

## El lado sombrío del imperio: representaciones teatrales de la melancolía hispana en el siglo XVII

*The dark side of the empire: theatrical representations of Hispanic melancholy in the seventeenth century*

**Marcela Beatriz Sosa**

Literatura Española - Teatro

Consejo de Investigación - Universidad Nacional de Salta

Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades,

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

[sosamar57@gmail.com](mailto:sosamar57@gmail.com)

### Resumen

Esta comunicación se inscribe dentro de la investigación sobre melancolía y locura en el teatro del Siglo de Oro que está en su etapa final. Si bien diversos estudiosos han advertido la impronta de dichas afecciones en textos culturales del siglo XVII, no las han considerado en conjunto –salvo excepciones- ni han focalizado su atención en producciones teatrales barrocas, que son atravesadas significativamente por aquellas. Al indagarse qué relación guardaban con los principales conflictos dramáticos de la Comedia Nueva, observamos que la presencia sistemática de estas representaciones ocurría en conexión con diferentes variables: el amor y el deseo, la ambición de poder y la violencia, la honra (y su falta), expresados mediante dispositivos de intensa teatralidad que provocaban, ambiguamente, distanciamiento e identificación en el espectador. Así, los textos dramáticos seleccionados mostrarán su correlación con un imaginario social melancólico suscitado, en gran parte, por el fracaso de la empresa imperial y el desengaño del mundo, que hallaba en el discurso teatral su perfecta caja de resonancia.

**Palabras clave:** representaciones teatrales - melancolía – española – imperio – siglo XVII

**Abstract**

This paper is part of the research project on melancholy and madness in the theater of the Spanish Golden Age, now in its final stage. Although several scholars have noted the distinctive mark of these diseases in seventeenth-century cultural texts, they have not considered them together -with some exceptions- nor have they focused their attention on baroque theatrical productions, in which they figure largely. When investigating their relationship with the main dramatic conflicts of the Comedia Nueva, we observed that these systematically present representations co-occurred with different variables: love and desire, ambition for power and violence, honor (and the lack of it), expressed through devices of intense theatricality that ambiguously gave rise to distancing and identification in the audience. Thus, the dramatic texts selected show a correlation with a melancholy social imaginary shaped, to a large extent, by the failure of the imperial enterprise and the disenchantment of the world, which found a perfect resonating chamber in theatrical discourse.

**Keywords:** theatrical representations – Hispanic melancholy - empire - seventeenth century

Para hablar de la melancolía hispana en el teatro del siglo XVII parece que hubiera que remontar siglos y espacios a fin de reponer un contexto cultural muy lejano. Sin embargo, todas las emociones asociadas a ese estado de conciencia –a ese imaginario-: vulnerabilidad, fragilidad, inestabilidad, incertidumbre, angustia, desánimo... depresión, resultan hoy extrañamente familiares. La pandemia, con sus dos nociones concomitantes de *territorialidad* y *enfermedad*, nos permite tender puentes entre el siglo XXI y el XVII, por la extensión planetaria del imperio español en aquel período, y por la melancolía, enfermedad social que alcanzó su auge en ese entonces.

Con la guía de abordajes previos sobre la melancolía en la España áurea, se focalizó la investigación <sup>1</sup> en las representaciones <sup>2</sup> de dicho mal

---

<sup>1</sup> Proyecto CIUNSa 2373 (2017-2021): “Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación”.

descubiertas en la abundante producción dramática del siglo XVII. El teatro barroco, con la fulgurante producción de sus dramaturgos mayores (Lope, Tirso, Calderón, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, los mexicanos Ruiz de Alarcón, Sor Juana) y satelitales (Antonio Enríquez Gómez, Felipe Godínez, Juan de Matos Fragoso, Antonio de Monteser, Antonio de Solís, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa...) destinada a un público masivo, se constituyó en el dispositivo más eficaz para leer la puesta en discurso de una enfermedad que aquejó al centro del imperio inicialmente, como ocurría en otras naciones de Europa, pero que también se replicó en la periferia.

Primero hablaremos de cómo se configura en la época el campo semántico de la melancolía, ya que el término -muy lábil- designa una pluralidad de fenómenos; y segundo, esbozaremos algunas estrategias retóricas y metateatrales que representan la tematización de la melancolía en la producción hispana.

### **Melancolía e imaginario: conceptos y metáforas**

En el siglo XVII el término *melancolía* remitía a un concepto ambiguo y plurívoco, que daba nombre a una serie de síntomas físicos, conductas y prácticas sociales que escapaban a la idea histórica de *normalidad* (Pallares, 2001). La melancolía se había convertido en la primera explicación posible para una diversidad de afecciones que entrañaban tristeza, ensimismamiento, angustia e, inclusive, en su grado máximo, locura. Era un

---

<sup>2</sup> Recordemos que según JODELET (2000:10) las representaciones sociales son sistemas de significaciones, imágenes, valores, ideas y creencias, que permiten a los actores de determinado grupo social interpretar y actuar en la realidad cotidiana, así como orientar las relaciones sociales.

concepto que se movía entre la enfermedad, el carácter nacional y la moda social<sup>3</sup> (Pujante, 2008: 402).

Según afirma el inglés Robert Burton<sup>4</sup> en su célebre tratado de 1621, la melancolía podía clasificarse en dos grandes tipos según la disposición o el hábito. El primero, como característica inherente a nuestra condición de seres mortales y a la variabilidad de nuestras vidas, es

(...) esa melancolía transitoria que va y viene en cada ocasión de tristeza, necesidad, enfermedad, problema, temor, aflicción, enojo, perturbación mental o cualquier tipo de cuidado, descontento o pensamiento que cause angustia, torpeza, pesadez y vejación del espíritu y cualquier ánimo opuesto al placer, la alegría, el alborozo, el deleite, que nos causa indolencia o disgusto. (Burton, 2015: 69)

El segundo tipo, en cambio, constituía un “hábito”, es decir, una enfermedad crónica, establecida o fija, que podía ser material o inmaterial, según se tratara de un desequilibrio de los humores o surgiera del influjo de Saturno, de causas sobrenaturales (procedentes de Dios o, “con divino permiso” del demonio), de razones religiosas (idolatría o ateísmo), de una pasión frustrada, de hechizos, del exceso de estudio, de emociones como la envidia o la vanidad, de la deformación física...

