

APUNTES SOBRE CLASIFICACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LA LOA: UNA PROPUESTA

Manuela Sileri

Università di Pisa

Entre los géneros que constituyen el teatro menor del Siglo de Oro destaca la loa, pieza preliminar que desempeñaba un papel fundamental en el desarrollo del espectáculo global: tenía que preparar al bullicioso y distraído público para el comienzo de la ficción, es decir, debía llamar la atención del auditorio hacia el escenario, pedir silencio y atención a los oyentes, para hacer posible la posterior representación de la comedia. A diferencia de las otras piezas menores, intercaladas entre los actos de la comedia para romper la unidad de la representación ofreciendo variedad, la loa adquiere el carácter de una “institucionalización” de la fórmula de apertura del espectáculo.

La loa, como señala K. Spang, no es un género fijo e invariable: antes bien, está determinado por el ambiente en que se representa, por el público que asiste a la representación, por el lugar donde se actúa, en una palabra, por el entorno¹. Si además consideramos que muchos son los criterios (formales, funcionales, temáticos, escenográficos, etc.) que se pueden elegir a la hora de examinar este género teatral breve y que poseemos un corpus realmente extenso de loas (muchas de las cuales anónimas y de datación incierta), nos percatamos de que en efecto es difícil llegar a una sistematización unívoca y válida en cualquier caso.

Un trabajo pionero en esta dirección se remonta a los primeros años del siglo pasado, cuando Cotarelo y Mori, fundándose más que nada en criterios temáticos, distinguió entre *loas sacramentales*, *loas al nacimiento de Nuestra Señora y de los Santos*, *loas de fiestas reales*, *loas*

¹ Kurt Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang, M^a Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.

*en casas particulares y loas de presentación de compañía*². Desde este primer trabajo, hay que esperar hasta los años setenta del mismo siglo, cuando Francisco Rico, aventajando la clasificación de Cotarelo (que sigue gozando de amplia aceptación entre los estudiosos de piezas breves y cuyo mérito no debe olvidarse), distingue entre *loa profana* (*de sucesos fabulosos / ficción, burlas, engaños / alabanza, vituperio / enigmas, cuentos varios*), *loa devota o cortesana* y *loa de principio de temporada*³. Después de esta esquematización, que parece tener en cuenta sólo aspectos formales y escenográficos, pasando por alto el lugar y la ocasión de la representación, el crítico analiza únicamente la *loa de alabanza*. En 1994 sale a luz un trabajo colectivo sobre las loas de Bances Candamo, en cuya parte introductoria K. Spang⁴ deslinda, siguiendo criterios funcional-temáticos, y considerando también el desarrollo cronológico, cinco subgéneros de loa: la *loa supragenérica*, o sea la laudatoria y/o argumental, que reúne los rasgos característicos del género loa; la *loa sacramental/religiosa*, que comprende, además de la *loa sacramental* y la del *nacimiento* individuadas por Cotarelo, también la loa religiosa, la litúrgica etc.; la *loa palaciega*, categoría en la que Spang incluye las *loas cortesanas, de fiesta real y para casas particulares*; la *loa de presentación de compañía y/o temporada*; la loa en unión con otros géneros, es decir la *loa entremesada, bailada, cantada* etc. Se trata de una clasificación bastante completa, pero el estudiioso, después de un rápido bosquejo de los rasgos definitorios de la loa “supragenérica”, se limita a analizar sólo los elementos diferenciadores de la *loa sacramental* y la *palaciega*.

A mi modo de ver, todas las investigaciones que acabo de mencionar, a pesar de los indudables avances que suponen, adolecen de alguna limitación en cuanto que, o se basan en criterios heterogéneos o carecen de una visión cronológica global de lo que fue la loa en el Siglo de Oro. Mi intento en este trabajo es el de proponer una clasificación, si no

² Colección de entremeses, *loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines de siglo XVI a mediados del XVIII* (2 vols.), ed. Emilio Cotarelo y Mori, 2^a ed., Granada, Universidad de Granada, 2000.

³ Francisco Rico, “Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta parte de Comedias*”, en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. David Koseff, José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

⁴ Kurt Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega”, cit.

definitiva (lo que parece casi imposible de conseguir, dada la variedad y la dificultad de datación que caracterizan el género), sí útil a una sistematización de conjunto del “fenómeno” de la loa. Mi propuesta se basa en un criterio temático-cronológico que tiene en cuenta también el tipo de espectáculo que la loa encabeza (factores que, como vamos a ver, influyen en los temas y funciones de nuestra pieza breve)⁵.

Si se considera que el teatro áureo español comprendía tres tipos de representaciones diferentes - el teatro de corral, el teatro cortesano y el teatro religioso de la octava del Corpus, con la representación de los Autos sacramentales – y que a cada uno de estos tres tipos de teatro corresponde una específica pieza introductoria, podemos distinguir tres macrogéneros: la *loa profana para el corral*, la *loa palaciega* y la *loa religiosa*. Estos tres tipos de loa se pueden dividir en subgéneros distintos por forma y función, según la siguiente sinopsis⁶:

⁵ El primer problema que se nos plantea al acercarnos a la loa, es el de la datación: muchas loas (sobre todo las más tempranas) nos han llegado anónimas y en ediciones probablemente tardías. Para llevar a cabo este estudio, he analizado las loas cuya autoría es bastante cierta y cuya datación es de una manera u otra definible. Por eso nos referiremos sobre todo a la edición de Fausta Antonucci y Stefano Arata (eds., *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra - Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València 1995, cuyas loas señalamos con Aya) que fijan como fecha de redacción para las loas por ellos recogidas el periodo que va de 1585 a 1595 aproximadamente, y a las loas impresas en las diversas partes de *Comedias* de Lope de Vega, cuya paternidad lopesca, a excepción de las editadas en la Parte tercera, parece más que probable (véase, entre otros, Américo Castro, Hugo Albert Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968 y la introducción a las loas editadas por Prolope en la *Primera Parte de Comedias* de Lope de Vega). Para estas loas, remitimos a Cotarelo y Mori (ed., *Colección*, cit.) con la abreviación Cot., en vez de la más exhaustiva y completa edición de Prolope, sólo por comodidad de numeración, dado que hasta ahora han salido a la luz solo las primeras cinco *Partes* cuidadas por dicho Grupo de investigación); por lo que atañe las loas no incluidas en las colecciones antedichas, sólo se indica la primera edición que se conserva, cuya datación se utilizará como término *ad quem* para su composición.

