

Tropé, Hélène: “Un sueño alegórico sobre la locura en la España del siglo XVI. La *Casa de locos de amor*, de Antonio Ortiz de Melgarejo”, en María Tausiet (ed.), *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*, Madrid, CSIC, col. “De acá y de allá. Fuentes etnográficas”, 2014, pp. 47-56. Impreso.

Un sueño alegórico sobre la locura en la España del siglo XVII. *La Casa de locos de amor*, ¿obra de Antonio Ortiz de Melgarejo?

«Este es el teatro donde me has representado con más viveza la corrupción de las costumbres de tu siglo».¹

«Son las Verdades mercadería vedada, no las dejan pasar los puertos de la Noticia y el Desengaño, y así han menester tanto disfraz para poder hallar entrada a la Razón, que tanto la estima».²

La representación de seres que se mueven bajo la influencia de Hypnos se remonta a la Antigüedad clásica. La Edad Media dio lugar a una rica imaginería, que a su vez volvió a ser recuperada durante el Renacimiento y el Barroco en el tema de la visión sobrenatural. Las abundantes imágenes medievales del sueño de Jacob testimonian la larga vigencia en la iconografía occidental de dicho personaje bíblico (*Génesis* 28: 10-22).³ Esta tradición se encuentra ilustrada, entre otros muchos ejemplos, en el célebre cuadro *El sueño de Jacob*, de José Ribera, pintado en 1639 y conservado en el Museo del Prado, [Figura 1] o en el lienzo del mismo nombre, realizado por Frans Frauken (1581-1642), custodiado en el Museo de la Santa Cruz de Toledo. En ambas pinturas, al igual que en la literatura coetánea, se hace hincapié ante todo en la representación visionaria del Más Allá propiciada por el sueño, considerado como factor decisivo para la revelación de la verdad, lo que asimismo se pone de manifiesto en algunos textos de la misma época, entre otros, la *Casa de locos de amor* (escrito en 1608 y publicado en 1627), tal y como veremos a continuación.

Desde que este texto se descartó de las obras de Francisco de Quevedo -de forma definitiva en la monumental bibliografía de Quevedo escrita por Pablo Jauralde Pou y publicada en 1998⁴- parece como si una ola de descrédito y oprobio se hubiera abatido sobre él. No obstante, al margen del debate en torno a su autoría, el texto ofrece un gran interés en sí mismo. El lector que se adentre mínimamente en la *Casa* descubrirá un

¹ Diego de Torres Villarroel, *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid*, Madrid, Joseph Poblado, 1796, p. 41.

² Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, vol. II, Madrid, Castalia, 1969, p. 202.

³ Pedro A. Galera Andreu, «Iconografía del sueño. Persistencias clásicas en *El sueño de Jacob*, de Ribera», *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de arte e iconografía*, vol. II, 3, (1989), pp. 292-298 (<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0337.html>).

⁴ Sobre la autoría de esta obra y su atribución a Melgarejo, véase Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1998, p. 519-520 y 944. Sobre la historia de las atribuciones, véase el estudio preliminar y la nota previa a nuestra edición crítica de la *Casa de locos de amor*, de Antonio Ortiz Melgarejo, en Hélène Tropé, *Folie et littérature dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, L'Harmattan, p. 33-88 (bajo prensa).

fantástico mundo de visiones que poco tienen que envidiar a las atribuidas al autor de los *Sueños*, una imaginación desbordante, cercana al fantasioso mundo de la locura, ingeniosos y divertidísimos juegos de palabras para deleite del lector, por no hablar de la misteriosa magia de la alegoría que expresa una cosa para, en realidad, apuntar a otra, mucho más oculta y profunda.

El texto de la *Casa de locos de amor* fue publicado por primera vez en Zaragoza en 1627,⁵ cuando todavía vivía Quevedo, en el volumen correspondiente a la segunda edición del texto de los *Sueños*. En la edición príncipe de esta obra (Barcelona, Esteban Libreros, 1627), no figuraba el texto de *La Casa*. La edición de Zaragoza que nos interesa se titula: *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, y fue preparada por Lorenzo van der Hammen, vicario de Jubiles y amigo de Quevedo.⁶ Esta primera versión, que parece corresponderse con lo que creemos es el texto original de la obra, el del manuscrito de la Hispanic Society of America, es la más corta, la más incisiva y la más cáustica. Esta es asimismo, salvo algunas variantes, la versión de la Biblioteca Colombina de Sevilla⁷, cuyo índice la atribuye a Quevedo. Aureliano Fernández-Guerra, uno de los últimos críticos en interesarse por este texto, también la incluye entre los *Sueños* y afirma que es de Quevedo, apoyándose en la carta de Van der Hammen a Francisco Jiménez de Urrea que aparece en los textos preliminares de la edición de 1627, aunque esta no carece de ambigüedad.⁸ Un tercer manuscrito, caracterizado por la *abbreviato* se conserva en la biblioteca de la Caja de Ahorros de Antequera. Quevedo figura como autor en el encabezamiento.⁹

En cambio, para Pablo Jauralde, el texto no debe atribuirse a Quevedo sino a un imitador muy cercano.¹⁰ Efectivamente, en el manuscrito de la Hispanic Society of America figura como autor el poeta y músico sevillano Antonio Ortiz de Melgarejo, nacido en 1580, verdadero artífice del texto disfrazado detrás de la firma con la que

⁵ El texto está en las páginas 171-191 (British Library, Londres, signatura: 1074.d.22; Niedersächsische Staats- und Univ-B, Gotinga; Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia). La aprobación de Fray Alonso Batista está fechada el 31 de mayo de 1627. Sobre esta edición, véanse Francisco de Quevedo Villegas, *Sueños y discursos*, ed. de James O. Crosby, t. I, Madrid, Castalia, 1993, pp. 782-783, y Pablo Jauralde Pou, *op. cit.*, pp. 518-519.

