

INTRIGAS EN LA CORTE DE BUDA: DISIMULACIÓN POLÍTICA
Y GÉNERO PALATINO EN *EL CUERDO LOCO* DE LOPE DE VEGA

ADRIÁN J. SÁEZ (Université de Neuchâtel)

*Para Emilio Blanco, amigo
que tanto bueno sabe de malos saberes*«Ecce mego mitto vos sicut oves in medio luporum. Estote ergo prudentes
sicut serpentes et simplices sicut columbae» (Mateo, 10, 16)CITA RECOMENDADA: Adrián J. Sáez, «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 (2015), pp. 95-115.DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.88>>

Fecha de recepción: 16 de diciembre de 2013 / Fecha de aceptación: 08 de mayo de 2014

RESUMEN

Una de las comedias «húngaras» de Lope es *El cuerdo loco*, que a su vez constituye una de las pocas veces en la que el recurso de la máscara de la locura fingida se imbrica en una serie de intrigas políticas. De este modo, la estrategia del príncipe Antonio de hacerse pasar por loco constituye un ejercicio de disimulación que se entiende como una muestra de prudencia al tiempo que puede ponerse en diálogo con la teoría política de la época, que por entonces debatía en torno a ideas procedentes de Maquiavelo. Este trabajo estudia tanto el desarrollo de esta táctica en la comedia como algunos modelos (el rey David, Lucio Junio Bruto) que pudieron inspirar al dramaturgo, a la vez que perfila la definición genérica de una comedia palatina seria.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, *El cuerdo loco*, simulación, disimulación, teoría política, comedia palatina.

ABSTRACT

One of the «Hungarian comedies» by Lope is *El cuerdo loco*, which constitutes one of the few examples where the resource of the pretended madness mask interweaves with a series of political intrigues. In this way, prince Antonio's strategy of pretending to be fool is an example of dissimulation which could be understood as a sign of prudence and, at the same time, could be connected with the political theory of the moment, which debates some Maquiavelian ideas. This work studies the development of this tactic in the play as well as some models (king David, Lucius Junius Brutus) which may have inspired the poet. It also outlines the generic definition of a serious palatine comedy.

KEYWORDS: Lope de Vega, *El cuerdo loco*, simulation, dissimulation, political theory, palatine comedy.

El rico universo dramático de Lope abraza una gavilla de comedias situadas en la corte de Hungría —lugar este fijado con mayor o menor precisión—, diseminadas aquí y allá sin un criterio definido entre 1588 y 1623, respectivamente fechas *ante quem* de *El príncipe melancólico* y de la firma de *La corona de Hungría* (Morley y Bruerton 1968).¹ Otros textos cercanos, como *El animal de Hungría*, *El rey sin reino* o *La ventura sin buscarla*, dan fe del interés por sacar a escena historias ambientadas en un territorio que se entendía a la vez como lejano (geográficamente) y cercano (desde una perspectiva histórica e ideológica).² En efecto, esta suerte de pasión húngara hunde sus raíces en causas políticas y religiosas. A decir de Gómez [2013:80]:

el reino de Hungría estaba vinculado dinásticamente a la casa de Austria desde el siglo XVI, por lo que es posible explicar por razones de actualidad histórica, ligadas al inicio de la Guerra de los Treinta Años con las alianzas no siempre fáciles entre los Habsburgo de España y los de Viena, el cambio de ubicación asociado al simbolismo monárquico de la Sacra Corona.³

En este contexto se inserta *El cuerdo loco*, una interesante pieza culminada el 11 de noviembre de 1602 según consta en el autógrafo y publicada en la *Parte XIV* de las comedias de Lope (1620) tras una extensa vida sobre los tablados peninsulares. La piedra de toque de este drama es, según pretendo mostrar en lo que

1. Una primera versión titulada «Intrigas en la corte de Buda: disimulación, género y reescritura en *El cuerdo loco* de Lope de Vega» fue presentada en el Congreso Internacional «Las naciones europeas en la literatura del Siglo de Oro», coorganizado por la Universidad Eötvös Loránd y el GRISO de la Universidad de Navarra con la colaboración del Museo de Bellas Artes de Budapest (Budapest, 15-16 noviembre de 2013). Agradezco a László Scholz tanto su amable invitación como su calurosa acogida. Del mismo modo, deriva del trabajo de edición de la comedia para el proyecto Prolope, del que extraigo las citas del texto (Sánchez Jiménez y Sáez, en prensa).

2. Sobre estos textos y la ambientación en el país magiar como recurso literario, ver Sáez [en prensa] y bibliografía. Los amplios confines de este espacio se aprecian bien en *Los mártires de Madrid*, cuyas jornadas segunda y tercera transcurren en la frontera del imperio otomano, o en *La ventura sin buscarla*, situada en el palacio del rey de Hungría en Belgrado. En Buda transcurren solamente *El cuerdo loco* y *El rey sin reino*. Korpás [1999:123-124] indica que unas veinticinco comedias de Lope mencionan Hungría, y, sin citar sus títulos, las divide en dos categorías: dramas históricos y piezas situadas en territorio húngaro o con ficticios personajes magiarses, como la que me ocupa.

3. Ver el repaso de Korpás [1999:119-123].

sigue, el arte de la disimulación que vale al protagonista para escapar de un peligro de muerte, y, además, con el poder como guía principal, puede llevarse a cabo una revisión del estatuto genérico de la comedia palatina junto a otros lances dramáticos.