⁶ La distinción cronológica y de nomenclatura sólo quiere indicar una tendencia evolutiva de nuestra pieza preliminar, cuyos límites cronológicos y funcionales, aquí como en cualquier otro género literario, siempre son efímeros y nunca unívocos.

LOA PROFANA PARA EL CORRAL:

- a. Loa introductoria: {
- 1. Loa de divulgación preceptiva
↓
 - 2. Loa digresiva (en alabanza o vituperio; burlas, [enigmas, cuentos])
↓
 - 3. Loa para la lectura
↓
 - 4. Loa en unión con música / otros géneros
- b. Loa de presentación de compañía y/o temporada

LOA SACRAMENTAL Y RELIGIOSA

- a. Loa sacramental
- b. Loa al nacimiento de Cristo; a Nuestra Señora; a los Santos

LOA PALACIEGA

- a. Loa cortesana y de fiestas reales
- b. Loa para casas particulares

La voz “*loa introductoria*” reúne cuatro tipos de loas que, en contra de lo que suele comúnmente afirmarse, no pueden considerarse como géneros coexistentes y paralelos, sino como estadios sucesivos de la evolución de un mismo tipo de loa; en poquísimos años la *loa para el corral* (si dejamos momentáneamente de lado la *loa de presentación de compañía y/o temporada*) cambia su función y tema, adquiriendo una fisionomía distinta, resintiéndose de las transformaciones que experimenta la misma representación teatral.

Es distinto el caso de la *loa de presentación de compañía y/o temporada*: tradicionalmente diferenciada de las demás, se incluye en el grupo de *loas profanas para el corral*, puesto que sólo se diferencia de la *loa introductoria* por la función específica que va a asumir: en lo que concierne el lugar (el *corral*, exactamente) y el tipo de representación al que precede, no parece diferenciarse en nada de dicha loa.

Bajo la voz “*loas religiosas y sacramentales*”, he reunido la *loa sacramental* y la *loa al Nacimiento, a Nuestra Señora, a los santos* ya que, aunque sea distinto el tipo de representación al que preceden (respectivamente el *Auto sacramental* y las fiestas al nacimiento de Cristo, a la Virgen y en honor de los Santos), coinciden en cuanto a tema (religioso), tipo de público (heterogéneo, como en el corral) y finalidad (didáctica y teológico-política).

Del mismo modo, comparten rasgos distintivos importantes la *loa cortesana y de fiestas reales* y la *loa para casas particulares*, es decir: público selecto, escenificación espectacular, función apologética.

Pasemos ahora a analizar los subgéneros.

1. LA LOA PROFANA PARA EL CORRAL

Como es sabido, la representación en el *corral de comedias* empieza en las primeras horas de la tarde y, faltando el tejado, la comedia se estrena a la luz del día; no hay telón que esconda el escenario que, constituido por un simple tablado sin decoraciones, no atrae, por otro lado, la curiosidad de los asistentes. No hay iluminación que se apague gradualmente y que indique al público que tiene que callar a fin de que pueda empezar la comedia; ni el escenario es el único punto iluminado donde se dirigen necesariamente todas las miradas. Es más difícil para el

público del teatro áureo “ensimismarse”, para utilizar un término de Ortega y Gasset, en el “hecho teatral”, viéndose atraído por la mágica atmósfera del escenario. A falta del juego luz - obscuridad, que ayuda a enfocar la atención hacia el escenario y a propiciar el silencio, el actor debe utilizar otros recursos para acallar el murmullo de la sala.

1.1. LA LOA INTRODUCTORIA

La primera función de nuestra loa es, pues, de tipo pragmático y no dramático: el teatro del Siglo de Oro está caracterizado por una relación de tipo comercial entre autor y público. Éste, pagando la entrada, puede pretender - y pretende, so pena de fracaso de la comedia – un producto determinado. El autor, consciente de que “una despiadada crítica (aun si es injusta) puede vaciar un corral durante una temporada”⁷, lisonjea a su auditorio y, como en el exordio de cualquier otra obra literaria, utiliza los *topoi* de la *captatio benevolentiae* para conseguir su favor, su silencio y su atención, sin los cuales sería imposible la representación de la comedia; pero no se limita a eso.

1.1.1. Final del siglo XVI: una función preceptiva

En los últimos veinte años del siglo XVI es cuando se afianza la fórmula de la Comedia Nueva, basada en principios que Lope de Vega llega a expresar de forma sistemática sólo más tarde, en 1609, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, donde el “monstruo de naturaleza” propugna una nueva estética dramática que vuelva definitivamente las espaldas a los dogmas aristotélicos. Los partidarios de la *comedia nueva* tienen que enfrentarse con una doble exigencia: por un lado satisfacer a un público, el de los corrales, refractario a todo tipo de innovación, por otro lado, promover la nueva fórmula dramática; la solución, claro está, es la de dirigir el gusto del auditorio hacia este inédito modelo teatral⁸. Entra, pues, en escena nuestra loa, pieza introductoria que

⁷ Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975, p. 64.