⁶ *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, vol. I, Madrid, Atlas, 1946, p. 350, nota a. Existe otra versión, muy ampliada del texto de la *Casa*, publicada después de la muerte de Quevedo en 1645, que ha servido de base para todas las ediciones a partir de 1648. Se publicó en la edición de los *Sueños* titulada *Enseñanza entretenida y donairoso moralidad* (Madrid, 1648). Según Fernández Guerra, los añadidos y modificaciones sustanciales del texto de 1648 muy bien podrían ser de Lorenzo van der Hammen y León, quien habría vuelto a escribir a su antojo el texto original. En cualquier caso, en este artículo citamos y comentamos la primera versión, la que figura, manuscrita, en la Hispanic Society de Nueva York y en la Biblioteca Colombina de Sevilla, la cual coincide en gran parte con la edición de Zaragoza de 1627. Citamos esta obra según el texto de nuestra edición crítica de la misma (Hélène Tropé, *op. cit.*, pp. 33-88).

⁷ Signatura actual: 56-4-34 (*Casa de locos de amor*, fols 136-145v.). Sobre este manuscrito, véanse Aureliano Fernández Guerra, *Noticia de un precioso códice de la Biblioteca Colombina; algunos datos nuevos para ilustrar el «Quijote»; varios rasgos ya casi desconocidos ya inéditos de Cervantes, Cetina, Salcedo, Chaves y el bachiller Engrava*, Madrid, Rivadeneyra, 1864, y J. Ignacio Díez Fernández, «Una premática, una genealogía y dos textos de Quevedo», *La Perinola*, I, (1997), pp. 129-131.

⁸ *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, vol I., Sevilla, E. Rasco, 1897, p. 380. Véase el texto de esta carta nuncupatoria de Van der Hammen en Pablo Jauralde Pou, *op. cit.*, p. 519, y en *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, pp. 734-735: «Remito a v. m. esos *Sueños* del amigo, como prometí, y le aseguro que se pueden aora leer sin escrúpulo, porque los he corregido por los originales que en mi librería tengo, y aun yo mismo he escrito gran parte, como lo dirá la letra».

⁹ Lo transcribe y comenta José Larra Garrido, «Un nuevo manuscrito de la *Casa de locos de amor*, apócrifo quevediano», *Analecta Malacitana. Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. IX, 2 (1986), p. 419-433.

¹⁰ Sobre la autoría de esta obra y su atribución a Antonio Ortiz de Melgarejo, véase Pablo Jauralde Pou, *op. cit.*, pp. 519-520 y 944.

finaliza el códice: «De vuestra merced, servidor y amigo, el Doctor Cebrián de Amocete».

Al igual que los otros textos de la edición de 1627, la obra se adscribe al género de los sueños literarios, muy cultivado en la literatura española. Y es lógica su inclusión en el volumen, ya que todas las obras incorporadas a la publicación se identifican con dicho género, lo que no sucede en el caso de la edición príncipe, donde **sólo** dos de los cinco *Sueños y discursos*, pueden considerarse propiamente sueños: *El sueño del Juicio Final* y el *Sueño de la muerte*. Por otra parte, el *Sueño del Infierno* es más bien una «visión», a pesar de su título.¹¹

El texto de *La Casa de locos de amor* está construido sobre una alegoría que, «entre personificación y doble sentido»¹², apunta a una sátira desengañada del amor. En la obra, el recurso a la alegoría constituye una estrategia literaria que permite dar forma visible y calidad plástica a la condena moral de unas conductas amorosas estereotipadas, ya sea por considerarse reprensibles o porque conducen a los individuos a su perdición. De ese modo, la construcción alegórica transforma en «símbolo visible» el pensamiento mismo, que de otro modo estaría destinado a disolverse en una vaguedad abstracta.¹³ [Del mismo modo procede el célebre grabado de Dürer \(1514\) en relación con los símbolos de la melancolía, una de las tres formas de locura reconocidas por los médicos de la época \[Figura 2\]](#)¹⁴.

Después de proceder a su correcta adscripción genérica, analizaremos la representación figurada del paisaje, del edificio y de quienes trabajan en la *Casa de locos de amor* para determinar cuáles fueron los propósitos exactos de esta sátira en relación con el uso de la alegoría.

I. Alegoría y género literario

Alegoría y sueño se conjugan en la *Casa de locos de amor* para expresar la angustia metafísica que le inspira al narrador el espectáculo de unos locos de amor entregados a su ciega pasión. Desde el comienzo de la obra, el lector se ve precipitado al universo íntimo del sueño relatado en primera persona por un narrador que asimismo se identifica con el autor. Transportado primero a un decorado de novela pastoril, el narrador personal entra en la Casa, sobre la que reina el Tiempo, y visita los distintos cuartos donde están reclusos un buen número de hombres y mujeres presos de su pasión amorosa.

Esta obra se inscribe en la tradición literaria de los hospitales alegóricos, cuyo origen se encuentra en textos como el *Hospital de galanes enamorados* y el *Hospital de damas heridas* que, aunque no fueron escritos por Luis Hurtado de Toledo, se publicaron incluidos en su obra *Cortes de casto amor* y *Cortes de la muerte* (1557).¹⁵ Sí

¹¹ Teresa Gómez Trueba, *op. cit.*, p. 89.