LOS ARDIDES DE LA DISIMULACIÓN

Ya la apertura de la comedia revela algunas claves significativas. En un espacio oscuro, se abre con gran fuerza: un embozado (Antonio) es sorprendido por el hermano (Próspero) de su amada (Lucinda), y el galán, tras guardar silencio en el primer momento de peligro, se marcha sin revelar su identidad. A este lance amoroso propio de tantas comedias de capa y espada se añade una nota política, porque Antonio resulta ser el príncipe de Albania y, con ello, señor natural del conde Próspero, de modo y manera que *El cuerdo loco* se presenta de entrada como una variante del subgénero de comedias del poder injusto definido por Oleza [2004 y 2005], con un déspota que actúa movido por sus pasiones.⁴

Este encubrimiento, sin embargo, sale mal, porque las sospechas de Próspero van por buen camino y adivina que el atrevido amante de su hermana es Antonio («es mayor señor que yo», v. 44; «Sin duda el príncipe fue», v. 117, dice). Por si necesitara más huellas, al poco tiene que acudir a presencia del príncipe escoltado por una guardia de alabarderos (vv. 105-124), con lo que se echa por tierra el secreto que antes se había intentado guardar. Ya en palacio, Antonio le nombra general de su ejército para que marche a luchar contra los turcos (vv. 273-327), gracia envenenada con la que el príncipe se despeja el camino para vencer en sus amores, según confiesa (vv. 338-343):

Con este cargo, en efeto,
va el conde Próspero honrado,
y yo, en público y en secreto,
de su estorbo descuidado,

4. Zugasti [2003:175] se refiere también al tema crucial del «poderoso dominado por un amor lascivo hacia una dama ya comprometida». Frente a otros ejemplos bien conocidos (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, etc.), esta comedia saca a escena a un príncipe que actúa tiránicamente —en el sentido de que abusa de su poder— para con un miembro de su corte, quien reaccionará a su vez valiéndose de una posición privilegiada de la que no disponían ni Esteban (padre de Laurencia) ni Peribáñez, más acorde por tanto con *La batalla del honor*, por ejemplo.

no quedo a nadie sujeto.
Gozaré a Lucinda bella.

Se trata, claro está, de un remedo del episodio de Urías y Betsabé en el que el rey David —que luego volveré a mencionar— ordenó que se dejara morir en combate a Urías para así poder tomar a su esposa, a quien había dejado embarazada, por mujer (II Samuel, 2, 27). El recuerdo de este pasaje bíblico, sin duda activo en un amplio sector del público, revela la mala condición de Antonio como gobernante: no solamente porque, según la clásica metáfora de los dos cuerpos del rey (Kantorowicz 1985), su apetito derrota a sus deberes y carece de la virtud de la templanza, sino porque su antojo guía el reparto de bienes y cargos (Sáez 2012:274-276). Desde luego, no tiene en mente las recomendaciones de Mariana (*La dignidad real y la educación del rey*, libro III, cap. 4, p. 300) y Saavedra Fajardo (*Empresas políticas*, núm. 41, pp. 508-517), que defienden la moderación y la oportunidad de las mercedes y castigos del príncipe, quien ha de guiarse siempre por la razón, la prudencia y la templanza. Por el contrario, Antonio retira el bastón de mando a Dinardo y se lo concede a Próspero para favorecer su relación con Lucinda. Un designio que pone en riesgo el reino de Albania porque nombra líder de sus tropas a un hombre enojado contra él que más adelante no dudará en aliarse con sus enemigos turcos para atacarle (vv. 1357-1499), motivo que a su vez enlaza con la historia del rey Rodrigo, la Cava y don Julián.

Sobre el paso del encubrimiento inicial en la alcoba de una dama —algo cercano a los primeros acordes de *El burlador de Sevilla*— que abre la comedia volveré después. Ahora conviene examinar otra disimulación más desarrollada: la segunda, que constituye la traza principal de *El cuerdo loco*, ya claramente orientada —como se verá— hacia el campo político.

Poco después de estos lances inaugurales saltan a la palestra el duque Dinardo y Rosania, madrastra de Antonio, que conspiran junto a Leonido y Tancredo para alzarse con el trono de Albania, vacío tras la muerte del rey Filipo. En sus primeras palabras, Dinardo propone a su amada Rosania que acaben con la vida del príncipe valiéndose de la ocasión: «serás señora de ellos [de los estados], muerto Antonio, / y yo, tu esclavo en dulce matrimonio» (vv. 175-176). Primeramente, pretenden atacar Buda con las tropas que comanda Dinardo (vv. 165-172), pero cuando pierde su poder (ver vv. 515-529), los conspiradores barajan darle muerte al príncipe (a traición

y en secreto, se entiende). Después lo descartan para evitar el peligro de que el pueblo u otras potencias se levanten en armas (vv. 674-680). En su lugar, Rosania aconseja «darle una bebida / con que se vuelva loco» y sea así declarado «inhábil para el cetro del gobierno» (vv. 681-683). Para ello, quieren sobornar al cocinero Roberto para que envenene la epítima (‘pócima’) contra el humor melancólico que toma Antonio cada mañana (vv. 693-695) con ciertas sustancias que lo vuelvan loco (vv. 700-703). Sin embargo, no cuentan con que el carácter español de Roberto lo empuja a revelar la conspiración al príncipe (vv. 835-854) y, todavía más, a aconsejarle una solución (vv. 864-874):

Yo les diré
que en las aromas eché
las yerbas de aquel veneno.
Bébele en mi confianza,
fíngete loco, y entiende
quién, cuándo y cómo te vende,
que quien sufre, mucho alcanza.
Y cuando con gran secreto
puedas venganza tomar,
podrás a Albania mostrar
la salud de tu sujeto.

Este segundo fingimiento se revelará muy acertado, aunque realmente la iniciativa no parte del príncipe: es sugerida por un personaje de baja condición (un cocinero), lo que rozaría el límite del decoro si no fuera porque este consejero inesperado es español y su origen nacional le otorga esa superioridad de espíritu de la que da ejemplo.

No resulta baladí que Antonio se valga de la máscara de la locura fingida: se trata de un ardid caro a Lope, que lo prueba con diferentes alcances y funciones en un manojó de comedias de su primera época (Sáez 2013).⁵ De estas, *El cuerdo loco*

5. Vigier [1983:240-241] diferencia cinco opciones en el tratamiento lopesco de la locura: 1) las comedias inspiradas en la tradición ariostesca; 2) aquellas que tratan esta misma furia celosa pero en un mundo pastoral; 3) los textos que traen una *folie valorisée* como la locura de Dios; 4) las piezas que asocian el tema de la locura al poder real —entre las que figura *El cuerdo loco*—; y 5) otras que sitúan la acción en un hospital de locos (espacio de exclusión). Por su parte, Fiorato [2013:47] señala que Lope aprende «l’usage intensif de la simulation et de la dissimulation de la part des personnages» de Giraldi Cinzio.