⁸ Ya M^a Rosa Pino, en su breve estudio sobre “Función preceptiva de las loas”, muestra, alegando una notable cantidad de ejemplos, cómo los prólogos o loas son muy a menudo “«manifiestos» de la teoría literaria que profesaba el escritor de comedias” (p. 82), y por eso son utilizados por la mayor parte de los estudiosos del teatro áureo para conocer los principios poéticos y estéticos de un

en los últimos veinte años del siglo XVI se configura como instrumento de divulgación de la preceptiva dramático-teatral, mejor dicho, como medio para “educar” al popular público del *corral* a la nueva poética:

El sermón a los espectadores se escondía entre los pliegues de la anécdota, y sólo al final, con un golpe de ingenio, la anécdota se trasformaba en un *exemplum* sobre cómo había que escuchar la obra mayor y sobre cómo había que portarse⁹.

Muy a menudo sobresale la metáfora del teatro como “*imago mundi*”, cuyo ingrediente principal es la “variedad”, única verdadera fuente de deleite en oposición a la rígida preceptiva aristotélica¹⁰; la figura del pintor como imagen del dramaturgo¹¹, el problema teórico de la imitación de la naturaleza contra la autoridad de los antiguos¹². El poeta se mezcla entre el público y, anotando (irónicamente) los comentarios que surgen de la presunción del auditorio de considerarse “depositario del código teatral”¹³, arremete al mismo tiempo tanto contra los entusiastas del teatro italiano como contra aquella parte de público que reclama el viejo *argumento* explicativo al principio de la obra¹⁴. Otro blanco de esta clase de loa son los neoaristotélicos, “una manada de duendes” que “con frialdad notable / glosan la comedia toda”¹⁵, atentos a los rígidos “dogmas” aristotélicos, con sus corolarios del respeto del decoro, de condena de las comedias palatinas (con su fórmula tragicómica), etc.

Es manifiesto el parentesco de esta clase de loas con el discurso judicial o deliberativo de la retórica clásica: su función es la de intentar

escritor o hasta de una entera época. Recordemos además que la estudiosa supera la distinción entre prólogo y loa, piezas que se igualan por la función introductoria que tienen. Cfr. M^a Rosa Pino “Apuntes sobre una función preceptiva en las loas”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, cit., pp. 81-101

⁹ *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 13.

¹⁰ AyA, núms. 7 y 13.

¹¹ AyA, núms. 10 y 11.

¹² AyA, núm. 9.

¹³ *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 88.

¹⁴ AyA, núms. 5 y 8.

¹⁵ AyA, núm. 8 (*Entré a ver representar*), vv. 84 e 88-89.

influir en su auditorio, para que no hable, preste atención y juzgue favorablemente la obra¹⁶.

Hay un último elemento de interés que nos deparan las loas de finales del siglo XVI: su carácter metateatral. Aunque la voluntad de llamar la atención sobre la compañía y sobre todo lo que gira alrededor de la profesión del actor, como observa Flecniakoska, parece fundamental desde el nacimiento de la loa y a lo largo de todo el siglo XVII, es decir cuando los actores ya son profesionales¹⁷, nos parece que este carácter metateatral se impone con mayor fuerza al final del siglo XVI cuando, con el florecimiento en toda España de los corrales y la instauración del nuevo teatro profesional, cambia la actitud del poeta dramático. La loa representa el único momento del espectáculo en el cual los dramaturgos pueden reivindicar ante todos los oyentes un prestigio social que “casi siempre les negó una sociedad que dejaba su condición de ‘público’ a las puertas de los corrales, una vez concluida la representación”¹⁸. El motivo de esta reivindicación no es difícil de averiguar: la polémica acerca de la licitud del teatro llega a su apogeo con la prohibición de las representaciones por causa de “decencia” en 1598¹⁹. Los dramaturgos, defendiendo el arte que ejercitan contra las acusaciones de inmoralidad de que son víctimas, elogian el teatro como “arte noble”²⁰ que entrega el nombre de los poetas a la eternidad de la fama. Se critica a los lisonjeros que disimulan bajo

¹⁶ Como queda expresado por Antonucci, las loas de esta clase “se amplían y dilatan hasta transformarse en peroratas ejemplares sobre cómo debe portarse el buen espectador de teatro, y cómo se debe juzgar la causa de los representantes”; cfr. *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 30.

¹⁷ Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, cit., p. 80.

¹⁸ Evangelina Rodríguez Cuadros, Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983, p. 32.

¹⁹ El 2 de mayo de 1598, con motivo de la muerte de Doña Catalina, hermana de Felipe II, el rey ordenó que se cerrasen los teatros de Madrid. Los enemigos del teatro aprovecharon la ocasión para renovar la discusión sobre si había que cerrarlos definitivamente. Sólo en 1599 Felipe III, venciendo todas las objeciones, revocó la prohibición. Baste aquí recordar, entre otros estudios, Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 2^a ed., Granada, Universidad de Granada, 1997.

²⁰ AyA, núm. 7 (*Estaba el Ariosto componiendo*), vv. 88-89.

falsas adulaciones su menosprecio por la farándula²¹: no es la profesión que se ejerce la que determina al hombre y en todo caso el actor es un virtuoso que no cae en la inmoralidad a causa de su oficio²².

1.1.2. Inicio s. XVII: la loa digresiva; la alabanza; el cuento

Con la reapertura de los *corrales* en 1599, el teatro español recibe un enorme impulso, tanto que, en el primer cuarto del siglo XVII y en los 50 años siguientes, cayó sobre España un “verdadero diluvio de comedias”²³. El reflorecimiento del teatro también interesa a la loa, que, como anota Flecniakoska²⁴, llega en los primeros decenios del siglo XVII a su ápice, gracias a la capacidad de los dramaturgos de adaptarse a la nueva situación.