¹² Joëlle Gardes-Tamine, *L'allégorie corps et âme: entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1973.

¹³ Ernst Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé, 1951, pp. 101-102.

¹⁴ [Biblioteca Nacional de España, signatura: Invent 29774.](#)

¹⁵ Luis Hurtado de Toledo, *Cortes de casto amor* y *Cortes de la muerte* [Toledo, 1557], fols. 25 r.-31 r. y 31v.-37v. Véase la ed. dirigida por Andrés Ortega del Álamo, Valencia, Vives Mora, 1964 (reproducción en facsímil del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid).

se atribuye a este autor¹⁶ el *Hospital de neçios*, poema alegórico del que se conserva un manuscrito de 1582 en la Universidad de Santiago de Compostela. Bien podría ser esta una de las primeras obras en fusionar dos motivos: el del hospital (procedente de la tradición lírica de los metafóricos hospitales de amor) y el de la locura (tratado de manera satírica por Brant, Murner y Erasmo.¹⁷) Además, desde nuestro punto de vista, la *Casa de locos de amor* encuentra un claro precedente en el *Hospidale de'pazzi incurabili*, de Tommaso Garzoni, obra en prosa de tema similar publicada en Venecia en 1586, que alcanzó una gran difusión en toda Europa.¹⁸

La *Casa de locos de amor* es un sueño literario que satisface todos los requisitos y convenciones del género: coincidencia entre narrador y autor, viaje a un mundo que no es el habitual, encuentro de un guía, desfile en sarta de personajes, etc. Lo mismo que otras obras similares, la descripción de lo que el narrador vio mientras dormía se basa en la convicción de que, en el mundo del sueño, se revelan verdades inaccesibles en la vigilia, que se presentan como incuestionables y que se manifiestan mediante la transposición de realidades que se perciben en el mundo de los sentidos, en este caso vinculadas a las relaciones amorosas entre los contemporáneos del autor. Así se establecen una serie de equivalencias y de oposiciones que podrían esquematizarse de la siguiente manera:

vigilia	<i>versus</i>	sueño
mundo de la experiencia		mundo de la representación onírica
mundo real		mundo imaginario
mentira		verdad
engaño		desengaño

La transposición de los elementos del mundo real al marco onírico se efectúa mediante la alegoría que, en esta ocasión, deforma hasta la caricatura a los seres reales. Este proceso de transformación afecta tanto al paisaje como al edificio y a quienes moran en él. En más de una ocasión, la intención satírica, la perspectiva del ultramundo, las caricaturas y la acumulación de personajes deformes recuerdan *El jardín de las Delicias* (1500-1505) de El Bosco [Figura 3], así como a *Los sueños* de Quevedo, dada su probable dependencia de una tradición satírica común.¹⁹

¹⁶ Luis Hurtado de Toledo, *Hospital de neçios hecho por uno de ellos que sanó milagrosamente* [1582], ed. de Valentina Nider y Ramón Valdés, Viareggio – Luca, Mauro Baroni, 2000; sobre el manuscrito, véanse las pp. 59-61.

¹⁷ Sobre el tratamiento paródico de la alegoría medieval del *Hospital de amor* por Hurtado de Toledo en su *Hospital de neçios*, véase también: Nider, Valentina, «De los Hospitales de amor al Hospital de neçios (de Boscán a Hurtado de Toledo)», en *Actas del V Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. de Christoph Strsoszetzki, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2001, pp. 926-933.

¹⁸ Tommaso Garzoni, *Hospidale de' pazzi incurabili*, Venecia, Somasco, 1586. La obra fue adaptada en francés al principio del siglo XVII (Thomas Garzoni, *L'Hospital des fols incurables*, París, Longeval, 1620. [Bibliothèque Nationale de France: Y² 12415]). Edición moderna: Tommaso Garzoni, *Opere*, ed. de Paolo Cherchi, Ravenna, Longo, 1993, pp. 245-371. Véase la edición del texto y la traducción príncipe presentados y comentados por Adelin Charles Fiorato: Tommaso Garzoni, *L'hospidale de' pazzi incurabili. L'hospital des fous incurables, traduit par François de Clavier*, París, Honoré Champion, 2001, así como la traducción de este texto al español: Tommaso Garzoni, *El teatro de los cerebros. El hospital de los locos incurables*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2000). Sobre el *Hospidale*, véanse Adelin Fiorato, «La folie universelle, spectacle burlesque et instrument idéologique, dans l'Hospidale de Tommaso Garzoni (1586)», en Augustín Redondo et André Rochon (eds.), *Visages de la folie (1500-1650)*, París, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 131-145.

¹⁹ Sobre la tradición y el propósito satírico comunes a los *Sueños* de Quevedo y a la pintura de El Bosco, véase Ramón Valdés, *Los «Sueños y discursos» de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990, pp. 11-17.

II. Paisaje, edificio y personajes alegóricos

El sueño de la *Casa* pretende revelar no solo la falsedad de las costumbres amorosas entre hombres y mujeres, sino también denunciar los peligros que conlleva el amor, representado como una enfermedad y equiparado a la locura.