es una de las pocas que se adentra en el terreno del poder y reflexiona, por lo tanto, sobre la disimulación como estrategia política, un tema espinoso donde los haya.⁶ Entre las caras del dado del secreto en los siglos XVI y XVII (Vega Ramos 2006), interesa ahora la hermenéutica del encubrimiento, que se adentra en los lindes tanto de las persecuciones religiosas como políticas.⁷ Y es que desde que Maquiavelo en *El Príncipe* (18, p. 108; *Il Principe*, 1513, difundido póstumamente desde 1531) recomendara «ser un gran simulador y disimulador», esta «técnica mundana» salta al centro de la tratadística política y se discute el uso de la disimulación en política y su legitimidad, con muchas plumas en liza dentro y fuera de España.⁸

En este complejo e intenso debate, los conceptos de *simulatio* y *dissimulatio* no siempre se distinguen con claridad, pero el uso inconsistente de estas dos ideas no puede ocultar su diferencia de significado y valoración: si la simulación (fingimiento) disfruta de una mala reputación en la época y se critica en contextos condenatorios, la disimulación *stricto sensu* (ocultamiento de información) es potencialmente legítima, propia de un príncipe que posee la virtud de la prudencia. Ahora bien, estas prácticas hermanas se miden según cada caso y contexto: así, tanto simular como disimular pueden ser estrategias válidas durante un tiempo limitado y para lograr objetivos justos, entre los que destaca la autodefensa. Al fin y al cabo, más allá de generalidades filosóficas, algunos tratadistas acaban por aceptar la simulación en la práctica como un recurso que, aunque desagradable e incómodo, resulta necesario en el enrevesado y peligroso mundo de la política.⁹

Sin ir más lejos en esta polémica desatada en un cambiante escenario político, baste recordar que las críticas teóricas, por más furibundas que sean, se acogen a una casuística que concede espacio a una disimulación válida u honesta (se ve claro en Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, 1641), siempre y cuando

6. Me baso en lo que sigue en Fernández-Santamaría [1980], Grande Yáñez [2008], Lundell [2012], Pascual Chenel [2012] e Iglesias [2013:72-79]. Apunto al margen que *El cuerdo loco* se relaciona estrechamente con *El príncipe melancólico* (1588-1595) y *La sortija del olvido* (1610-1615), entre otras de sus comedias húngaras, cuyas relaciones de intertextualidad y reescritura estudio en Sáez [en prensa].

7. Este mundo, además, se representa mediante un código de símbolos que aclara Rodríguez de la Flor [2005].

8. No obstante, ya en la Edad Media se intentaba conciliar la ética cristiana con el ejercicio del poder, con diferencias entre teoría y práctica (Carrasco Manchado 2007).

9. Nider [1998:425] recuerda que los tratadistas católicos emplean la voz «simulación» para atacar a Maquiavelo y sus adláteres, mientras que prefieren referirse a la prudencia «cuando, renunciando a distinguir entre simulación y disimulación, se proponen seguir ejemplos de comportamiento».

no toque en asuntos de religión. Entre sus enseñanzas para el buen gobierno, Saavedra Fajardo («Ut sciat regnare», núm. 43, p. 529) admite una serie de virtudes, como la astucia, la prudencia y la vigilancia, con las que puede servirse de una *dissimulatio* legítima:

Solamente puede ser lícita la disimulación y astucia cuando ni engañan ni dejan manchado el crédito del príncipe. Y entonces no las juzgo por vicios, antes o por prudencia o por virtudes hijas de ella, convenientes y necesarias en el que gobierna. Esto sucede cuando la prudencia, advertida en su conservación, se vale de la astucia para ocultar las cosas según las circunstancias del tiempo, del lugar y de las personas, conservando una consonancia entre el corazón y la lengua, entre el entendimiento y las palabras. [...] Y así, bien se puede usar de palabras indiferentes y equívocas, y poner una cosa en lugar de otra con diversa significación, no para engañar, sino para caute- larse o prevenir el engaño, o para otros fines lícitos.

Repito: la simulación activa (fingir ser algo que no se es) suele condenarse —entre ciertas contradicciones— en los tratados coetáneos como una expresión inaceptable de duplicidad, pero también se aprueba que se empleen estos recursos de forma ocasional y solo por motivos justos (autodefensa) en casos de extrema necesidad y durante un tiempo restringido. En suma: se puede resumir que, si bien con límites y contextos mucho más marcados de lo que es el caso con la disimulación honesta, la simulación se tiene por una muestra de prudencia política.

Más adelante, Saavedra Fajardo («Nec a quo ad quem», 44, pp. 537-538) incide en la prudencia de la que debe hacer gala el príncipe:

El arte y astucia más conveniente en el príncipe y la disimulación más permitida y necesaria es aquella que de tal suerte sosiega y compone el rostro, las palabras y acciones contra quien disimuladamente trata de engañalle, que no conozca haber sido entendido; porque se gana tiempo para penetrar mejor y castigar o burlar el engaño, haciendo esta disimulación menos solícito al agresor, el cual, una vez descubierto, entra.

Precisamente este diplomático aconseja adoptar una «fingida simplicidad» (44, p. 538), en sintonía con Maquiavelo, para quien también era muy acertado simular tontería.

Recuérdese que la tratadística política saca a la palestra un selecto abanico de ejemplos de la historia profana y sagrada con un valor emblemático (García López 2003).¹⁰ En este caso, a pesar de que suele tenerse a César Borgia como el paradigma del perfecto gobernante para Maquiavelo, sus ideas políticas casan mejor con otra figura histórica que comenta y elogia en otro lugar: Lucio Junio Bruto, senador romano que participó en la expulsión de los tarquinos. Su condición de modelo de praxis política se debe a que, según cuentan Plutarco («Públícola», en *Vidas paralelas*, 3, p. 5) y Tito Livio (*Historia de Roma*, I, 56, pp. 7-8), se fingió loco para no correr la misma suerte que algunos de sus familiares, muertos durante la tiranía, y preservar su patrimonio, de donde le vino el apodo de Bruto, que vale ‘simple’.