Dejando el papel de propaganda poética que antes desempeñaba (ahora sería inútil el adoctrinamiento de un público ya acostumbrado a la nueva poética teatral²⁵), la loa ya no es considerada como parte de la comedia,

²¹ AyA, núm. 6.

²² A principios del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo, las *loas para el corral* siguen mostrando el mismo carácter metateatral, pero la reivindicación cambia de rumbo: ahora el dramaturgo defiende su propia obra (y ya no su profesión) vituperando a los que no logran comprenderla, alabando la habilidad, los conceptos, la invención, la novedad, la “agudeza de las coplas” de la obra, no entendidos por un público ignorante que, envidioso, critica sólo por el gusto de murmurar y chismear (Cfr. Cot., núm. 132). En cuanto al oficio de actor, desaparece la polémica acerca de la licitud de esta profesión, para dejar lugar a la pintura de las dificultades con las que el actor se enfrenta para contentar a su público: la diversidad de cartel con fin de dar gusto al auditorio (Cot. n. 167 y *En cuanto el cielo rodea*, impresa en *Comedias portuguesas [...] cuatro loas famosas de Lope de Vega*, Lisboa, 1631; único ejemplar que recoge esta loa), la dificultad de estudiar muchos textos, los ensayos diarios, las precarias condiciones económicas en que viven (Cot., 143 y “Pasando por cierta calle”, impresa en *Tercera parte de las loas de Lope de Vega, pidiendole alabasse los colores Blanco y Negro*, Sevilla 1678), los muchos viajes para ir de una ciudad a otra, etc. Véase a este respecto Josef Oehrlein, *El actor y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993. suddetto

²³ Américo Castro, Hugo Albert Rennert, *Vida de Lope de Vega*, cit., p. 130.

²⁴ Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, cit., p. 128.

²⁵ La loa que hemos llamado *de divulgación preceptiva* parece desaparecer por completo a principios del siglo XVII; no conocemos testimonios de este tipo

sino como algo distinto y temáticamente diferente del resto del espectáculo; un testimonio de esta metamorfosis se encuentra en la poética titulada *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, donde se lee:

LECTURA: Ese [la loa] a mi opinión, no es parte de la comedia, sino distinto y apartado, y así diré ahora lo que dól se puede decir. Al principio de cada comedia sale un personaje a procurar y captar la benevolencia y atención del auditorio, y esto hace en una de cuatro maneras... Y ahora las llaman loas por loar en él la comedia, al auditorio o festividad en que se hace. Mas ya las podemos así llamar, porque han dado los poetas en alabar algunas y otras cosas en que se quiere señalar y mostrar sus ingenios, aunque todo debe ir ordenado al fin que dije, que es captar la benevolencia y atención del auditorio.²⁶

De eso se deduce que el autor, con el centenar de versos que antepone a la comedia, intenta aún captar la atención y la benevolencia de su público, pero lo consigue por medio de la exhibición de su propio ingenio. Siguiendo la única verdadera ley del teatro áureo, es decir, satisfacer al polimorfo público del *corral*, aplacando su sed de variedad y novedad²⁷, el dramaturgo aprovecha ahora la alabanza de cualquier cosa, el elogio de objetos diferentes, recogiendo a manos llenas los frutos de una plurisecular tradición retórica²⁸.

1.1.3. La loa en alabanza de cualquier cosa

La técnica del elogio se convierte, junto a la petición de silencio (función que como pieza introductoria no puede perder), en la fuerza motriz que pone en marcha la composición. Los dramaturgos, siguiendo las huellas de los antiguos, manifiestan su talento bajo forma de elogios retóricos de los más raros motivos, no desdeñando materias

de loa posteriores a la fecha mencionada: ni en la *Colección* de Cotarelo, ni en *El viaje entretenido* de Rojas, ni en las diversas partes de *Comedias* de Lope de Vega hay loas cuya finalidad sea la divulgación de la nueva preceptiva dramática.

²⁶ Cita hallada en Federico Sánchez Escrivano, Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2^a ed., Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos), 1972, p. 118.

²⁷ En *El viaje entretenido* Ríos juzga una loa como “buena, de mucho gusto y entretenimiento, por la variedad de las cosas que tiene, que eso es sin duda lo que más agrada”. Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, (2 vols.), ed. Jacques Josep, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, I, p. 307.

²⁸ Francisco Rico, “Para el itinerario de un género menor”, cit., p. 615.

insignificantes. Emblemático de esta variedad de cosas ensalzadas es el exordio de diversas loas donde, mediante la figura retórica de la preterición, el poeta enumera una serie de temas “elevados” y literarios, que serán pasados por alto para dejar espacio al tema humilde en el cual se centrará la loa²⁹.

Conservamos una larga serie de loas “en alabanza” de cosas que no tienen nada que ver con el teatro, el saludo o la petición de silencio³⁰ y que tanto Rico como Flecniakoska relacionan con el género epidíctico o demonstrativo, que comprende bien la alabanza, bien el vituperio y en el que el orador no quiere convencer al público, sino sólo commoverlo y suscitar admiración³¹.

²⁹ Cfr. Cot., núm. 140 y la “Loa de los oficios y naciones”, editada en *Tres loas famosas de Lope de Vega, las mejores que hasta hoy han salido*, (Sevilla, 1639) cuyo único ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-9.546).