Desde el principio, el narrador se presenta en dos escenarios distintos que se suceden sin transición perceptible. Los elementos constitutivos del primer escenario no hacen sino prefigurar el segundo: la ensoñación se produce en enero, entre frío y pereza, circunstancias propicias al adormecimiento de la razón. Y ya que, según las creencias de la época, el amor podía conducir a la sinrazón, lo mismo ocurre con el pensamiento amoroso al que se entrega el narrador. Ni será necesario subrayar el papel coadyuvante del viento, elemento tradicionalmente relacionado con la demencia²⁰. Frío, pereza, pensamiento amoroso y viento conducen al protagonista a un estado en que el sueño, como fantasía y divagación, lo acerca a la locura, si bien es cierto que este sueño se presenta ya de entrada como una forma de desengaño:

Una mañana de estas de enero, señor don Juan, que el frío y la pereza me embargaron el cuerpo en la cama más de lo acostumbrado, consultando un pensamiento amoroso con la almohada, gran maestra de fábricas de viento, me hallé tan lejos de mí como cerca de un desengaño que se me representó en la idea de la locura de Amor.²¹

De esta forma, el viaje alegórico a la corte del Dios Amor, tan frecuente en las visiones medievales (pensemos, por ejemplo, en la primera parte del *Roman de la rose*), se convierte en una despiadada sátira de vicios y costumbres amorosos. Para ello se recrea de forma simbólica el proceso del enamoramiento presentándolo como un engaño que procede de bellas pero falsas apariencias y que desemboca en una enfermedad incurable.

Como es habitual, para lograr dicha revelación los personajes y situaciones del mundo real se trasladan a un marco onírico, donde adquieren una forma plástica fácil de visualizar mediante la alegoría. Para ello, se acude a textos anteriores como el *Roman de la rose*²² de los que se extraen imágenes como el jardín o el prado lleno de flores, los arroyos y las personificaciones alusivas a Cupido y Venus. Así, la *Casa de locos de amor* se inserta en un marco visionario, el del consabido prado maravilloso en el que desde el principio se introducen notas falsas, elementos disonantes que delatan una demoledora parodia destinada a alertar sobre la falta de autenticidad que a menudo se esconde tras las apariencias del amor:

²⁰ Refrán: «Al loco y al aire, darles calle». Sobre las relaciones entre aire, viento, soplo y locura, véanse Augustin Redondo, «El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1980, XXIX, p. 36-59 (en particular 52-53); id., «Nuevo examen del episodio de los molinos de viento (*Don Quijote*, I, 8)» en *On Cervantes. Essays for L.A. Murillo*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1991, p. 189-205 (en especial pp. 195-197); Hélène Tropé, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV la XVII: los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)* Valencia, Diputación de Valencia, Centre d'Estudis d'Història Local, 1994, pp. 76-77; Jean-Pierre Étiennevre, «Figuras del aire en el *Quijote*», en José A. González Alcantud, Carmelo Lisón Tolosana (eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Rubí (Barcelona), Anthropos; Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 1999, pp. 163-180.

²¹ Hélène Tropé, *Folie et littérature...*, p. 63.

²² Gómez Trueba, *op. cit.*, p. 43.

Y sin ver por donde fui llevado, me hallé en un prado más deleitoso y ameno que lo suelen *mentir* poetas de primera tonsura [...].²³

También los dos arroyos en los que Amor temple el oro de sus flechas, «uno de amargas, otro de dulces aguas», constituyen una clara alusión a los placeres y sufrimientos del amor.

Un ingenioso sistema de citas literarias establece entre este texto y el de otras obras un entramado que sirve de soporte a la equiparación del amor con la locura: desde la exclamación del pastor Coridón («Ah Corydon, Corydon quae te dementia cœpit?»²⁴, quien, en la égloga II de *Las bucólicas* de Virgilio, se queja de la indiferencia de Alexis de quien se ha enamorado, hasta la alusión a la tez pálida, amarillenta y enfermiza, de los amantes, que Horacio y Camões equiparan al color de las violetas (amarillas):

«todos melancólicos, pensativos, penados y amarillos, que es el color de que Amor viste sus criados y así Ovidio en su *Arte de amar*: “Pa[l]leat omnis amans: color est hic aptus amanti”; Horacio, oda 10, libro 3: “Nec tinctus viola pallor amantium”. De donde el Camões en el canto nono de sus *Lusiadas*: “As violas da cordos amadores”».²⁵

La adaptación paródica del esquema argumental característico de los sueños que refieren una peregrinación amorosa se funda en dos elementos alegóricos tradicionales: el prado maravilloso y el palacio de Venus. Ambos son hábilmente evocados por una breve alusión a aquella escena de la oda cuarenta de Anacreonte en que Cupido, al jugar entre las rosas, es picado por una abeja y se queja a su madre Venus. Esta le recuerda que él se parece a la abeja, pues, como ella, es diminuto y con sus flechas pica a los amantes. El motivo de Cupido y la abeja era lo bastante conocido para que una mera alusión lo trajera a la mente de los lectores. Ya había aparecido en dos emblemas de Alciato - el CXI («*Dulcia quandoque amara fieri*») y el CXII («*Fere simile ex Theocrito*») -, así como en el anónimo romance anacreóntico de «Cupido y la abeja», incluido en *Flor de varios romances nuevos y canciones*, recopilado por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589) y publicado después en el *Romancero general* de 1600: «Por los jardines de Chipre / andaba el señor Cupido». Tanto el tema del amor como el clima lírico, la idealización del paisaje y el motivo del arroyo son comunes al poema y al texto de la *Casa de locos de amor*.²⁶

No obstante, el palacio de Venus pronto se transforma en una extraña construcción arquitectónica, descrita de manera hiperbólica, exagerando la sobrecargada decoración del edificio:

²³ Hélène Tropé, *op. cit.*, p. 64.

²⁴ *Ibidem*, p. 63.

²⁵ *Ibidem*, p. 67.