Valerio Máximo (*Hechos y dichos memorables*, VII, 2, p. 400) completa la historia y le otorga la primacía entre la astucia de los romanos:

en esta clase de artimañas, el primer puesto lo ha de ocupar Junio Bruto. Al ver que el rey Tarquinio, su tío materno, hacía desaparecer lo más escogido de la nobleza y que entre otros también había asesinado a su hermano, porque tenía un ingenio muy agudo, fingió ser un mentecato y, con esta treta, ocultó sus extraordinarias cualidades.

Pero Maquiavelo va más allá en sus *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (III, 2, p. 311; *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, 1519, también publicado en 1531), y comenta que esta estrategia escondía otra meta:¹¹ «considerando su modo de proceder, podemos conjeturar que también disimulaba para ser menos observado, y para que le resultara más fácil atacar al rey y liberar su patria, cuando se le presentase ocasión para ello»; por eso califica de «cosa sapientísima fingirse loco durante algún tiempo». Y añade una recomendación (III, 2, p. 312):

Todos los que están descontentos con un príncipe deben tener en cuenta su ejemplo, y deben ante todo medir y pesar sus fuerzas, y, si son tan poderosos que puedan revelarse a sus enemigos y hacerles la guerra abiertamente, deben tomar ese camino,

10. Nider [1998:426] apunta que los autores «eticistas» condenaban la utilización que de los ejemplos sacados de la historia sacra hacían los políticos.

11. Ver Marietti [1981] y Águila Tejerina [2012:117-118]. Otra leyenda cuenta que la simulación de locura de Solón también buscaba lograr un fin político, en su caso el inicio de la guerra para recuperar Salamina (Plutarco, *Vidas paralelas*, «Solón», 8, pp. 45-50). Se recuerda en el tratado *De officiis* de Cicerón traducido por Alonso de Cartagena (Carrasco Manchado 2007:342).

menos peligroso y más honorable. Pero si se percatan de que sus fuerzas no bastan para hacer una oposición abierta, deben tratar de buscar su amistad por todos los medios posibles, y, a este efecto, entrar por todas las vías que juzguen necesarias [...] Conviene, pues, hacerse el loco, como Bruto.

Más adelante, Malvezzi vuelve a proponer este ejemplo dentro del ejercicio político en *El Tarquino Soberbio* (pp. 55-56; *Il Tarquinio superbo*, 1632 y traducido en 1633):

Es un gran sabio debajo del tirano el que sabe fingirse loco. Esta es una lindísima arte, si no se descubre el arte, porque es más arduo hacer del loco que ser sabio; y, si no fuese, que una sola acción es bastante a quitar la máscara sin dar más lugar a tomarla, yo le tendría por muy seguro partido. Bruto, que deste arte es maestro, acompaña la cognición con la peripecia. Se da a conocer cuando echa el tirano; se quita la máscara en la última jornada; cada uno le aplaude cuando le reconoce, porque no le conoce, si no cuando está en el fin de la tragedia. Los tiranos han de temer más de los hombres simulados que de los hombres abiertos: estos están desnudos, expuestos a los golpes de cualquier que los hiere; aquellos se reparan de los acometedores tras la trinchera, para salir también, cuando es tiempo de dar el asalto.

En la misma línea, Quevedo (*Primera parte de la vida de Marco Bruto*, I, pp. 889-890) opone a este Bruto como modelo de gobernante ingenioso en oposición a su descendiente Marco Bruto:¹²

Junio Bruto fue llamado Bruto, porque se fingió tonto, siendo sabio y prudente, para asegurar de sí a Tarquino. Marco Bruto siempre se ostentó sabio, para mostrarse después tonto. ¡Oh, cuánto mejor obra con los tiranos y contra ellos la sabiduría disimulada que la presumida!

Estos pasajes, *stricto sensu*, se refieren a la disimulación ante la tiranía, pero verdaderamente se entiende como una estrategia prudente válida en otra serie de casos, siempre dentro de las coordenadas ya descritas. Baste este breve

12. Quevedo mantiene aquí una deuda expresa con Malvezzi (Blanco 2004), pero en general su pensamiento es bastante próximo (García López 2003:309). Para Ghia [2013:106], Quevedo se expresa «desde una perspectiva más maquiavelista que estrictamente fiel a la obra maquiaveliana». Ver también Orosio, *Historias*, 2, 5, 1-2, referencia que apunta Alonso Veloso en su edición del tratado quevediano.

repaso de la fortuna de una anécdota de la vida de Lucio Junio Bruto como espejo de poderosos para probar su difusión en las letras áureas y en el pensamiento político de la época. Pero vestirse la máscara de la tontería es, de hecho, un ejercicio de prudencia que vale fuera de la política y sin recurso a ningún modelo precedente: para cerrar el círculo, valga el consejo de Gracián (*Oráculo manual*, pp. 249 y 284) acerca de la oportunidad de «saber usar de la necesidad [...] hay tales ocasiones que el mejor saber consiste en mostrar no saber», pues «[n]o se ha de ignorar, pero sí afectar que se ignora».

Pues bien, pese a que no considero necesario que Lope siguiese ninguno de estos escritos por la difusión que alcanzaban estas ideas, el príncipe Antonio de *El cuerdo loco* lleva a la práctica estos consejos y resuelve, ante el peligro que se cierne sobre él, fingirse dominado por la locura. Ahora bien, no puede descartarse que se inspirase en las ideas de Maquiavelo —origen de una intensa polémica— para configurar a este personaje.¹³ En este orden de cosas, un agudo examen de Antonucci [2004:267 y 272] explica las supuestas contradicciones del comportamiento de Teodoro en *El perro del hortelano* como diferentes fases de una estrategia «quizá no del todo consciente, pero sí muy eficaz y desaprensiva», en la que resuenan «ecos maquiavélicos» y no una relación directa con *El Príncipe*: desde la apropiación del lema «o César o nada» de César Borgia hasta la adaptación de Teodoro a las virtudes necesarias (aprovechar las ocasiones propicias, saber adaptarse a los cambios de fortuna y ser capaz de obrar mal cuando sea preciso) para hacerse tanto con el amor de Diana como con el condado de Belflor.¹⁴

Con todo, Lope declara fijarse en otro modelo, según la clave de lectura que aparece en la dedicatoria a Tamayo de Vargas. En ella advierte que la ficción de locura en un hombre cuerdo es «cosa de que se hallará ejemplo en las sagradas letras» en referencia al rey David: perseguido por Saúl, el monarca busca refugio en la corte de Aquis, rey de Gat, pero fue reconocido y le entró miedo, por lo que «fingió que estaba demente; les hizo creer que estaba loco», para así poder huir de allí (I Samuel, 21, 14-16). Este guiño inicial, además, advierte en cierto sentido del derrotero que va a seguir el

13. Sobre la reacción desde los partidarios de la Monarquía Hispánica, el pragmatismo, el tacitismo y la extensión especialmente del concepto de «razón de estado», ver Martín Ruiz [1983], Maravall [1984:39-114], Cid Vázquez [2002] y Forte y López Álvarez [2008].