Dentro del contexto hispánico, la inquietud por el tema viene del XVI. En su fundamental estudio sobre cultura y melancolía (2001), Roger Bartra advierte que ya el médico Andrés Velásquez, en 1585, escribió el *Libro de la melancolía* para refutar el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, escrito diez años antes, particularmente en aquellos postulados referidos al

---

<sup>3</sup> Esto se manifiesta en algunas de las damas de las comedias de capa y espada o de los entremeses, como Estefanía, la protagonista de *El amor médico*, de Tirso, o Manuela, la protagonista del *Entremés de la melancolía* de Calderón.

<sup>4</sup> La referencia a la *Anatomía de la melancolía* (1621) de Robert Burton es inexcusable en toda aproximación al campo semántico de la melancolía y a su contextualización histórica ya que esta dolencia afectó también a otras naciones europeas (FUMAROLI, 2005).

humor negro o bilis melancólica. Recordemos que, de los cuatro humores que conformaban el cuerpo humano según la extendida teoría hipocrática, la melancolía se debía al predominio del humor o bilis negra. ¿A qué se debía el especial interés de Velásquez por esta cuestión? Bartra lo aclara. Velásquez creía que sus estudios eran *de gran importancia* para el “bien público”

(...) pues no cabe duda de que la España del Siglo de Oro sufrió cambios críticos considerables que dejaron huellas profundas en su evolución. Una de esas huellas fue la melancolía, que podría verse como un signo que anunciaba a los españoles del siglo XVI que el poderoso imperio se acercaba lentamente a su ocaso. (Bartra, 2001: 22)

En una línea de reflexión afín, Ángel Álvarez Solís (2015: 79) afirma que es necesario señalar las condiciones materiales y simbólicas que hicieron posible el imaginario peninsular, con el propósito de explicitar el tipo de sujetos, prácticas y discursos que la sociedad barroca produjo a partir de su lógica cultural. Recuerda que el castellano se constituye en lengua imperial durante el momento de esplendor pero que también habría de ser el testigo de la disolución del Imperio a partir del reinado de Felipe III y de su paulatino desencanto. Se pregunta: “¿En qué consistió, ¿cómo ocurrió y qué provocó este desánimo generalizado por las posibilidades del hombre en el mundo?” (2015: 36).

Traemos a colación aquí a R. de la Flor y a su *Era melancólica* (2007), verdadera brújula en nuestra investigación: para él, la melancolía es una pasión fría característica de la sensibilidad barroca, compuesta por una “real o imaginaria pérdida de sentido”, por una doble crisis que se instala en la subjetividad moderna, suponiendo al mismo tiempo una quiebra de la armonía entre el hombre y el mundo físico y del yo con lo metafísico (2007: 63). “El ‘humor melancólico’ transfiere constantemente su energía negativa a todos los comportamientos y a todos los sistemas de signos, a los que contamina profundamente [...]” (2007: 56). Efectivamente, la época barroca

es, por antonomasia, el Siglo de Oro de la melancolía, si bien esta ya había despuntado en el siglo XVI.

Continuando con la reflexión de Álvarez Solís, este sostiene que la visión nihilista resultante de esta melancolía social se alimenta de una tópica esencialmente española: la locura del mundo (también concebido como un *mundo al revés*)<sup>5</sup>. Es decir, que la locura está relacionada con una percepción generalizada de la fragilidad del orden civil: los hombres de la época ven a sus semejantes como sujetos en “delirio permanente” (2015: 39). Para esta sociedad existe una arbitraria distinción entre normalidad y anormalidad. Ser loco es alejarse de la norma común, es un concepto relativo a las prácticas y creencias de la mayoría<sup>6</sup>.

Rescatamos los aportes de Belén Atienza (2009) sobre la locura en la producción de Lope de Vega. Desde la perspectiva médica, la locura es un término general que encierra todas las alteraciones que suceden en la mente del hombre por melancolía, ira, dolor, temor o que viene de imperfección natural (Cesare Ripa, cit. por Atienza, 2009: 5).

Asimismo, recordemos que en ese tiempo la locura era vista como remedio para la melancolía cortesana; pensemos en las burlas del bufón en el ambiente palaciego y en la figura del gracioso<sup>7</sup> en las comedias pues, como dice Atienza (íbid.), un loco y un actor comparten su condición de sujetos descentrados o desdoblados.

---

<sup>5</sup> R. de la Flor asocia esta conciencia de vivir una *aetas senescens* con la puesta en imagen y texto de asesinatos, duelos, lamentos, desesperaciones, infanticidios, parricidios, torturas, guerras y rebeliones, en fin, en lágrimas y gemidos, pero también en los gestos del furioso o el catatónico (R. DE LA FLOR, 2007: 65).

<sup>6</sup> El estribillo del entremés *Los locos* de Monteser termina con el verso: “El ser locos o no / consiste en que otros den en que lo son” (Monteser, vv. 65-66; en REBOLLAR BARRO, 2015).

<sup>7</sup> Es insoslayable la mención del extenso trabajo de RUBIERA (2005) sobre el gracioso Chato en *La hija del aire* de Calderón.