³⁰ Además de las dos anteriormente citadas, cfr. Cot., núms. 123, 149, 150 y 151 (a excepción de la primera, editada en la primera parte de *Comedias* de Lope de 1604, las otras aparecen en ediciones posteriores a 1611). Muy particulares son las loas en alabanza recogidas por Rojas: a excepción de la loa en alabanza de la primavera (Cot., núm. 94), de la mosca (Cot., núm. 100) y de la comedia (Cot., núm. 92), mucho más parecidas a las mencionadas, las loas en alabanza englobadas en el *Viaje entretenido* (Cot., núms. 95, 98, 105, 108 y 112-117) son, como por lo general las demás de este volumen, bastante largas (exceden la larguezza máxima señalada por Flecniakoska de 100-150 versos) y muy a menudo parecen interpolaciones o fusiones de de loas preexistentes. Esto parece evidente en las loas con estructura bipartida: algunas veces la primera y la segunda parte son estrechamente ligadas (por ejemplo, cfr. Cot., núms. 108, 116, y 117, en las cuales en la primera parte se relata la ocasión que ha llevado el dramaturgo a alabar, en la segunda parte, una cosa tan rara), otras no hay relación alguna entre las dos partes: en la loa en alabanza del martes (Cot., 113) los primeros 264 versos, contra la soberbia, no tienen nada que ver con el día en cuestión; lo mismo acontece en la loa en alabanza el viernes (Cot., 115) donde los versos 1-113 van contra el casamiento y las mujeres y en la en alabanza del jueves donde se hallan tres temas diferentes: el comer mucho (vv. 1-230), el tradicional vituperio de los médicos (vv. 231-296) y, finalmente, la alabanza del jueves (vv. 297-375).

³¹ En este sentido, no estoy de acuerdo con el largo análisis de este aspecto por parte de José Iniesta Maestro (*Entre la retórica y la escena: construcción literaria y dramática de la loa en el siglo XVII*, Memoria de licenciatura,

Un subgénero de la loa de alabanza es la que se centra en el público³². Muy frecuente es el vituperio de la parte femenina del auditorio, que procede de tópicos misóginos tradicionales: a las mujeres se las pinta como parlanchinas y chismosas³³ que, aunque carezcan de cultura adecuada, se atreven a juzgar la comedia³⁴. Algunas veces a las mujeres “malas” maledicentes por naturaleza, se contrapone la mujer discreta y callada³⁵.

1.1.4. El cuento

Por la misma senda se encaminan las loas que incorporan cuentos, burlas de todo tipo, enigmas, historietas sobre temas muy diferentes, cuya única finalidad es la de introducir variedad en el espectáculo, distraer al público, divertirle. Hernández Valcárcel pone de manifiesto la importancia del cuento en el teatro del *Siglo de Oro* y, específicamente, en la producción dramática del Fénix³⁶. Si recordamos que el término *cuento* sirvió “para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes

Valencia, Universidad de Valencia, 1986) que parece partir de una equivocación: en su estudio el panegírico y la técnica del elogio se consideran como “estudiada estrategia de manipulación de la sala” y “calculado engaño”, terminología que nos parece por lo menos impropia. Rico, en su ya citado estudio, habla de una tradición tan explotada que se transforma en retórica pura, mero ejercicio (y ostentación) de estilo; su fin, y esto parece constituir la misma esencia del “genus demonstrativum”, no es “manipular” la sala, sino admirar al público.

³² No nos referimos a las loas que engloban una breve, y subrayamos breve, alabanza del auditorio en el final (procedimiento tópico de la *captatio benevolentiae* que se halla en casi todos los tipos de loa), sino a las que tienen como tema al auditorio mismo.

³³ Cfr. Cot., núm. 141.

³⁴ Cfr. Cot., núms. 125 y 144.

³⁵ Cfr. Cot., núms. 128, 166 y 168.

³⁶ Carmen Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992. Es imprescindible recordar que Valcárcel se refiere en su estudio a las loas intercaladas en el tejido de la comedia y que, por lo tanto, tienen una función de ruptura en la continuidad de acción de la representación. El presente trabajo se limita al análisis de las loas en su esencia de piezas introductorias: no se trata, como en las *pièces* analizadas por la estudiosa, de teatro en el teatro, sino de textos escritos y pensados para ser representados delante del público, con función principalmente pragmática.

explicados, casos curiosos”³⁷, no nos extrañará comprobar que las loas, sobre todo las de Lope de Vega, que muy a menudo presentan carácter narrativo, se aproximan al cuento; por otro lado, la definición de la loa ofrecida por Flecniakoska como género “corto y jocoso”³⁸ se ajusta perfectamente a la del cuento en general.

Analizando la procedencia de los cuentos en la producción teatral de Lope, Chevalier³⁹ indica como fuentes los apotegmas antiguos, los clásicos de la antigüedad⁴⁰, las fábulas esópicas⁴¹, las novelas cortas italianas de los siglos XV-XVI⁴² y las *facezie* de Poggio Bracciolini, cuentos tradicionales y folclóricos⁴³, la mitología y hagiografía, la historia clásica o moderna⁴⁴; formas populares como anécdotas, proverbios, enigmas y adivinanzas⁴⁵, *romances*. Cabe recordar, además - nos avisa

³⁷ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1979, p. 18; cita en Carmen Hernández Valcárcel, *Los cuentos*, cit., p. 16.

³⁸ Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, cit., p. 127.

³⁹ *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, ed. Máxime Chevalier, Madrid, Taurus, 1982, pp. 15, 17-30.

⁴⁰ La *Loa en vituperio de las malas lenguas* (Cot., núm. 166), por ejemplo, parece seguir muy de cerca el capítulo “Sobre la charlatanería” de los *Moralia* de Plutarco.

⁴¹ Por ej., la loa *Sobre una mesa de murtas* (Cot., núm. 130) relata el cuentecillo del águila y la serpiente, cuya moral es: no hay benevolencia de que no se pueda sacar provecho.