²⁶ Véanse estos versos del romance: «Ybase el amor / entre unos mirtos / en la verde margen / de un arroyo limpio». Véase esta composición en Eugenio de Ochoa, *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles*, París, Librería europea de Baudry, 1838, p. 527 y su parodia en el romance 254 del *Romancero General*, ed. Agustín Durán, vol. I., Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, p. 134. Sobre este romance, véanse Robert Jammes (dir.), «Doscientas cincuenta notas para una mejor comprensión literal de la primera parte del *Criticón*», *Criticón*, 33 (1986), p. 61, y Marcos Ruiz Sánchez, «El motivo de Cupido y la abeja en la poesía neolatina (I): las traducciones del idilio XIX de Teócrito», *Studia philologica valentina*, 4, (2000), pp. 139-167.

Mas a esta sazón vi en medio del prado un excelente edificio con una gran portada, de fábrica dórica y de buen maestro, imaginados mil triunfos de amor en las puertas, que juntamente hacían historia y ornato. Al fin pedestales, basas, colu[m]nas, capiteles, arquitrabe y cornisa con triglifos, gotas y metopas; todo tenía misterio de Amor. Era bien capaz y siempre estaba abierta a todos los que por ella querían entrar, que eran infinitos. Tenía encima escrito de letras grandes:

*Casa de locos de Amor,
do a el que más sabe de amar
se le da mejor lugar.²⁷*

Prado y palacio, trasuntos del paraíso, fueron frecuentes en la literatura medieval y se repitieron una y otra vez en los sueños literarios. No obstante, en la *Casa de locos de amor*, el maravilloso palacio del Dios Amor, a cuya corte tradicionalmente acudían los protagonistas de dichos sueños,²⁸ se transforma aquí en horrenda cárcel u hospital, una transformación, por otra parte, muy habitual en los sueños literarios del siglo XVII²⁹ y, en general, en la literatura de la época, hasta el extremo de llegar a convertirse en un tópico manido. Lo que nos interesa averiguar ahora es la función del escenario simbólico que constituye la casa representada.

Sabido es que, en la literatura de la Edad Media, la arquitectura desempeñó un importante papel para transmitir ideas y facilitar su memorización. De ahí que los sueños literarios abundaran en construcciones figuradas.³⁰ ¿Cómo se construye la alegoría de la *Casa de locos de amor*? ¿En qué medida cumple la ordenación o división de la casa en cuartos un propósito didáctico?

Se puede considerar con Fabienne Pomel que la alegoría se funda en el principio de reduplicación analógica de una metáfora matriz y que funciona a partir de redundancias que saturan el significado.³¹ La metáfora matriz en este caso equipara el amor con enfermedad y locura. Si el amor es una enfermedad, la *Casa de locos de amor* abarca el mundo entero, tal y como apunta el narrador: «Era bien capaz y siempre estaba abierta a todos los que por ella querían entrar, que eran infinitos».³²

A partir de ahí se amplifica la analogía por descomposición del todo (todo el mundo) en partes y se complica con personificaciones emblemáticas: Belleza, Celos, Tiempo, etc. Llama la atención la potente antítesis presente en el simbolismo de la casa de locos: primero, en el proceso mental del enamoramiento que se convierte, cuando el narrador empieza su visita, en teatro idóneo para la representación de comportamientos amorosos ilícitos. Desde fuera, la casa de locos de amor se nos antoja un bello y complicado edificio, decorado con sumo esmero, pero por dentro se transforma en un espacio complejo, difícil de concebir plásticamente: no hay descripciones de los espacios interiores sino breves menciones a los patios y a las distintas habitaciones donde los locos están reclusos: «aquel primer patio», «el primer cuarto que encontré era de las doncellas»; «y así pasé al siguiente cuarto, que era el de las casadas»; «el

²⁷ Hélène Tropé, *op. cit.*, p. 67.

²⁸ Gómez Trueba, *op. cit.*, p. 213.

²⁹ *Ibidem*, p. 221.

³⁰ *Ibidem*, p. 214.

³¹ Véase Fabienne Pomel, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, París, Honoré Champion, 2001, pp. 173-189 y 455-487.

³² Hélène Tropé, *op. cit.*, p. 67.

siguiente cuarto era de las reverendas viudas»; «Pasé adelante al cuarto de las monjas»; «Pasé luego al siguiente cuarto que era de las solteras».³³ Los hombres se hacían en un solo cuarto mientras que las mujeres están encerradas en función de su estado civil y su peligrosidad: «A muchas de estas tenían atadas sus maridos y así no podían escuchar las temas de sus locuras todas veces; que otras quebraban las prisiones y entonces eran más furiosas que las libres».³⁴

Todo ello transmite la impresión de un microcosmos de una magnitud indeterminada, mezcla de extrañeza y familiaridad, caracterizado por un desorden sin límites que la compartimentación no logra vencer. Esa misma oposición entre apariencia y realidad, engaño y desengaño vuelve a encontrarse en las figuras alegóricas de quienes trabajan en la casa, abstracciones que se encarnan en figuras humanas; el mismo portero no es sino Belleza, cuya mirada agradable incita a todos a entrar:

Hacía oficio de portero una mujer de maravilloso rostro, gentil cuerpo, bien compuestos miembros, tan adornada de ropas, y tal, que toda ella convidaba a amar y estaba diciendo su nombre que era belleza. Esta a ninguno negaba el paso y ninguno le pedía más licencia que miralla. Yo, que no era ciego, me entré también con esta licencia y hallelos a todos tan trocados de lo que eran, y a mí con ellos, que apenas unos a otros se conocían: los trajes mudados, todos melancólicos, pensativos, penados y amarillos.³⁵