14. Ya Vitse [1990:555-556] observaba que la comedia puede leerse como una comedia de privanza de sesgo cómico, esto es, con un cierto ingrediente político. Herrera Blanco [1989:141-151] conecta también *Fuenteovejuna* con el pensamiento político del florentino, basado parcialmente en el conocimiento que el duque de Sessa tenía de Maquiavelo.

comportamiento del príncipe Antonio, que —como ya he dicho— inicialmente cae en un yerro parejo al rey hebreo, cegados ambos por la venda de la pasión.

Por tanto, la disimulación del príncipe se articula en *El cuerdo loco* a partir de dos patrones: el modelo confeso para Lope es el rey David, que aporta el escudo de la locura ante el peligro y el desgobierno por el amor; y la historia de Lucio Junio Bruto, que quizás no conociera Lope directamente, pero que a todas luces constituye el paradigma de prudencia política porque supo fingirse loco para librarse de la amenaza de Tarquino. Ambos son representantes de la prudencia en el ejercicio del poder, que saben adaptarse a las circunstancias. Quizás el dramaturgo callara este ejemplo —tan capital en mi opinión— para no verse vinculado con el debate acerca del maquiavelismo, o tal vez únicamente prefería el mayor prestigio de los referentes sacros.¹⁵ Nunca conviene olvidar que los dramas no son tratados políticos y sesudos, sino reflejos ficticios y elaborados poéticamente de reflexiones de máxima vigencia, pero el bagaje comentado ayuda a una mejor comprensión la comedia *El cuerdo loco* y especialmente de la actuación del príncipe Antonio.

Desde el final de la primera jornada (v. 1003 y ss.) Antonio comienza a hacerse pasar por loco, una traza ingeniosa que se refleja tanto en obras como en palabras, pues pronto el príncipe emplea sus palabras para fingirse loco y «decir sin decir», a través de una batería de disparates (vv. 1275-1324, entre otros pasajes) cuyo doble sentido remite claramente a su situación, para confusión de los personajes e hilaridad del público (Serralta 2004:174-175).¹⁶ De hecho, Antonio teme ser descubierto y determina dar mayores muestras de furor para permanecer a salvo, como afirma en un aparte: «Mucho hablo, por mi daño; / quiero fingirme más loco, / no caigan en el engaño» (vv. 1254-1256). Mientras tanto, los conspiradores quieren matar a Lucinda para culpar a Antonio y hacer que Próspero, que por entonces negocia con el sultán Bajá, regrese para vengarse (vv. 1231-1245). Pero el príncipe informa del plan a su amada y sigue liando la maraña: mata al traidor Leonido, hace creer que este ha asesinado a Lucinda, quien se fuga con el fiel Roberto. Finalmente, en la tercera jornada el ejército le devuelve a Antonio tanto la libertad como la autoridad, entra con un grupo de hombres enmascarados en palacio y restaura el orden alterado. Entonces Dinardo no tiene más

15. García López [2003:313-314] advierte que Maquiavelo no «puede ser utilizado tal cual, puesto que en el fondo pertenece a otra época, y muchos problemas nuevos no encuentran respuesta en su prosa. Pero la misma evolución histórica [...] permite que aquí y allá se cuelen aspectos del pensamiento maquiavelino que conduce a idénticas posiciones a poco que se los desarrolle».

16. Se relaciona con la «fantasía verbal» del loco festivo (Hermenegildo 1995:14-15).

remedio que confesar que el príncipe es «el más cuerdo / que ha visto el mundo», pues ha «vencido la envidia y las traiciones / mayores que se han visto» (vv. 2962-2965).

El elogio apunta evidentemente a la segunda etapa de disimulación de Antonio, que, frente al primer e impropio ejemplo de encubrimiento, constituye un escudo efectivo para el peligro que corre y un valioso aprendizaje para sus funciones de gobernante (Thacker 2004:465-466 y 470-475; 2009:184): ciertamente, desde las erradas decisiones fruto de la pasión desbocada, este joven e inexperto poderoso se eleva, en gran parte por la influencia de un recto y justo consejero (cocinero de profesión), hasta el perfecto príncipe que retoma el control de su imperio. En este sentido, se da un giro a la valoración habitual de las dos caras de la disimulación: las acciones claramente disimuladoras del comienzo (el ocultamiento de la identidad y la distribución interesada de mercedes) resultan inmorales e imprudentes, mientras que los actos propiamente simulatorios (el fingimiento de locura y la mentira sobre la comida) son evidentemente legítimos, morales y prudentes. *El cuerdo loco* puede leerse, pues, como una lección de *ars gubernandi* en un doble sentido, ya que se detiene tanto en el recto ejercicio del poder como, más especialmente, en las actuaciones que resultan legítimas en situaciones de amenaza.¹⁷

EL DRAMA PALATINO Y ALGUNOS LANCES ANEJOS

Esta alianza entre amor y poder es habitual en el género palatino, una especie dramática que disfruta de una afortunada atención crítica en tanto espejo del difícil equilibrio entre tradición y renovación que articula la comedia nueva.¹⁸ Para profundizar en esta dirección, conviene atender a *El cuerdo loco* en tanto buen botón de muestra con el que revisar la definición del género y sus fronteras con otros modelos cercanos. Así pues, en el par de breves apostillas que siguen, reviso el esquema de la comedia y sus parecidos con otras especies afines.