Los estudiosos de la época se preguntaban si la melancolía era una “enfermedad democrática capaz de traspasar cualquier estamento o condición social”. La lectura política de esta dolencia habilitaba que las metáforas médicas ilustraran la declinación del imperio y que, a su vez, las categorías políticas explicaran problemas médicos. Esta teoría atendía al *control de las enfermedades y pasiones*, ya que

si la melancolía evita que el gobernante tenga control sobre sus pasiones, entonces un gobernante afectado no puede tomar decisiones políticas acertadas, pues solo quien puede gobernarse a sí mismo es capaz de gobernar a los otros. La melancolía se torna así en la enfermedad privada que más afecta la salud pública. Un rey enfermo del alma no está capacitado para encontrar los medios más adecuados para preservar la salud del cuerpo político. (Álvarez Solís, 2015: 82)

Álvarez Solís ejemplifica su teoría con *El príncipe melancólico* de Lope de Vega, que simboliza, según él, la manera en que la melancolía interior es producto de la simulación y juego de espejos al que se encuentra sometido el que ingresa, ya sea por voluntad o sin ella, a la Corte real” (Álvarez Solís, 2015: 83).

De manera similar, en numerosas obras el “problema” de la melancolía y su complementario, la locura, aparece vinculado con el ejercicio del poder y con figuras reales o de la nobleza; con la cuestión de la honra<sup>8</sup> (Arellano, 1995: 138); con el amor y el deseo insatisfechos; con la experiencia religiosa<sup>9</sup>; con la otredad cultural; con la comicidad a través de su parodización...<sup>10</sup>

### **Los abismos del poder y las estrategias melancólicas**

---

<sup>8</sup> Obviamos la ejemplificación de la relación honra/melancolía, dentro de lo que hoy llamaríamos violencia de género, por razones de extensión.

<sup>9</sup> También dejaremos de lado la cuestión de la melancolía/locura en pecadores y santos (v.gr, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua), tema de complejas aristas que estamos investigando actualmente.

<sup>10</sup> Remitimos a STAROBINSKI (2012), para la relación entre la melancolía y la risa de Demócrito.

Para analizar las comedias elegidas (entendiendo por tal toda obra tripartita escrita en versos polimétricos), recordemos que la idea que fragua más eficazmente en esta época -a partir del topos del *theatrum mundi*- es que el mundo es un escenario y que todos somos actores durante el breve lapso de nuestra existencia. Esta concepción se une a la de la vida como un sueño en el que no sabemos bien qué es real y qué, imaginado. De estas concepciones derivan una serie de procedimientos metateatrales – sucintamente, aquellos que develan su condición de artificio teatral, al mismo tiempo que problematizan los límites entre realidad y ficción-, que iremos puntualizando a lo largo de este trabajo.

Al comienzo de una obra temprana de Calderón, *La gran Cenobia* (1625), Aureliano -el militar que se ha retirado a la soledad de los montes atormentado por la zozobra y frustración que le proporcionan sus sueños de poder-, irrumpe en escena perturbado y dudando por la visión del espectro del emperador Quintilo que acaba de tener:

Mas despierto o dormido,  
¿no soy quien tantas veces atrevido,  
no sin grande misterio,  
señor me nombro del Romano Imperio,  
cuya fuerte aprensión, cuya porfía  
me rinde una mortal melancolía? (Calderón, I, vv. 25-30)<sup>11</sup>

El soliloquio inaugural del taciturno Aureliano –que nos hace recordar a Segismundo, pero también a Macbeth y su visión del espectro de Banquo- lo posiciona como protagonista (a despecho del título que parece focalizar a Zenobia<sup>12</sup>, la mítica reina de Palmira) y plantea, por un lado, la auto-percepción de un imperio que se soñó inexpugnable (y empieza a mostrar su declinación) y, por otro, la representación dramática de la enfermedad melancólica. Aureliano pone sobre su cabeza una corona que encontró

---

<sup>11</sup> De ahora en adelante citamos por la edición de CECCHÍN (1991).

<sup>12</sup> El personaje histórico-legendario se llamaba así.

sobre la roca y se contempla en el “lisonjero espejo fugitivo” de una fuente, como otro Narciso (I, vv. 65-70).

La autocomplacencia en la propia contemplación se convertirá en el *gesto* caracterizador de las conductas posteriores de Aureliano cuando, ya en su rol de emperador, actúe guiado solo por su ambición. Humillará públicamente a Decio, general de las legiones derrotadas por la reina Cenobia, y, tras vencer a esta con la ayuda de dos traidores, la someterá a escarnio público (Balestrino, 2019: 99). Las emociones de Aureliano bascularán entre la melancolía, la soberbia y la locura. Su desprecio por el otro -que puede apreciarse en el siguiente parlamento, cuando los soldados le piden una paga por sus servicios-, puede extrapolarse a toda situación de subalternidad en un imperio, mirada desde la centralidad del poder:

[...] Si son pobres, no nacieran.  
Demás que, ¿qué importa a un rey  
que haya pobres en su imperio?  
Sufran y padezcan pues,  
que pues el cielo los hizo  
pobres, él sabe por qué. [...] (III, vv. 2621-2626)

Cuando, en el desenlace, Decio apuñala al tirano, este primero experimenta una mortal aprensión, pero luego acepta su destino sumido ya completamente en la locura: “Con mi mano arrancaré / pedazos del corazón/, y en desdicha tan crüel / para escupírsela al cielo, / de mi sangre beberé / que hidrópico soy, y en ella / tengo que aplacar mi sed.” (III, vv. 2778-2784).

Como dijimos antes, padecer locura era alejarse de lo normal. Esto nos lleva al territorio de lo monstruoso, otro de los temas dilectos de los artistas barrocos, debido al interés por la deformidad y la hibridez del monstruo<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Recordemos que, según el *Diccionario* de la RAE, el término *monstruo* refiere a un ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie.