⁴² Un estudio exhaustivo de este aspecto se encuentra en Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 290 y ss.

⁴³ Por ejemplo la “Loa famosa de Lope de Vega” *Perdióse en un monte un rey* (impresa en *Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas, [...] Primera parte*, Madrid, 1655), cuya fuente es probablemente un cuentecillo popular, de probable origen francés, que se encuentra también en forma de novela narrada por Amintas en el tercero de los *Coloquios Satíricos* de Antonio de Torquemada (Mondoñedo, en casa de Augustín de la Paz, 1553); muy similar es la loa *Estando el rey Fernando valeroso*, inédita y conservada manuscrita en *Loa de Lope de Vega a la segunda parte de “Las fortunas de Ruy Lope d’Avalos”* (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms 17.450-19).

⁴⁴ Cfr. Cot., núm. 137, que se refiere a la batalla naval de Lepanto o la núm. 143, que alude a las bodas entre Ana de Austria y Luis XIII de Francia, celebradas en 1615.

⁴⁵ Cfr. Cot., núms. 99, 122 y 129.

Chevalier - la inmensa facultad inventiva de Lope, que le permite crear cuentos con una apariencia tradicional.

En la mayoría de las loas que engloban historietas y anécdotas el prologuista relata cuentos en primera persona, recurso éste que presenta una doble ventaja: por una parte, confiere al cuento mayor verosimilitud, factor que, según Flecnikoska, contribuye mayormente a llamar la atención del espectador; por otra acrecienta el potencial de comicidad del texto, ya que la “victima” es la misma persona que recita la loa. Estas características estimulan a muchos dramaturgos a escribir loas autobiográficas o, mejor dicho, falsamente autobiográficas, en las cuales el tiempo de la historia (en las formas del imperfecto, pretérito indefinido y condicional) y el espacio de la ficción (es decir, el de la representación) revisten mayor importancia con respecto a los demás tipos de loas. En el final, o sea en la que se llama tradicionalmente “aplicación” (los últimos versos de la loa en los que el prologuista aplica la historieta a la situación teatral contingente), la ficción se rompe y, como acontece en los “apartes” del gracioso en la comedia, se vuelve al tiempo del discurso (en presente, pretérito perfecto y futuro); las coordenadas espacio-temporales de la loa, además de las momentáneas “inmersiones” en la ficción, siempre se refieren al “aquí” y “ahora” de la representación teatral y de aquí procede, como indica F. Antonucci,⁴⁶ un uso abundante de deícticos.

1.1.4. Despues de 1610/25: hacia una loa para la lectura

Desde el punto de vista formal, las loas más tardías muestran una estructura más regular, son más amplias y se parecen más a composiciones poéticas destinadas a la lectura y a la fruición privada que a piezas declamadas delante de una muchedumbre de espectadores. Podemos añadir que se nota cierto parecido en su estructura: en muchas loas tardías un estribillo popular o una sentencia vulgar, al estilo de la *glosa*, cortan el cuerpo de la loa en partes de igual extensión; la loa parece así cadenciosa, con una partitura casi musical que fragmenta las largas enumeraciones siguiendo sólo el criterio de la simetría interna, prescindiendo completamente del contenido; ahora ya no es la materia que plasma la forma, sino al contrario.

⁴⁶ *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 29.

Ejemplos de este tipo se hallan en las dos loas paralelas y opuestas *en alabanza de la humildad*⁴⁷ (en la que la glosa “todo la humildad lo vence” divide el texto en 6 partes, cada una con un ejemplo de humildad premiada de 16 versos) y *en alabanza de la vanidad*⁴⁸ (en la que a un exordio de 24 vv., siguen 9 ejemplos de vanidad “buena” de 12 vv. cada uno; la loa termina con una *aplicación*, ésta también de 12 vv.). En la loa *Muertes, enojos, agravios*⁴⁹ el estribillo “que hay muchas mujeres necias” divide el texto en 11 partes, todas de 12 versos; en *Pariendo juró Pelayo*⁵⁰ el estribillo “jura mala en piedra caiga” corta la loa en 6 partes, cada una de las cuales trae un ejemplo de juramento no cumplido; la misma simetría se encuentra en *Después que el famoso César*⁵¹, en que el verso “contentar a varios gustos” divide la loa en 4 partes, y la última de estas no es sino una lista de los nombres citados en las primeras tres, símbolo de la variedad que se encuentra en el teatro. El estribillo “No más de por ganar fama” divide la loa *En cuanto el cielo rodea*⁵² en 9 partes, cada una de 20 vv. (las últimas 2 partes constituyen la *aplicación*); en *En la sombra de la noche*⁵³ el verso “Nadie sabe el fin que espera” se repite cada 27 vv., por 6 veces. Las dos loas “gemelas” *Pasando por cierta calle* y *Tras este negro de amor*, editadas en el mismo tomo en Sevilla en 1678⁵⁴ (una edición, pues, muy tardía) presentan la misma estructura: en la primera el verso “siempre la blancura agrada” divide el texto en 8 partes todas de 28 vv., (excepto la 5^a de 24 vv.); la segunda es cortada por el verso “tal es la color morena” en 7 partes, todas de 32 vv. (con excepción de la 2^a de 28).

⁴⁷ *El Fénix de España Lope de Vega Carpio [...] Séptima parte de sus comedias*, Madrid, 1617, Fols.301v-302r; (Cot., núm. 165).

⁴⁸ *El Fénix de España Lope de Vega Carpio [...] Octava parte de sus comedias*, Madrid, 1617, Fols.283v-284r (Cot., núm. 172).

⁴⁹ Ibid., Fols.286v-287r (Cot., núm. 170).

⁵⁰ Ibid., Fols.284r-285r (Cot., núm. 171).