Para empezar, Zugasti [2003] aclara que todo tema es bienvenido en la comedia palatina, pero a la cabeza se sitúan el amor y el poder, de cuya combinación resulta la articulación del enredo: si predominan las relaciones entre galanes y

17. La trama roza, de manera más remota, la cuestión del tiranicidio, pues Lope no parece aceptar que se acabe con la vida de los reyes aun cuando su comportamiento sea incorrecto y pueda justificar la rebelión de los vasallos a los que ha agraviado. Ver el panorama de Arellano [2011].

18. Ver Arata [1989], Oleza [1997 y 2003], Zugasti [2003] y Otal [2007:11-16].

damas con la habitual superación de las dificultades, «entonces el enredo gozará de una notable extensión», pero «si el tema principal entra en los linderos de la política, este «tiende a disminuir bastantes enteros» [2003:167-168]. Y de acuerdo con esto se puede deslindar entre dos categorías: la comedia palatina cómica y la comedia palatina seria.¹⁹

No siempre resulta sencillo la adscripción de los textos a uno u otro lado de la frontera palatina. Para Zugasti [2003:177-178], la clave radica en la tonalidad general o al tema más desarrollado, con las lógicas dificultades en el lindero entre ambos:

Una regla de oro es la mayor o menor extensión del tema erótico amoroso: cuando la principal línea de actuación de los protagonistas con sus problemas y enredos de amor (o sea, cómo emparejarse), entonces no hay ninguna duda de que estamos ante una comedia palatina cómica; pero cuando las cuestiones galantes entre damas y caballeros (que siempre persisten) ceden espacio a otras preocupaciones mayores como los temas de buen o mal gobierno, abusos de un príncipe libidinoso, privanza, honor conyugal, falsa o verdadera amistad..., en tal caso estaremos ante una comedia palatina seria.

Con esta guía al frente, no obstante, Zugasti [2003:179] considera que *El cuerdo loco* es una comedia palatina cómica cuando claramente la balanza se inclina hacia la materia política y deja el amor en segundo lugar, siempre en profundo maridaje con las intrigas cortesanas.²⁰ De hecho, la relación entre Lucinda y Antonio nace con la comedia, para retratar el carácter injusto del príncipe y únicamente tiene eco en la rebelión de Próspero, para desaparecer hasta las bodas finales que rubrican las buenas intenciones —pero por errados medios— del gobernante. Durante la parte del león de *El cuerdo loco* domina el conflicto político: la conspiración para usurpar la corona de Albania y la acertada estrategia del príncipe para esquivar la amenaza. Si se quiere,

19. Zugasti [2003:176], donde prosigue: «la comedia palatina, desde su génesis, puede ser tanto seria como cómica, pero nunca trágica». Niega pertinencia a las diferenciaciones en el paradigma de la tragedia [2003:174]. Así bautiza lo que Vitse [1990:326 y 330-331], denominaba palatinas (frívolas, irónicas e hiperlúdicas) y las más serias palaciegas («de palais»).

20. El notable componente político de la comedia explica que sea «mucho menos cómica» que *Los locos de Valencia* (Thacker 2009:183) pero no creo que llegue a ser un «comment [...] on the early years of the regime of Philip III and Lerma» (Thacker 2004:469-470). Por su parte, Montesinos [1922:168-169] pensaba que la locura no daba a Lope «ocasión para ingerir en la obra elementos cómicos».

puede asentarse que prima el tema del poder, ya que tampoco puede olvidarse que los gobernantes deben privilegiar sus deberes sobre sus deseos.

No hay duda, por ende, de que *El cuerdo loco* es una comedia palatina seria, una especie dramática que reduce —en distinto grado— las sales cómicas y prefiere añadir reflexiones sobre la legitimidad de actuación de los monarcas, el recto ejercicio del poder, etc., en la estela de una metamorfosis que va desde las tragedias políticas de los dramaturgos filipinos hasta los sucesivos tanteos de Guillén de Castro y Lope, más afines al final feliz.²¹ Con todo, el primer movimiento «del universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia» (Oleza 1997:239) en el quicio entre los siglos XVI y XVII²² no conlleva el abandono de las consideraciones más graves propias del drama sino la reconfiguración del género en dos modelos diferentes. Es más: en la dramaturgia de Lope se compensa después —poco antes de su ciclo *de senectute*— con una «primacía de lo grave sobre lo cómico [...] en la evolución de la materia palatina en la escena española», o bien «un cierto trasvase [...] a los dramas, que tienden a equilibrar la propuesta de las comedias», dominantes en etapas precedentes (Oleza 2003:605-606).

No en vano la corriente seria de la comedia palatina trae de la mano la ventaja de que permite adentrarse en el marco del poder. Esto es: los dramaturgos aprovechan el necesario alejamiento del *hic et nunc* para «abordar con una mayor libertad temas y episodios (no siempre airosos) acaecidos a reyes, duques u otros altos personajes, sin levantar suspicacias entre el poder establecido o los nobles de la época» (Zugasti 2003:164, tras Weber de Kurlat 1977:871). Así, se favorece tanto la *admiratio* como la posibilidad de exponer mensajes (de tono general y no *ad personam*) sobre cuestiones coetáneas, que en *El cuerdo loco* se concreta en el recto comportamiento de un poderoso y el recurso de la disimulación frente al peligro, en

21. Zugasti [2003:169-179] traza la evolución desde lo palatino hasta la comedia palatina con sus variantes.

22. Sigue [1997:250]: «El universo palatino no es ni unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo. Si muchas de las comedias palatinas hicieron de la fantasía un instrumento audaz —tanto como insolente— para explorar la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores, las desigualdades de estado y linajes entre individuos, o la vanidad e hipocresía de la vida cortesana, compartieron este instrumento con las tragedias y las tragicomedias palatinas, que exploraron esos mismos conflictos, pero desde una modalidad ejemplar y adoctrinante». Un parecer similar expresa Zugasti [2003:174, 176 y 179], quien entiende este desarrollo como «renuncia *ex profeso* a la carga trágica, [...] va suavizando las aristas mientras se adentra en el mundo cómico e ideal, pero [...] por su propio origen conserva todavía un fuerte peso de elementos serios (reflexiones sobre el poder, la honra, la amistad) que siguen aflorando a los escenarios barrocos».

armonía con la tratadística *de arte gubernandi*, pero —repito— en un nivel conceptual y general.