Empieza entonces la visita de la casa contada en primera persona. Mediante el uso continuado del pronombre «yo» y de las formas verbales correspondientes se identifican narrador y autor, y el relato se dota de una apariencia de veracidad a la que no es ajeno el lector, el cual queda preso de la fuerza arrolladora de un punto de vista dominante y único. La visita constituye el hilo argumental que permite pasar revista a una amplia galería de hombres y mujeres (clasificadas, ellas, según su estado civil: doncellas, casadas, viudas, monjas, solteras). Aun cuando sabemos que la casa es una representación de distintos vicios y costumbres, nos quedamos con la impresión de un verdadero hospital, lúgubre y siniestro, e incluso de una cárcel, ya que se mencionan las cadenas con las que se ata a algunas internas. Aquí, el desarrollo alegórico está perfectamente logrado: con simultaneidad de sentidos exteriores e interiores (exteriores en el edificio; interiores en la sátira de costumbres), el texto dice una cosa para significar otra, conforme a la etimología de la palabra *allegoria*.³⁶

No es casualidad que, en época de lo que Foucault denominó el «Gran Encierro» de locos y marginados, florecieran en la literatura, y no solo en los sueños literarios, los tópicos de la *nave* y la *casa de locos* utilizados ambos como un «continente» fácilmente identificable (aunque solo fuera mediante la imaginación) y apto para, según la definición que Borges ofrece de la alegoría, «cifrar en una [sola] forma dos contenidos:

³³ Ibídem, p. 76.

³⁴ Ibídem, p. 71.

³⁵ Ibídem, p. 67.

³⁶ Véase Jeremy Lawrance, «Introducción: las siete edades de la alegoría», en Rebeca Sanmartán Bastida, Rosa Vidal Doval (eds.), *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort del Meno, Vervuert, 2005, pp. 17-50, en especial las pp 22-25.

el inmediato o literal [...] y el figurativo»³⁷, siendo el contenido literal el manicomio, y el figurado cuantos vicios y pecados quisieron satirizar artistas y literatos.

La eficaz funcionalidad de la alegoría de la *Casa* se refleja en la alusión en el mismo texto a otras tres casas simbólicas: la *Casa de los locos del interés*, en la que se critica a las mujeres codiciosas, y las *de la Gula* y *de la Lujuria*, cuya mención deja clara la equiparación entre locura y pecado:

Los solteros acudían a todas partes. [...] Unos concertaban mil desconciertos y otros andaban de la Casa de la Gula a la de la Lujuria y ninguno negaba que estaba loco y no por esto lo dejaba de estar.³⁸

El personal de la casa de locos de amor acoge a dos figuras fantástico-alegóricas no exentas de comicidad. *Celos* es el loquero cuya tarea, lógica desde un punto de vista simbólico, consiste en castigar a los enfermos y acrecentar su mal; pocas veces dice verdades ya que deja de ser quien es en cuanto las dice; la construcción de dicho personaje confirma que la antítesis verdad *versus* mentira preside la representación desengañada del amor en esta obra. El administrador de la casa es *Tiempo*, a quien corresponde el papel del tradicional guía de muchos sueños literarios:

Aquel venerable viejo que allí se pasea muy apriesa es el Administrador; él os informará (bien que a la larga) largamente de todo lo que quisiéredes. Con esto me dejó y sin más detenerme llegué al viejo y conocí que era el Tiempo.³⁹

La imagen de este respetable anciano⁴⁰ fusiona la *Casa* con la mitología de Cronos a la que, sin embargo, desmitifica en parte ya que en nuestro texto representa la figura opuesta a la del guía tradicional: en efecto, está demasiado atareado, puesto que «anda curando a los enfermos», y deja al narrador proseguir solo la visita. Sin su lazarillo, el narrador se adentra en un mundo misterioso en el que entra a formar parte como un enfermo más:

Pedíle que me mostrase los cuartos de la casa, que quería conocer a algunos locos mis compañeros. Y porque, según me dijo, andaba curando los enfermos, desde allí me los mostró. Me dio licencia y me dejó ir solo [...].⁴¹

En esta visión del más allá, falta el acostumbrado intérprete de los sueños literarios. El viaje visionario hacia el caótico y espantoso microcosmos de este manicomio tiene que ser descifrado por el lector a través de las esotéricas imágenes transmitidas por el yo poético, que las asume como vivencias propias. La comicidad nace del hecho de contemplar el mundo cotidiano, el de la experiencia del lector, bajo la apariencia deforme de un mundo extraño y familiar a la vez: al igual que en *Los Sueños* de Quevedo, la *Casa de locos de amor* se caracteriza por una utilización humorística del escenario del hospital y un desfile de personajes ridiculizados por sus ilícitas relaciones y sus viciosas costumbres amorosas.

³⁷ Jorge Luis Borges, «De las alegorías a las novelas», en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 212, citado por Jeremy Lawrance, *op. cit.*, p. 20.

³⁸ Hélène Tropé, *op. cit.*, p. 83.

³⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁰ Teresa Gómez Trueba, *op. cit.*, p. 240.

⁴¹ Hélène Tropé, *op. cit.*, p. 69.

III. Burla burlando se dicen las verdades. Sátira, alegoría y fines didácticos

El tono de este sueño es decididamente satírico. Como en los *Sueños* de Quevedo, la mordacidad se dirige contra las costumbres contemporáneas, en especial las amorosas, representadas aquí de forma degradada, como un vasto engaño que infecta a toda la sociedad. El tema del engaño está presente en toda la obra: hay trampa en el ameno prado cubierto de flores en el que se levanta ese edificio que esconde casos y cosas espantosas; embaucamiento en Belleza que induce al amor y hace entrar a cada uno en el manicomio y engaño en los hombres que no quieren curarse del amor y apartarse de las mujeres y persisten, de este modo, en su encierro.