*La hija del aire*<sup>14</sup> (Primera y Segunda Parte), también de Calderón, es presentada con el oxímoron “divino (y terrible) monstruo”, denominación que se comprende al evocar, brevemente, la intriga de esta otra tragedia calderoniana.

Menón, general del rey Nino, encuentra por azar a la salvaje y bella Semíramis encerrada en una gruta oculta en la maraña de un monte. El autorretrato de la joven delata la violencia física y psicológica que sufrió (situación de cautiverio y “animalidad” similares a las de Segismundo, que también permiten trazar paralelismos con Aureliano; privación de todo contacto con otros seres humanos; “decreto” de culpabilidad por las desgracias que acarreará según el oráculo), pero también la violencia sexual que está en su concepción. A partir de ese momento, la salida a la luz de Semíramis sólo generará desgracias, empezando por el sacerdote Tiresias que la guardaba y que se suicida al ver descubierto su secreto. La violencia vaticinada no se hace esperar: Nino, enloquecido de deseo al conocer a Semíramis, pide a Menón que la olvide. El desenlace de *La hija del aire* (PP) muestra los primeros resultados del exceso de las pasiones: la locura amorosa de Nino, quien destierra a Menón y ordena que le arranquen los ojos a fin de casarse con Semíramis, y la melancolía del militar defenestrado y ciego, quien apela a la identificación de los espectadores -que también deberán derramar lágrimas de melancolía- con una mención autorreferencial al propósito de la tragedia:

Llorad, llorad la importuna  
suerte que en mi fe contemplo;  
sentid con piedad alguna,  
venid a ver un ejemplo  
del honor y la fortuna. (PP, I, vv. 933-945)

---

<sup>14</sup> A partir de ahora citamos por la edición digital del Centro Virtual Cervantes (1999) y utilizamos las siglas PP para Primera Parte y SP para Segunda Parte.

Las pasiones desatadas en Nino y Menón (locura de amor y melancolía) y sus consecuentes destinos (muerte y ceguera) permiten avizorar el final de Semíramis en la Segunda Parte. Efectivamente, la locura y la desmesura en el ejercicio del poder serán las marcas en el reinado de Semíramis, quien no vacilará en deshacerse de su esposo Nino y suplantar la identidad de su hijo Ninias gracias a su extraordinario parecido. La muerte de la protagonista en el campo de batalla estará signada por el delirio y las visiones de sus víctimas.

Como dice Hermenegildo (2003) a propósito de *La gran Semíramis* de Virués (que también tematiza la historia de la reina palmirena), Calderón oculta el verdadero conflicto que le preocupa bajo el velo del referente lejano: los excesos del absolutismo monárquico. La representación del monstruo<sup>15</sup> y toda la isotopía de la monstruosidad remiten al ejercicio desmesurado del poder. “En todo caso se trata de la figuración de un poder degradado por medio de imágenes de la desmesura y de la hipertrofia” (Hermenegildo, 2003: 397).

Vemos cómo se va plasmando una compleja y trabada red de imágenes en torno a la melancolía, locura e, inclusive, monstruosidad, que reenvían sesgadamente al presente del espectador: al declive del imperio en manos de una monarquía que es incapaz de gobernarse a sí misma.

### **Actuar la locura**

Otra modulación que complejiza y enriquece la problemática de la melancolía como mal social es el motivo de la *locura fingida*. Esta aparece en *El cuerdo loco* (1602), una de las obras tempranas de Lope de Vega, donde Antonio, heredero de la corona de Albania, es víctima de las maquinaciones de su madrastra, Rosania, y del amante de esta, Dinardo,

---

<sup>15</sup> Hemos obviado el análisis del híbrido rey/reina para no extendernos. Cfr. SOSA (2019<sup>a</sup> y 2019b).

quienes pretenden adueñarse del trono tras la muerte del rey. Para ello, planean volverlo loco con un veneno que intercambiarán con la pócima para la melancolía que ingiere el príncipe diariamente. De esta manera, podrán declararlo incapaz de ejercer el gobierno. Rosania y Dinardo se proponen utilizar al cocinero español, Roberto, para que le dé el veneno en lugar de la epítima, pero éste le advierte al príncipe acerca del plan y le sugiere que finja locura para descubrir la confabulación en su contra. Marziano y Martínez (2019: 289) comparan a Antonio con Hamlet y se preguntan: “¿Por qué fingir la locura? Por un lado, este actuar como un loco de los personajes es una táctica de supervivencia ante los contextos violentos que los rodean” .

Más allá de la lógica que relaciona ambas enfermedades (o grados de enfermedad), es significativa la dolencia que aqueja igualmente y en forma real a Antonio y a Hamlet. Ambos son caracteres melancólicos. ¿Es legítima o esperable la melancolía en un gobernante de la modernidad temprana? ¿Es el precio por la cuota de poder que les ha cabido en un mundo tan conflictivo y amenazante? No olvidemos que los reinos representados en ambos textos –Albania y Dinamarca- aparecen asediados por potencias extranjeras.

Volviendo a *El cuerdo loco*, nos interesa destacar dos componentes de la comedia lopiana: la melancolía de base del príncipe Antonio y la locura que finge posteriormente. Entran a tallar aquí las estrategias de fingimiento plausibles dentro del imaginario de época. Teixeira de Souza (2015) y Sáez (2015), que también abordan la pieza de Lope, recuperan los procedimientos de simulación y disimulación presentes en los códigos políticos y morales de los siglos XVI y XVII: [...] “tanto simular como disimular pueden ser estrategias válidas durante un tiempo limitado y para lograr objetivos justos, entre los que destaca la autodefensa” (Sáez, 2015: 100). Así, la locura fingida constituye una estrategia temporaria de

autodefensa ante el peligroso entorno de la corte. Remitimos al concepto de *disimulación honesta* de Torquato Accetto (1641).