⁵¹ Ibid., Fols.285r-286v (Cot., núm. 169).

⁵² *Comedias portuguesas*, cit.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ *Tercera parte de las loas de Lope de Vega*, cit. Hay que decir que en la loa en alabanza del domingo (Cot., núm. 122), editada en *El viaje entretenido*, Rojas, mencionando las diversas cosas ensalzadas por los autores de loas, dice que “uno alaba lo negro, otro lo blanco” (v. 12); parece más que probable, por lo tanto, que estas loas se remonten a los primeros años del siglo XVII y, quizás, fueran interpoladas posteriormente. Esta sin embargo sólo es una hipótesis que, a falta de textos, no es posible comprobar.

Una constancia de que este tipo de loa es una evolución tardía de la loa digresiva, la tenemos en el hecho de que todos los textos mencionados aparecen en ediciones posteriores a 1617. Las únicas loas de este tipo anteriores a esta fecha son tres: *Vemos con lóbregas nubes*⁵⁵ (editada por primera vez en 1604 en la primera parte de *Comedias* de Lope de Vega), donde el verso “no es más que un soplo de viento” (que aparece también en la variante “todo es un soplo de viento”) divide el texto en cinco partes todas de extensión diferente y, por lo tanto, si bien “cadenciosa” no muestra todavía ningún tipo de simetría interna; las otras dos, recogidas en el *Viaje entretenido* de Rojas⁵⁶, no presentan una serie de *exempla* (como las impresas en volúmenes posteriores al 1617, donde cada parte, delimitada por la glosa, es un ejemplo de lo que la loa quiere alabar), sino una enumeración bastante babélica que nos recuerda las loas más tempranas, donde este recurso es bastante frecuente⁵⁷.

Esta rápida evolución de la loa hacia la estructura simétrica aparece señalada ya en la segunda década del siglo XVII por Cristobal Suárez de Figueroa, que en su *Pasajero*, editado en Madrid en 1617 (año de la edición de hasta cinco de las loas susodichas!), asevera la ya total inutilidad de la loa a los fines de la representación, ya por la falta de relación con el tema de la obra principal, ya por la repetición de los temas:

En las farsas que comúnmente se representan, han quitado ya esta parte que llamaron loa. Y según de lo poco que servía y cuán fuera de propósito era su tenor anduvieron acertados. Salía un farandulero y después de pintar largamente una nave con borrasca o la disposición de un ejército, su acometer y pelea, concluía con pedir atención y silencio, sin inferirse por ningún caso de lo uno lo otro.⁵⁸

Según afirma Cotarelo, parece además que el público llegaba a rechazar a los que recitaban las loas, género ya menoscambiado. Es justamente este tipo de loa, el que se basa en juegos retóricos de escasa trascendencia significativa, el que según Figueroa se ha desterrado de los escenarios por inútil. Al independizarse de la obra que encabeza, la loa experimentará por un lado un progresivo alejamiento de los escenarios

⁵⁵ Cot., núm. 124.

⁵⁶ Cot., núms. 88 y 93.

⁵⁷ Cot., núms. 90, 92, 95, 102, 109 y en menor medida núm. 131.

⁵⁸ Cita en *Colección*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, cit., p. XXIII.

como género epidíctico, pero por otro obtendrá un increíble éxito editorial (recuérdese a este propósito la estrepitosa popularidad de que gozó *El viaje entretenido* de Rojas), dos factores que “lejos de ser una contradicción, parecen representar las dos caras de un mismo fenómeno”⁵⁹. Habiendo perdido a estas alturas su característica oral, la loa empieza a desempeñar un nuevo papel, más cercano al de género de entretenimiento confiado exclusivamente al texto impreso que al de género de la *mimesis*.

Para poder sobrevivir en las tablas, la *loa para el corral* metamorfoseará hacia la tercera década del siglo XVII sus rasgos específicos mezclándose con otros géneros menores: de simple y monologada, la loa se convertirá en una forma híbrida. Las loas *entremesadas*, *bailadas*, *cantadas* y hasta *zarzeladas*, más tardías con respecto a la loa propiamente dicha, ya no presentan las peculiaridades de la pieza introductoria: en lugar de la humilde petición de silencio y de benevolencia, la loa adquiere un decorado propio y acoge numerosas figuras y juegos escénicos. La loa, en fin, de una “presentación” de la obra principal llega a ser ella misma una “re-presentación”.

1.2. LA LOA DE PRESENTACIÓN DE COMPAÑÍA Y/O TEMPORADA

Vida paralela e independiente con respecto a la loa introductoria tiene en el corral la *loa de presentación de compañía y/o temporada*, categoría en la que Cotarelo incluye las loas inaugurales de temporada, representadas dos veces al año (al día siguiente de la Pascua de Resurrección y en otoño), y que tienen por objeto la presentación ante el público de la compañía o parte de ella; algunas veces el prologuista enuncia brevemente las comedias que se representarán a lo largo de la temporada⁶⁰. Son las únicas loas, junto a las que se representan antes de los *Autos*, que resisten sobre las tablas a largo del siglo XVII, cuando en los *corrales* la loa (en su forma primitiva, claro está) ya no se recita.

⁵⁹ *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 14.

⁶⁰ AyA, núms. 1-4 y Cot., núms. 85, 107 y 158, y la loa “Muy reverendo senado”, impresa en *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Atlas (B.A.E. 38), 1950, pp. 239-240.

Dejando de lado sus funciones específicas de pieza introductoria (petición de silencio, *captatio benevolentiae*, etc.), esta clase de loas se configura más que las otras como fuente de datos sobre las compañías, los actores y su oficio.