En contra de mi adscripción de *El cuerdo loco* al lado serio del género palatino está el hecho de que la comicidad se concentre en Antonio en una pieza que carece del gracioso, una figura entonces todavía en proceso de configuración. Sin embargo, la risa nace de juegos verbales y disémicos que advierten en clave jocosa de la conspiración. Esto es: los disparates de Antonio no son únicamente chistes, sino también pistas significativas del desarrollo de la trama y de la cordura real que esconde el príncipe. Una seriedad final que resta un posible ridículo a la ocasional condición cómica del personaje. El discreto senado sabe que las burlas tienen mucho de veras.

Un último detalle para acabar: ya he avanzado que el comienzo de la comedia, con el príncipe descubierto en la alcoba de Lucinda por su hermano, tiene todas las credenciales para ser un lance inicial de capa y espada, un género muy ligado a la evolución de la materia palatina.²³ En cierto sentido constituye un paso hasta cierto punto fijado y explotado en comedias urbanas, que se presenta igualmente en el modelo palatino, donde se da con frecuencia «el episodio de ocultación —voluntaria o involuntaria— de la identidad» del héroe, como apunta Oleza [2003:236-237]. Pero en el ámbito serio (dramas palatinos) de esta comedia y otras calas similares este suceso se amplía con la táctica de callar las señas de identidad y mantener la calma ante el peligro, toda vez que el príncipe puede actuar —bien o mal, como es el caso— desde su poderosa atalaya, abriéndose así a meditaciones sobre el arte de gobernar y su catálogo de cuestiones anejas (legitimidad del poder, resistencia al tirano, etc.).

FINAL

En resumen, *El cuerdo loco* ofrece una suerte de breviario de conducta política que reflexiona —poéticamente— sobre la recta actitud del poderoso y la legitimidad de la disimulación, ofreciendo tanto un primer ejemplo *ex contrario* que persigue el cumplimiento de los deseos como un segundo fingimiento que resulta modélico en tanto necesario y temporal, una diferencia que se traduce respectivamente en

23. Oleza [2003] estudia los encuentros y desencuentros entre ambos géneros. Ver también el interesante trabajo de Rubiera [2013].

fracaso y éxito. Este escudo, pues, permite a Antonio tanto esquivar el peligro como aprender en la práctica el arte de gobernar, en una vuelta de tuerca política a la máscara de la locura que ya antes había ensayado Lope y que recuperaría más adelante. Justamente esta preeminencia de la ambición sin frenos, los abusos y desórdenes morales del poder, etc., inscriben *El cuerdo loco* en el grupo de comedias palatinas de corte serio en un claro reflejo del desplazamiento de la materia palatina hacia el marco dramático (casi trágico, si se quiere) que define uno de los pasos de este género. Al fin y al cabo, la dramaturgia áurea busca casos que muevan «con fuerza a toda gente» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 328), y el universo del poder era en este sentido una apuesta segura. Lope lo sabía, y no le hacía falta disimular.

BIBLIOGRAFÍA

- ACCETTO, Torquato, *Della dissimulazione onesta*, ed. S. Silvano Nigro, Einaudi, Turín, 1997.
- ÁGUILA TEJERINA, Rafael del, «Maquiavelo y la teoría política renacentista», en *Historia de la teoría política*, 2, ed. F. Vallespín, Alianza, Madrid, 2012, pp. 71-175.
- ANTONUCCI, Fausta, «Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, eds. M.L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2004, vol. 1, pp. 263-274.
- ARATA, Stefano, «Comedia palatina y autoridades burlescas», *Imprévue*, I-II (1998), pp. 67-82.
- BLANCO, Mercedes, «Quevedo lector de Malvezzi», *La Perinola*, VIII (2004), pp. 77-108.
- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel, «“Simular” y “disimular”, percepción de un concepto en la Edad Media hispana», *Res publica*, XVIII (2007), pp. 335-352. En línea, consulta del 24 de octubre 2013 <<http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/numeros/18/15.pdf>>.
- CID VÁZQUEZ, María Teresa, *Tacitismo y razón de Estado en los «Comentarios políticos» de Juan Alfonso de Lancina*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, José A., «Simulación y disimulación: el problema de la duplicidad en el pensamiento político español del Barroco», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXVII 1 (1980), pp. 741-770.
- FIORATO, Corinne Lucas, «Giraldi Cinzio et le renouveau de la tragédie profane en Espagne», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, eds. C. Couderc y H. Tropé, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2013, pp. 43-56.
- FORTE, Juan Manuel y Pablo LÓPEZ ÁLVAREZ, eds., *Maquiavelo y España. Maquiavelismo y antimachiavelismo en la cultura española de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Itinerario del héroe barroco de Virgilio Malvezzi a Josep Romaguera», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, IX (2003), pp. 305-320. <<http://dx.doi.org/10.5944/rllcgv.vol.9.2003.5869>>
- GHIA, Walter, *España y Maquiavelo*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.

- GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid / Olmedo, 2013.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. E. Blanco, Cátedra, Madrid, 2001.
- GRANDE YÁÑEZ, Miguel, «La relevancia de la disimulación en Saavedra Fajardo», *Res Publica*, XIX (2008), pp. 189-199. En línea, consulta del 23 de octubre de 2013 <<http://revistas.um.es/respublica/article/view/62151.html>>
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.
- HERRERA MONTERO, Bernal, «Fuenteovejuna de Lope de Vega y el maquiavelismo», *Criticón*, XLV (1989), pp. 131-153.
- IGLESIAS, Rafael, «Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*», en *Quevedo y el teatro*, ed. J. Vélez Sáinz, *La Perinola*, XVII (2013), pp. 69-106.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, trads. S. Aikin Araluce y R. Blázquez Godoy, Alianza, Madrid, 1985; original: *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton, 1957.
- KORPÁS, Zoltán, «Húngaros en obras de Lope de Vega. Las fuentes históricas del drama *El rey sin reino*», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 119-137.
- La santa Biblia (trad. Vulgata)*, trad. F. Scio, Gaspar y Roig, Madrid, 1852, 3 vols.
- LIVIO, Tito, *Historia de Roma desde su fundación (Libros I-III)*, ed. y trad. J.A. Villar Vidal, Gredos, Madrid, 1990.
- LUNDELL, Richard, «Renaissance Diplomacy and the Limits of Empire: Eustace Chateaux, Habsburg Imperialisms, and Dissimulation as Method», en *The Limits of Empire: European Imperial Formations in Early Modern World History. Essays in Honor of Geoffrey Parker*, eds. T. Andrade y W. Reyes, Ashgate, Burlington, 2012, pp. 205-222.
- MALVEZZI, Virgilio, *El Tarquinio Soberbio*, Juan Baptista Malatesta, Milán, 1633; ejemplar de la Universidad de Salamanca: BG/28818.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, ed. y trad. A. Martínez Arancón, Alianza, Madrid, 2009.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El Príncipe*, ed. y trad. E. Blanco, Ariel, Barcelona, 2013.
- MARAVALL, José Antonio, *Estudios de historia del pensamiento español*, Cultura