Una de las principales características del loco fingido es la locuacidad (Roso Díaz, 2007)<sup>16</sup>. En el siguiente fragmento no sólo advertimos la estrategia de simulación en el aparte –que establece nuevo pacto ficcional con el público ya que le avisa que asumirá temporariamente un “rol dentro del rol”- sino la deliberada incoherencia en el lenguaje:

ANTONIO.- (Mucho hablo, por mi daño,  
quiero fingirme más loco,  
no caigan en el engaño). (Vega, 1917, II, vv. 1254-1256)<sup>17</sup>  
[...]  
Mas, ¿cómo estoy tan contento  
habiéndome el Dios Neptuno  
tan áspero e importuno  
echado de mi elemento?  
Pues Venus nació en el mar,  
por eso le da su ayuda;  
mas mientras estoy en duda,  
quiero una armada formar.  
Salgan cuatrocientas velas  
que velen bien mis cuidados,  
con cuarenta mil soldados,  
contra engaños y cautelas. (II, vv. 1289-1300)  
[...] ¡Leva! ¡Leva! ¡Leva ferros!  
Suenen tiros y arcabuces,  
que a las soberanas luces  
manifiesten vuestros yerros. (II, vv. 1316-1320)

El aparente desorden del discurso de Antonio no encubre para los espectadores, al tanto de la conspiración, la oblicua referencia a Dinardo (Neptuno) y Rosania (Venus) y el deseo de defender su gobierno contra tal traición mediante una armada “invencible” (connotada por los números

---

<sup>16</sup> En México *locuaz* es equivalente a *loco* (RAE).

<sup>17</sup> Citamos la edición de Rosa DURÁ CELMA (EMOTHE, s/f).

simbólicos de velas: 400 y soldados, 40.000), en un tropo que se articula sobre la corte como un “mar turbulento”.

Otra figura que aparece reiteradamente en la textualidad barroca es la metáfora del laberinto. Como afirma R. de la Flor (2012: 116), “[...] la corte y el mundo mismo, a la altura de fines del siglo XVI –[...]–, es, en realidad, un laberinto”. La razón de Estado constituye el cambio trascendental, guiado por un maquiavelismo que gravita sobre el nuevo concepto de interés. La negociación y la búsqueda de ventaja sustituyen a la antigua prudencia, ahora convertida en una “virtud fraudulenta”. En otro estudio, R. de la Flor explica así la melancolía que domina a los gobernantes (reales y ficticios) del imperio:

El príncipe barroco, y también sus sombras y “hechuras”, los privados, los secretarios, los ministros, a menudo sueñan la escena de su abyección, de su despojamiento absoluto (...). El tema asalta los escenarios, donde será muy poderoso el simbolismo oscuro de la degradación real, de la caída del monarca en una condición todavía más rebajada que la del propio hombre: el esclavo, el privado de libertad, de cuerpo; finalmente, de vida. (2007: 212-213)

En el último acto de *El cuerdo loco* vemos al príncipe Antonio encadenado en una torre, esperando melancólicamente su próximo fin ante el aparente triunfo de los traidores y apelando otra vez a la metáfora del mar turbulento de la corte antes empleada:

(...) ¿Cuándo este mar, que contrastar porfía  
mi nave, amansará mis movimientos?  
(...) Yo pienso que será cuando la muerte,  
rotas las velas de mi triste vida,  
la nave esconda en siete pies de tierra. (III, vv. 2326-2339)

Esta escena de abyección –donde el sacrificio crístico está aludido ya que el propio Tancredo, otro traidor, es considerado un Pilatos- no se completa finalmente. Antonio recupera su reino, castiga a los culpables y derrota al

Sultán<sup>18</sup>. La escena final, en las antípodas, muestra al príncipe en la apoteosis de su gobierno: con el orden restaurado en el reino, en la corte y en su propia vida personal, ya que sus relaciones con Lucinda acaban en boda, reforzando la armonía social y cósmica. De alguna manera, esta comedia escrita a fines del siglo XVI aún muestra, desde el *locus* privilegiado de la centralidad, la confianza en el imperio español y en el poder de la monarquía para preservar el *statu quo* logrado.

### **Estampas melancólicas de la colonia**

Sin embargo, también el halo negro de Saturno se cernía sobre esos territorios del imperio donde nunca se ponía el sol. Nuevamente recurro a palabras de R. de la Flor para caracterizar los cambios que se producen en el siglo XVII en el imaginario originalmente optimista en torno al Nuevo Mundo:

Es la misión imperial misma, en el momento de su “desistimiento”, la que parece desfallecer ante la inmensidad de una tarea que, en verdad, no se puede cumplir y para la que parece entonces no haberse medido bien las fuerzas. La melancolía y el desánimo son la respuesta específica ante el enorme volumen de la gentilidad americana [...]. (2007, 244)

El concepto primigenio de un continente nuevo e inocente es desplazado por “una verdadera nostalgia del bien perdido y de la doliente humanidad colonial”. Desde el corazón del imperio, se deposita en el continente americano, en las Indias “lejanas y malditas”, para usar la expresión de R. de la Flor en su *Era melancólica*, todo género de frustraciones. “El pensamiento de la caducidad y el presentimiento de una ruina inminente del orden trabajosamente alzado, toma posesión del campo de la acción artística”; por ello, “el espacio colonial se convierte también en el ‘teatro’

---

<sup>18</sup> De hecho, Antonio recupera su reino con 4.000 hombres (nuevamente el número simbólico).

ideal para la representación de toda suerte de destierros de amor” (íbid.: 182). R. de la Flor ejemplifica esto con un texto poético de Juan de la Cueva: en este, el hablante, un amante español desdeñado expresa su melancolía mediante el emblemático exilio indiano, lejos de la luminiscencia solar imperial (íbid., 268).