Si otros sueños literarios anteriores, tales como el *Roman de la rose*, habían sido peregrinaciones amorosas y artes amatorias, la *Casa* recupera sus elementos temáticos y estructurales para degradarlos y tratarlos de forma paródica. A diferencia de aquellos, en la *Casa* lo onírico se pone al servicio de la sátira social y la edificación moral del lector.

Dentro de la modalidad general de la sátira, este texto puede incluirse en la denominada «anatomía satírica»⁴²: no se ocupa tanto de los personajes como de las actitudes mentales que estos representan; presenta una visión del mundo estilizada, esquemática, que linda a menudo con la caricatura y se caracteriza por un gran virtuosismo verbal.⁴³ Los continuos juegos de palabras sirven a la finalidad crítica y casan perfectamente con la alegoría. La estética de lo grotesco y de lo hiperbólico, característica de la literatura satírica del siglo XVII, exigía metáforas y retruécanos. Como analizó Northrop Frye, existe una afinidad cierta entre la alegoría, que no se funda en la imitación sino en la semejanza, y la agudeza del conceptismo que procura enlazar signos dispares.⁴⁴

Lo ingenioso del texto requeriría un estudio aparte. Baste como ejemplo la presencia de quiasmos («Las primas se hacían terceras, las terceras primas»⁴⁵), zeugmas dilógicos («Muchas andaban sueltas por el cuarto, no porque estaban libres sino porque ellas lo eran»⁴⁶), paronomasias («otras fingían romerías que eran ramerías [...]»⁴⁷), etc.

Tantos juegos de palabras podrían hacer creer que el texto persigue un fin lúdico, no obstante, el final manifiesta la intención didáctica del autor: salido como por milagro del cuarto de los hombres, el visitante se vuelve a hallar en el primer patio, lo que indica que se encuentra en una estructura circular que anuncia el final del sueño. Sin embargo, el personaje que sale ya no es el mismo que entró, pues ha recorrido la casa de los locos y ha *visto*. En la abundancia de la forma verbal *videndi* a lo largo del texto y en su multiplicación final se aprecia la importancia simbólica otorgada al órgano de la

⁴² Véanse Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957, pp. 309-310 (trad. esp.: *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1977); C. George Peale, *La anatomía del «Diablo cojuelo»: deslindes del género anatómico*, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Languages, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, n° 191, 1977.

⁴³ Véase Jorge Checa, *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría en literatura de la Edad Media al Barroco*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1987, pp. 337-363.

⁴⁴ Northrop Frye, «Second Essay: Ethical Criticism. Theory of Symbols», en *Anatomy of Criticism...*, p. 92 (trad. esp., p. 126); citado por Jeremy Lawrence, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁵ Hélène Tropé, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 54.

visión, a un *ver* capaz de descifrar las verdades escondidas detrás de la apariencia engañosa de las cosas y que, finalmente, permite acceder al Desengaño:

Salido de aquí me volví a hallar en el patio primero y vi que por horas se aumentaba el número de los locos. Vi el Tiempo ponerse en medio de algunos amantes y que ellos iban mejorando. Vi a los Celos castigar a los más confiados. Vi a la Memoria renovando heridas viejas, al Entendimiento encerrado en un aposento oscuro y a la Razón con una venda en los ojos. Vi a un lado un postigo tan pequeño que apenas se podía salir por él y que la Ingratitud y la Sinrazón daban por allí libertad a algunos.⁴⁸

En este final se retoma el proceso de personificación simbólica de conceptos vinculados a la locura de amor: primero aparecen el Tiempo (en su papel terapéutico), los Celos y la Memoria (en su papel patógeno); después, el Entendimiento y la Razón, encerrado el uno y ciega la otra. A través del sueño, el cronista ha podido acceder a una realidad superior que da por verdadera:

A este punto me entraron a decir que me levantase porque ya era tarde y con esto volví en mí y me hallé en mi cama, pero con algún pesar de haberme quedado en la Casa de los locos: que doy crédito a lo que allí vi, por lo que ahora veo más despierto [...].⁴⁹

La ficción desemboca así en una toma de conciencia del personaje que ahora despierta. El universo narrativo del sueño se prolonga en el universo vivido del narrador, con lo que todo lo soñado adquiere visos de veracidad.

En conclusión, la revelación que experimenta el narrador al trasladarse al Más Allá o, en cualquier caso, a un mundo tan extraño que parece irreal, se encarna en una alegoría que despliega plásticamente ante el visitante las celdas del hospital donde están recluidas las representaciones humanas, en especial femeninas, de todos los vicios. Alegoría y sueño se convierten de este modo en artificios que permiten representar bajo una forma extraordinaria lo que es familiar al lector: el mundo de las costumbres amorosas de su época, corrupto desde la perspectiva del narrador. El arte consiste en utilizar esos recursos como instrumentos reveladores de las verdades escondidas tras las engañosas apariencias. Dicho de otro modo, el narrador se transforma en un vidente con la esperanza de que sus lectores (al reconocerse en los tipos satirizados) contemplen por fin la realidad y escarmienten. La alegoría se concibe, pues, como un instrumento de corrección moral.

Bibliografía

Fuentes primarias

Manuscritos:

⁴⁸ *Ibidem*, p. 87.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 87.