- Hispánica, Madrid, 1984, vol. 3.
- MARIANA, Juan de, *La dignidad real y la educación del rey*, ed. L. Sánchez Agesta, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981.
- MARIETTI, Marina, «Folie simulée et tyrannicide: réflexions sur un chapitre de Machiavel (*Discours*, III, 2)», en *Visages de la folie (1500-1650)*, eds. A. Redondo y A. Rochon, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, París, 1981, pp. 147-153.
- MARTÍN RUIZ, José María, «Maquiavelo y el tacitismo en la España de los siglos XVI y XVII», *Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, XV (1993), pp. 317-327.
- MICÓ, José María, «Épica y reescritura en Lope de Vega», en *Siglo de Oro y reescritura II: Poesía*, ed. M. Vitse, *Criticón*, LXXIV (1998), pp. 93-108.
- MONTESINOS, José F., ed., Lope de Vega Carpio, *El cuerdo loco*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1922.
- NIDER, Valentina, «La disimulación como “prudencia divinamente política” en *La caída para levantarse* de Quevedo», en *Littérature et politique en Espagne aux Siècles d’Or*, ed. J.P. Étienvre, Klincksieck, París, 1994, pp. 423-435.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata*, ed. O. Gorse y M. Vitse, *Criticón*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón (Madrid, mayo de 2003)*, coords. J.M. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora, Seacex, Madrid, 2004, pp. 257-276.
- OLEZA, Joan, «Reyes visibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. C. Courderc y B. Pellistrandi, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 305-318.
- OROSIO, Paulo, *Historias*, trad. E. Sánchez Salor, Madrid, Gredos, 1982, 2 vols.
- OTAL, María Teresa, ed., Tirso de Molina, «*Cómo han de ser los amigos*» y «*El amor y el amistad*»: *dos comedias palatinas*, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona / Madrid, 2007.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro, «Juegos de imagen y apariencia: simulación, disimulación y propaganda política durante el reinado de Carlos II», en *El universo*

- simbólico del poder en el Siglo de Oro*, eds. Á. Baraibar y M. Insúa, Instituto de Estudios Auriseculares, Nueva York / Pamplona, 2012, pp. 175-204. En línea, consulta del 23 de octubre de 2013 <<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23105>>
- PLUTARCO, *Parallelae, sive Vitae illustrium virorum...*, trad. A. de Palencia, Cuatro compañeros alemanes, Sevilla, 1491, 2 vols; BNE: INC/314, INC/315; en Biblioteca Digital Hispánica.
- QUEVEDO, Francisco de, *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, ed. M.J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa, V*, dir. A. Rey, Castalia, Madrid, 2012, pp. 641-1251.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco*, Marcial Pons, Madrid, 2005.
- RUBIERA, Javier, «“De un efeto dos venganzas”: capa y espada en la comedia de santos calderoniana», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, VI (2013), pp. 229-242.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Cátedra, Madrid, 1999.
- SÁEZ, Adrián J., «Las caras del poder en la comedia religiosa de Calderón», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, eds. Á. Baraibar y M. Insúa, Instituto de Estudios Auriseculares / Universidad de Navarra, Nueva York / Pamplona, 2012, pp. 267-282. En línea, consulta del 23 de octubre de 2013 <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/23093/4/18_Saez.pdf>
- SÁEZ, Adrián J., «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)», en *Lope de Vega y la renovación literaria*, coord. A. Sánchez Jiménez, *eHumanista*, 24 (2013), pp. 271-292, en línea, consulta del 25.10.2013 <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_24/Monograph%201/ehum.lope.Saez.pdf>
- SÁEZ, Adrián J., «Las comedias húngaras de Lope de Vega: una cadena de intertextualidad y reescritura», en prensa.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián J. SÁEZ, eds., en prensa: véase VEGA CARPIO, Lope de, *El cuerdo loco*.
- SERRALTA, Frédéric, «Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope», *Criticón*, XCII (2004), pp. 171-184.
- THACKER, Jonathan, «Lope de Vega, *El cuerdo loco*, and “la más discreta figura de la

- comedia"», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI 4 (2004), pp. 463-78. <<http://dx.doi.org/10.3828/bhs.81.4.3>>
- THACKER, Jonathan, «La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, eds. I. Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2009, pp. 175-188.
- VALERIO, Máximo, *Hechos y dichos memorables*, ed. y trad. F. Martín Acera, Akal, Madrid, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Castalia, Madrid, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cuerdo loco*, ed. A. Sánchez Jiménez y A.J. Sáez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Barcelona, en prensa.
- VEGA RAMOS, María José, «Leyendo entre líneas», *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, 120 (2006). En línea, consulta del 24 de octubre de 2013 <<http://www.revistadelibros.com/articulos/leyendo-entre-lineas>>
- VIGIER, Françoise, «Folie et exclusion dans les comedias de Lope de Vega», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (xvi^e-xvii^e siècles): idéologie et discours. Colloque International (Sorbonne, 13-15 mai 1982)*, ed. A. Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, París, 1983, pp. 239-255.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xvii^e siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1990, 2.^a ed.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas (Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974)*, eds. M. Chevalier, F. Lopez, J. Pérez y N. Salomon, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Burdeos, 1977, vol. 2, pp. 867-871.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo, Pontevedra)*, coords. E. Galar y B. Oteiza, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona / Madrid, 2003, pp. 159-185.