Yo me referiré ahora a lo inverso: el indiano que recorre el camino hacia la metrópoli, generalmente en pos de un matrimonio arreglado o de otro beneficio. Como sabemos, el indiano<sup>19</sup> estaba asociado a una serie de estereotipos en el imaginario barroco. En un doble movimiento, observaremos cómo la melancolía y la locura adquieren tintes propios en la América virreinal debido a la situación de colonialidad y se corporizan en el personaje del indiano, y, a la inversa, cómo es visto este desde el epicentro del imperio. A fin de contrastar ambas miradas, prestaremos atención a un texto teatral metropolitano (*La villana de Vallecas* de Tirso de Molina) y a uno colonial (*La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón)<sup>20</sup>.

La protagonista de *La villana de Vallecas* (1631) es Violante, quien, tras ser deshonrada por un forastero que dijo llamarse Pedro de Mendoza (pero que en realidad es Gabriel de Herrera, capitán español fugitivo por haber matado a un oficial tudesco), sale en su busca y adopta distintas personalidades, entre ellas la de villana, para encontrar a su ofensor y obligarlo a casarse con ella. Entretanto, Gabriel usurpa la identidad del verdadero Pedro de Mendoza, al hallarlo casualmente en una posada y robar su maleta. Pedro de Mendoza es un indiano rico y honesto que ha venido a España a casarse con su prometida, Serafina, a la que ama “de oídas”. Pedro pasará alternativamente por estadios de locura y melancolía

---

<sup>19</sup> El DRAE consigna entre sus acepciones: “Pertenciente o relativo a las Indias Occidentales o a los indianos. / Dicho de una persona: Que vuelve rica de América. / *Indiano de hilo negro*: coloq. desus. Hombre avaro, miserable, mezquino”.

<sup>20</sup> Debemos hacer una importante salvedad: no se puede adscribir simple y llanamente a Tirso al centro —aunque gozara de su emplazamiento geopolítico— y a Ruiz de Alarcón —por haber nacido en Taxco, México— a la “periferia”, porque los dos dramaturgos se movieron o desplazaron entre ambos mundos.

al comprobar el hurto del capitán y ver cómo sus palabras no solo no son creídas por nadie, sino que es tildado de insano junto con su criado Agudo, cuando este intenta confirmar su identidad remitiendo a preguntas sobre América (que debería poder contestar el falsario):

(...) las Islas del Barlovento  
¿cuántas son? ¿Dónde es Campeche?  
¿Cómo se coge el cacao?  
Guarapo ¿qué es entre esclavos?  
¿Qué fruta dan los guayabos?  
¿Qué es cazabe y qué jaojao?  
SERAFINA. ¿No ves cómo están sin seso?  
Repara en los disparates  
que dicen.  
GÓMEZ. Casa de orates  
es la corte.  
PEDRO. ¿Cómo es eso?  
¡Vive Dios, que me obliguéis  
a que dé en la calle voces,  
y saque ese infame a coces  
cuando escondelle intentéis!  
GÓMEZ. ¡Miren si crece la furia!  
No hay que hablar; locos están.  
Échalos de aquí, don Juan. (II, vv. 2076-2092)<sup>21</sup>

La escena culmina con la irónica pero también amarga reflexión del gracioso Agudo: “-Renuncio el título que hasta aquí / tuve de indio” (II, vv. 2101-2103) al ver la discriminación y el maltrato que reciben los indios. La cólera justa de Pedro –quien es desmentido alevosamente por Gabriel– es juzgada locura; esa locura sólo puede desembocar en melancolía:

PEDRO. Agudo, ¿aquesta es España?  
¿Castilla y su corte es esta,  
tan celebrada en las Indias  
en el término y llaneza?

---

<sup>21</sup> Desde ahora citamos por la edición de Cervantes Virtual (2006), a partir de la de Sofía Eiroa.

Los que de España pasaban  
nos decían en mi tierra  
que los dobleces y engaños  
eran naturales della;  
bien lo experimento en mí,  
pues en Madrid entro apenas  
cuando confunden mi dicha  
los laberintos de Creta.  
No hallo nobleza sencilla,  
amistad que permanezca,  
caballos de Troya son  
cuantos la corte sustenta.  
¿Qué he de hacer menospreciado,  
sin crédito y sin hacienda,  
tenido por loco en casa  
de don Gómez? (II, vv. 2288-2307)

Pedro de Mendoza rompe con el estereotipo sobre el cual cargaba las tintas la maledicencia colectiva: es hidalgo, es generoso y, sobre todo, es veraz, atributos que no aparecen en su oponente local. Al recuperar su identidad indiana la apreciará más que la devolución del dinero y joyas robadas por Gabriel y que su proyectada boda con Serafina (cfr. Balestrino, 2010). La melancolía y la presunta “locura” del sujeto novohispano se justifican ampliamente al ser vistas desde la perspectiva de la nueva expoliación de la que ha sido objeto: qué más se puede arrebatar al Nuevo Mundo, además de sus territorios y riquezas, sino la identidad de sus habitantes. Pedro percibe su anulación como persona, su reducción a un mero vestido, a una máscara adoptada para la conveniencia de otros que tienen el poder.

El texto de Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* (1630-1634), es considerado, junto a *Las paredes oyen*, el mayor exponente de una poética propia, si bien cortada sobre el molde de los intertextos de Lope y Calderón. Su característica distintiva es el énfasis sobre los caracteres, ya que “lo que importa es que los galanes (fundamentalmente) demuestren quiénes son, qué se oculta detrás de su apariencia” (Josa, 2007). Dicho con otras palabras: estas comedias tematizan de diversa manera las cuestiones de la

identidad y de la verdad, relacionadas directamente con su origen indiano y problemática vital. Los resortes dramáticos del fingimiento y el engaño -que son el principio constructivo de las comedias de enredo hispánicas-, vienen a ser el meollo filosófico de la dramaturgia alarconiana.