ORTIZ DE MELGAREJO, Antonio [atribuido a], *Casa de locos de amor*, 22 fols., 1608 (signatura del manuscrito en THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA: B2906).

QUEVEDO, Francisco de [atribuido a], *Casa de locos de amor* (signatura del manuscrito en la Biblioteca Colombina de Sevilla: 56-4-34 (fols. 136-145v.).

QUEVEDO, Francisco de [atribuido a], *Casa de locos de amor* (signatura del manuscrito en la Biblioteca de la Caja de Ahorros de Antequera: MG IV).

Edición príncipe de la *Casa de locos de amor*

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *La casa de locos de amor*, Zaragoza, Pedro Verges, 1627, p. 171-191.

Literatura secundaria

BORGES, Jorge Luis, «De las alegorías a las novelas», en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

CASSIRER, Ernst, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé, 1951.

CHECA, Jorge, *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría en literatura de la Edad Media al Barroco*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1987.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, «Una premática, una genealogía y dos textos de Quevedo», *La Perinola*, I, 1997, pp. 129-131.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Figuras del aire en el *Quijote*», en José A. González Alcantud, Carmelo Lisón Tolosana (eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Rubí (Barcelona), Anthropos; Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 1999, pp. 163-180

FERNÁNDEZ GUERRA, Aureliano, *Noticia de un precioso códice de la Biblioteca Colombina; algunos datos nuevos para ilustrar el «Quijote»; varios rasgos ya casi desconocidos ya inéditos de Cervantes, Cetina, Salcedo, Chaves y el bachiller Engrava*, Madrid, Rivadeneyra, 1864.

FIORATO, Adelin, «La folie universelle, spectacle burlesque et instrument idéologique, dans l'*Hospitale* de Tommaso Garzoni (1586)», en Augustin Redondo y André Rochon (eds.), *Visages de la folie (1500-1650)*, París, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 131-145.

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University press, 1957.

GALERA ANDREU, Pedro A., «Iconografía del sueño. Persistencias clásicas en *El sueño de Jacob*, de Ribera, *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*.

Cuadernos de arte e iconografía, vol. II, 3 (1989), pp. 292-298.
(<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0337.html>).

GARDES-TAMINE, Joëlle, *L'allégorie corps et âme: entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1973.

GARZONI, Tommaso, *Hospidale de' pazzi incurabili*, Venecia, Somasco, 1586.

GARZONI, Thomas, *L'Hospital des fols incurables*, París, Longeval, 1620 (Bibliothèque Nationale de France : Y² 12415).

GARZONI, Tommaso Garzoni, *Opere*, a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo, 1993, pp. 245-371.

GARZONI, Tomaso, *L'hospidale de' pazzi incurabili. L'hospital des fous incurables, traduit par François de Clarier*, ed. Adelin Charles Fiorato, París, Honoré Champion Éditeur, 2001.

GARZONI, Tomaso, *El teatro de los cerebros. El hospital de los locos incurables*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2000.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, vol. II, Madrid, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.

HURTADO DE TOLEDO, Luis, *Cortes de casto amor y Cortes de la muerte* [1557], ed. de Andrés Ortega del Álamo, Valencia, Vives Mora, 1964.

HURTADO DE TOLEDO, Luis, *Hospital de neçios hecho por uno de ellos que sanó milagrosamente* [1582], ed. de Valentina Nider y Ramón Valdés, Viareggio – Luca, Mauro Baroni, 2000.

JAMMES, Robert (dir.), «Doscientas cincuenta notas para una mejor comprensión literal de la primera parte del *Criticón*», *Criticón*, 33 (1986), pp. 51-104.

JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1998.

LARRA GARRIDO, José, «Un nuevo manuscrito de la *Casa de locos de amor*, apócrifo quevediano, *Analecta Malacitana. Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. IX, 2 (1986), p. 419-433.

LAWRANCE, Jeremy, «Introducción: las siete edades de la alegoría», en Rebeca Sanmartán Bastida, Rosa Vidal Doval (eds.), *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid, Iberoamerica; Fráncfort, Vervuert, 2005, pp. 17-50.

NIDER, Valentina, «De los *Hospitales de amor* al *Hospital de neçios* (de Boscán a Hurtado de Toledo)», en Christoph Strsoetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort, Vervuert, 2001, pp. 926-933.

OCHOA, Eugenio de, *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles*, París, Librería europea de Baudry, 1838.

PEALE, C. George, *La anatomía del «Diablo cojuelo»: deslindes del género anatómico*, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Languages, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, n° 191, 1977.

POMEL, Fabienne, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, París, Honoré Champion, 2001.

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, vol. I., Madrid, Atlas, 1946.

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, vol. I, Sevilla, E. Rasco, 1897.

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. de James O. Crosby, vol. I, Madrid, Castalia, 1993.

REDONDO, Augustin, «El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1980, XXIX, p. 36-59.

REDONDO, Augustin, «Nuevo examen del episodio de los molinos de viento (*Don Quijote*, I, 8)» en *On Cervantes. Essays for L.A. Murillo*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1991, p. 189-205.

RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, «El motivo de Cupido y la abeja en la poesía neolatina (I): las traducciones del idilio XIX de Teócrito», *Studia philologica valentina*, 4 (2000), pp. 139-167.

Romancero General, ed. Agustín Durán, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854.

TORRES VILLAROEEL, Diego de, *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid*, Madrid, Joseph Poblado, 1796.

TROPÉ, Hélène, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV la XVII: los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*, Valencia, Diputación de Valencia, Centre d'Estudis d'Història Local, 1994, pp. 76-77.

VALDÉS, Ramón, *Los «Sueños y discursos» de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.