco de Gurrea y Aragón, conde de Luna. Publícalos D. Marcelino de Aragón y Azlor, duque de Villahermosa*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull (BNF: MFILM 8-OC-1866).

Jarque Martínez, Encarna

- 1991 *Juan de Lanuza, Justicia de Aragon*, Zaragoza, Diputación general de Aragón, Departamento de cultura y educación.

Jarque Martínez, Encarna y José Antonio Salas Ausens

- 1991 *Las alteraciones de Zaragoza*, Zaragoza, Astral.

Leonardo de Argensola, Bartolomé

- 1889 [1600] *Dédalo*, en Leonardo de Argensola, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, *Obras sueltas coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, Impresor de Cámara de S. M., t. 2, pp. 161-188.

López Navío, José

- 1960 "Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las revueltas de Aragón", en *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita* 10-11, Zaragoza, CSIC, pp. 179-226.

Maiso González, Jesús

- 1978 "Aspectos del Hospital de Gracia y de Aragón bajo los Austrias", en *Estudios/78*, Departamento de Historia Moderna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1978, pp. 267-312.

Marañón, Gregorio

- 2002 [1947] *Antonio Pérez*, Madrid, Espasa Calpe.

Mignet, François-Auguste

- 2001 [1845] *Antonio Pérez y Felipe II. Entre la leyenda negra y la historia*, Traducción de Aníbal Froufre, Madrid, La Esfera de los Libros.

Molho, Mauricio

- 1991 "Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Don Quijote*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of América*, vol. 11, núm. 1.

Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton

- 1940 *The Chronology of Lope de Vega's comedias*, Nueva York, The Modern Language Association of America; Londres, Oxford University Press.

Oleza, Joan

- 1994 "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en Arellano, I., V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa, los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger.

Pérez, Antonio

- 1594 *Pedaços de Historia ô Relações, affy llamadas por sus Auctores los Peregrinos. Retrato al vivo del natural, de la Fortvna*, Impresso en León, s. d. [edición inglesa de 1594]. BNF: 4 Oc 239 y 4 Oc 235 (MFICHE 4-OC-235).
- 1598 *Relaciones de Antonio Pérez Secretario de Estado, que fue, del Rey de España Don Phelippe II deste nombre* [París, 1598] (BNF: 8 Oc 172; microfilm M-3685). En la Reserva se custodia otra edición publicada el mismo año con un bello

frontispicio emblemático que representa un calabozo con grillos y cadenas (4-OC-171).

- 1986 *Relaciones y cartas*, en Alvar, Alfredo (ed.), *Ezquerria*, Madrid, Turner, vol. I (*Relaciones*).

Pérez y Pérez, María Cruz

- 1973 *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC.

Redondo, Augustin

- 1997 "El coloquio entre Sancho y el duque a raíz del vuelo de Clavileño (II, 41)" en A. Redondo, *Otra manera de leer el "Quijote"*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia.

Ruano de la Haza, José María y John J. Allen

- 2000 *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

Salazar y Torres, Agustín

- 1694 Loa para la comedia *La mejor flor de Sicilia*, *Santa Rosolea*, en *Cythara de Apolo*, t. 2, Madrid, Antonio Gonzalez de Reyes.

Santos Torres, José

- 1995 *El bandolerismo en España. Una historia fuera de la ley*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

Schwartz, Lía

- 1998 "Las alteraciones aragonesas y los Argensola", en Martínez Millán, J. (ed.), *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, (Congreso Internacional "Felipe II (1597-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II", Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril), Partelux, vol. 1, t. 2.
- 2000 La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédalo* de B. L. de Argensola y en los *Sueños* de Quevedo", en Redondo, A. (ed.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

Serralta, Frédéric

- 1976 "Comedia de disparates", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311.
- 1980 "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'or* (Actes du III^e colloque du GESTE, 31 janvier-2 février), París, Éditions du CNRS, pp. 99-129.
- 2004 "Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope", en *Criticón*, 92.

Tropé, Hélène

- 1999 "La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega V, Prolope*, Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- 2007 "Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles: de Lope de Vega Carpio à Charles Beys", *Bulletin Hispanique*, 109, núm. 1, juin.

Vega Carpio, Lope de

- 1916 [c. 1597-1608] *El loco por fuerza*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, E. Cotarelo y Mori, (eds.), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, t. II.

- 1971 [1609] *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, J. de José Prades (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 1973 [1603] *El peregrino en su patria*, J. B. Avalle-Arce (ed.), Madrid, Castalia.
- 2003 [c. 1591-1595] *Los locos de Valencia*, H. Tropé (ed.), Madrid, Castalia.

Vélez de Guevara, Luis

- 1988 [1641] *El diablo cojuelo* [1641], Á. R. Fernández González e I. Arellano (eds.), Madrid, Castalia.

Vigier, Françoise

- 1983 "Folie et exclusion dans les *comedias* de Lope de Vega", en Redondo, A. (ed.), *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, París, Publications de la Sorbonne.