En *La verdad sospechosa* don García, recién llegado a Madrid luego de estudiar en Salamanca, finge ser indiano para seducir a una dama que acaba de conocer, Jacinta. Su nuevo criado, Tristán, acaba de decirle que en la corte todo es apariencia y que las mujeres sucumben al dinero. Todos los estereotipos –compartidos por uno y otra- aparecen aquí, corroborando el imaginario ya visualizado a propósito del indiano Pedro de *La villana de Vallecas*:

JACINTA. ¿Sois indiano?

DON GARCÍA. Y tales son  
mis riquezas, pues os vi,  
que al minado Potosí  
le quito la presunción.

TRISTÁN. (*Aparte.*)

¿Indiano?

JACINTA. ¿Y sois tan guardoso  
como la fama los hace?

DON GARCÍA. Al que más avaro nace,  
hace el amor dadivoso. (I, vv. 497-504)<sup>22</sup>

El mentiroso don García usufructuará el estereotipo del indiano en provecho propio. El indiano era visto “alternativamente como liberal o tacaño, como astuto (quién sabe cómo fraguó su fortuna) o bobo (presa fácil de las mujeres) (...)” (Sosa, 2019), pero su imagen siempre estaba vinculada con las riquezas del Nuevo Mundo. Haciendo gala de la falsa identidad que usurpó, don García enhebrará una mentira tras otra; el arte de la simulación contribuirá a consolidar el equívoco que se producirá,

---

<sup>22</sup> Citamos por la edición de OLEZA y FERRER, 1986.

especularmente, entre la identidad de las dos damas, Jacinta y Lucrecia. Lo que podría ser la salvación de don García -pues su padre, don Beltrán, arregla a sus espaldas el casamiento precisamente con Jacinta para evitar el descrédito social (I, vv. 890-900)- generará un nuevo cúmulo de mentiras originadas por la resistencia del joven a ese matrimonio. El mentiroso se ve atrapado en su propia trampa cuando pierde a quien ama -por creerla Lucrecia- a causa de la red de confusiones y engaños: “DON GARCÍA. *Estoy loco, / ¿verdades valen tan poco?*”. A lo que Tristán contesta sabiamente: “En la boca mentirosa.” (II, vv.2142-2143, cursivas nuestras).

La locura es el efecto de la inadecuación entre el lenguaje y la realidad; García, como el Pedro de la comedia tirsiana, siente que el mundo carece de sentido porque, cuando dice la verdad, esta no es creída por quien realmente le importa. Sin embargo, vemos que la locura en ambos es diferente. En Pedro locura y melancolía están asociadas con la percepción, desde la subalternidad, de la inequidad y latrocinio de un imperio; en García se produce otra percepción que no lo cuestiona como individuo social, sino que lo reenvía a su conocimiento de lo real, a la puesta en duda de toda certeza y confianza en la capacidad del lenguaje.

¿Cuál será el castigo que recibirá el protagonista de *La verdad sospechosa* por la usurpación de la identidad indiana? Refrendando la voluntad paterna y obedeciendo el mandato social, don García deberá casarse con Lucrecia mientras ve que su amada Jacinta se compromete con Juan. Este castigo no es menor si se lo compara con el similar desenlace de *El médico de su honra*: el “femicidio” de don Gutierre es sancionado por el rey -quien conoce su delito- con un casamiento “a la fuerza” con la antigua amante que abandonó por considerarla infiel.

### **Coda final**

Si volvemos nuestra atención a los componentes de melancolía y locura que hemos ido analizando sucintamente en las comedias elegidas, notaremos

que personajes y situaciones dramáticas en general encarnan el sentimiento de pérdida y duelo que experimenta “el cuerpo melancolizado de lo social” como resultado de contemplar el fin de un proyecto tanto desde el punto de vista territorial como material:

(...) Más allá de las metrópolis que celebran las apariencias, y donde se elabora el discurso que mantiene en pie la creencia y asegura las soberanías, la conciencia de la ruina de lo americano, el silenciamiento de sus realidades en el vasto espacio cultural, donde su evocación enmudece y censura, es muestra de un alma de la nación que enferma en la imposibilidad de la reconciliación de sus antiguos ideales y de sus presentes hechos. (R. de la Flor, 2007: 186-187)

La escena del mundo dibujada por Enríquez Gómez en las *Academias Morales de las Musas* -donde se asocian vida, escenario y loco (o bufón)- muestra un poso de melancolía que nos hace evocar el célebre parlamento de Macbeth:

(...) En esta farsa donde el mundo aprende,  
ninguno su papel hacer desea;  
el poeta es el tiempo, y no la entiende.  
(...) El mundo es un reloj: siempre está dando.  
Pretender concertar el juicio a un loco  
es serlo, con efecto gobernando (Academia IV, vv.1381-1395)<sup>23</sup>

## Referencias bibliográficas

### 1- Fuentes primarias

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1991). *La gran Cenobia*. Edición, introducción y notas de Adelina Cecchín. Ottawa. En URL: <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/10706/1/EC52075>

---- (1999). *La hija del aire*. Primera y Segunda Parte. Edición digital a partir de la *Tercera parte de Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Domingo García Morrás, 1664.

---

<sup>23</sup> Edición de RODRÍGUEZ CÁCERES y PEDRAZA (2015: 238).

Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-hija-del-aire--0/>

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (2015). *Academias morales de las musas*. Edición dirigida por M. Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

MOLINA, Tirso de (2006). *La villana de Vallecas*. Edición digital a partir de la edición de Sofía Eiroa, Pamplona: GRISO/Instituto de Estudios Tirsianos, 2001. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-villana-de-vallecas--1/>

RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1986). *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*. Edición de Joan Oleza y Teresa Ferrer. Barcelona: Planeta.

VEGA, Lope de (1917). *El cuerdo loco, Obras de Lope de Vega. IV: Obras dramáticas*. Adaptación digital de Rosa Durá Celma para EMOTHE (Artelope), s/f., a partir de la edición de Emilio Cotarelo, Madrid: RAE, 374-421.

## 2- Bibliografía consultada

ACCETTO, Torquato (2005). *La disimulación honesta*. Traducción de Sebastián Torres. Buenos Aires: El Cuenco de Plata (*Della dissimulazione onesta*, Nápoles, 1641).

ÁLVAREZ SOLÍS, Ángel Octavio (2015). *La república de la melancolía*. Adrogué: Ediciones La Cebra.

ARELLANO, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

ATIENZA, Beatriz (2009). *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Nueva York: Rodopi.

BALESTRINO, Graciela (2010). Identidad indiana y metateatro en *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina. En PELLETTIERI, O. (ed.). *Búsquedas y discursos (87-95)*. Buenos Aires: Galerna.

---- (2019). 'Que al cabo, todos los imperios son soñados'. Melancolía, violencia y poder en *La gran Cenobia* de Calderón. *Jornaler@s* (4), 96-107.

BARTRA, Roger (2001). *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.

BURTON, Robert (2015). *Anatomía de la melancolía*. Prólogo y selección de Alberto Manguel. Madrid: Alianza Editorial, 2ª. ed. (ed. orig., 1621).

FUMAROLI, Marc (2005). La mélancolie et ses remèdes : la reconquête du sourire dans la France classique. En J. CLAIR, (dir.). *Mélancolie, genie et folie en Occident (210-224)*. Paris: Gallimard.

HERMENEGILDO, Alfredo (2003). "Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II", *Criticón* (87-88-89), 395-406.

JODELET, Denise (2000). Representaciones sociales: contribución a un saber sociocultural sin fronteras. En Denise JODELET y Alfredo GUERRERO. *Develando la cultura. Estudios en representaciones sociales (7-30)*. México: UNAM.

- JOSA, Dolores (2007). El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz de Alarcón. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MARZIANO, Laura y Noelia MARTÍNEZ AGUILAR (2019). Antonio y Hamlet, locos fingidos: locura y violencia en el teatro del siglo XVII, *Jornaler@s* Año 4 (4) 281-292. En <https://www.fhycs.unju.edu.ar/revista-Jornaleros@shtml>
- PALLARES, Berta (2006). La melancolía como enfermedad en la obra de Tirso de Molina (Contribución a su estudio), Edición digital a partir de Laura DOLFI y Eva GALAR (eds.). *Tirso de Molina: Textos e intertextos* (125-178). Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04h5>
- PUJANTE, David (2008). La melancolía hispana, entre la enfermedad, el carácter nacional y la moda social. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* vol. XXVIII (Nº 102), 401-418. En <https://www.redalyc.org/pdf/2650/265019651012.pdf>
- REBOLLAR BARRO, Manuel (2015). *El teatro breve de Francisco Antonio de Monteses: Estudio y edición*, Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En <https://eprints.ucm.es/id/eprint/33815/1/T36603.pdf>
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2007). *Era melancólica*. Madrid: Marcial Pons.
- (2012). *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal.
- ROSO DÍAZ, José (2007). El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega. En Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (coords.). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005) (425-440). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RUBIERA, Javier (2005). Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*. En Luciano GARCÍA LORENZO (coord.). *La construcción de un personaje: el gracioso* (225-250). Madrid: Fundamentos.
- SÁEZ, Adrián J. (2015). Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* (XXI) 95-115. En <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.88>
- SOSA, Marcela (2019). Indianos, buenas tierras y aguas mansas. Sujetos difractados y espacios liminales en el teatro áureo. *Theatralia. Revista de Poética del Teatro* (21), 153-165.
- (2019a). Monstruos de los abismos barrocos. La violencia de las pasiones en *La hija del aire* de Calderón. *Jornaler@s* (4), 474-486.
- (2019b). Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: *La gran Semíramis* de Virués y *La hija del aire* de Calderón. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* (15), 96-106. URL: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/issue/view/144>
- STAROBINSKI, Jean (2016). *La tinta de la melancolía*. Traducción de Alejandro Merlín. México: F.C.E. (ed. 2012).

TEIXEIRA DE SOUZA, Ana Aparecida (2015). Los conceptos de simulación y disimulación en la representación de la locura en *El cuerdo loco*, de Lope de Vega. *EntreCaminos* (v.1), jul-dic., s/p.

VELÁSQUEZ, Andrés (1585). *Libro de la melancolía*. Sevilla: Hernando Díaz.

### **Biodata de la autora**

Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad de Valladolid (2001). Profesora Titular de la cátedra de Literatura Española y de Seminarios del área de la Carrera de Letras de la Universidad Nacional de Salta. Es investigadora Categoría II. Directora del Proyecto (CIUNSa). “Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco: estrategias de representación” e Investigadora en el Proyecto (UNSa-CONICET): “Territorialidad y poder... El caso de Salta”. Sus áreas de especialización son la literatura española y el teatro, especialmente del Siglo de Oro y contemporáneo. Posee publicaciones locales, nacionales e internacionales, emergentes de proyectos de investigación sobre reescritura y metateatro en la dramaturgia española, iberoamericana y salteña. Su último libro es la edición crítica de *Panoramas de la vida* de Juana Manuela Gorriti (EUDEBA, 2018), en coautoría con Graciela Balestrino.