2. LA LOA SACRAMENTAL Y RELIGIOSA

Bajo este epígrafe reunimos dos subgéneros que Cotarelo y Mori mantienen separados: las *loas sacramentales*, que preceden los *Autos* representados en las fiestas del *Corpus*⁶¹ y las loas que se centran en asuntos devotos (pero no sacramentales) que son:

1. Las que precedían las representaciones del Nacimiento de Cristo, poco frecuentes en el siglo XVII, a excepción de las representadas en los conventos⁶²;
2. Las loas a *Nuestra Señora*, más frecuentes, que se decían antes de las representaciones de obras dramáticas en la festividad de la Virgen; muchas por la fiesta de *Nuestra Señora del Rosario*, que se celebraba, en el siglo XVII, no en octubre, sino el 15 de agosto con la Asunción, cuando en muchas aldeas de Castilla se formaban cofradías del Rosario, que representaban Comedias y *Autos*; estas loas conmemoran casi todas la “Advocación” de la Virgen⁶³;
3. Las loas en honor a los Santos, menos frecuentes⁶⁴.

En cuanto a la forma y la estructura, este subgénero comparte rasgos con la loa profana: un único acto y una extención que no excede los 100-

⁶¹ Ejemplos: Cot., núms. 98, 110, 173-183, AyA, núms. 22 y 26-29 y las cuatro loas recojidas en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (cit.).

⁶² AyA, núms. 23 y 24.

⁶³ AyA, núms. 22 y 25.

⁶⁴ Ejemplos: Cot., núm. 164, AyA, núm 21.

120 versos aproximadamente; pero se diferencia en cuanto al lugar de representación, al asunto y a la función.

Si comparamos este tipo de loa con la que se representaba en los corrales, advertimos que el público es el mismo - todo un pueblo que acude en masa a la celebración religiosa - pero cambia su disposición en el espacio: no existe la jerarquización que caracteriza el corral de comedias o el teatro cortesano, y el espacio-espactáculo y el espacio-público, ya no delimitados y separados, convergen en un único espacio común, la calle. Cambia, junto con el espacio, la manera de representar: se nota aquí una fuerte componente carnavalesca, con procesiones, desfiles y carros alegóricos donde se montaba provisionalmente un escenario y que se desplazaban por toda la ciudad⁶⁵ (para llegar a la escena fija hay que esperar hasta Calderón).

Haciendo hincapié en el tema, Cotarelo afirma que esta categoría de loas sólo contiene una invocación (a veces devota, a veces al público), una declaración del contenido de la obra y la petición de atención y silencio. La costumbre de anteponer preámbulos a los dramas religiosos, continúa Cotarelo, llevó a un poeta anónimo de hacia 1570 a escribir una *Loa para cualquier auto*; lo que se puede imputar a estas piezas es, según el estudiioso, la monotonía y la consiguiente falta de interés. Pero, ¿es del todo cierto que además de la petición de silencio y de atención, no hay nada más?

⁶⁵ Un testimonio fundamental en esta dirección es la *Loa entre un villano y una labradora* ("Fiesta primera" en *Fiestas del Santísimo Sacramento: repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses. Compuesta por el phenix de España frey Lope de Vega Carpio* [...] En Çaragoça, por Pedro Verges: a costa de Pedro Verges [...] 1644), espejo que refleja la fiesta y sus características, y, por lo tanto, inapreciable fuente histórica y costumbrista. Habiendo reencontrado a su joven mujer perdida en la "gran confusión" del día del Corpus, el villano le pregunta por lo que ha visto y ella puntualmente contesta, ofreciéndonos una detallada pintura de la fiesta del Corpus. Es muy raro encontrar loas que se refieran al espacio circundante, un asunto considerado secundario con respecto al tema, la Eucaristía, de que tratan.

2.1. FINALIDAD DIDÁCTICA

Si es verdad que el *auto sacramental* puede ser introducido por loas profanas⁶⁶, no es posible lo contrario: las *loas sacramentales* encabezan siempre y sólo *Autos*. El hecho de estar vinculadas a los *Autos* (“Comedias a honor y gloria del pan”⁶⁷) determina una dependencia temática: el núcleo de este tipo de loas es la Eucaristía, a menudo centro de ingenuas disquisiciones entre figuras campestres sobre la real presencia de Cristo en la hostia, hasta convertirse en “polémicas filosóficas y teológicas a veces descabelladas”⁶⁸. Estas discusiones tienen un fin bien distinto con respecto a las loas profanas: ahora la loa tiene una función didáctica muy precisa, la de acercar al público al misterio de la Eucaristía y el dramaturgo, que quiere suministrar a su auditorio “las claves para la comprensión de la doctrina”⁶⁹, hace desfilar delante de los ojos estupefactos de los espectadores figuras alegóricas como la Fama, el Cielo, las siete Virtudes, la Fe, etc. Un personaje que está presente con frecuencia es el de la Ignorancia, que, en traje de villano, se configura como “metáfora perfecta del espectador”⁷⁰, al que hay que adoctrinar. El prologuista, a diferencia de lo que sucede en el corral, puede contar con efectos escénicos y escenarios móviles que, en una época en la que imperaba una religiosidad de tipo “mágico”, alimentan la sensibilidad milagrera de la población.

⁶⁶ Cfr. por ejemplo AyA, núms. 28 y 29, en las cuales el prologuista sólo alaba a su público, dejando totalmente de lado los asuntos devotos (y que se parecen más, por lo tanto, a loas profanas que a loas religiosas) y *Siendo tan corta nuestra vida humana* (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Sevilla, 1604), prólogo que parece mucho más cercano a la loa profana que a la sacra, tanto por su asunto (la Fama buscada por los hombres), como por su forma (serie de *exempla*: personas que han buscado y conseguido fama inmortal; *aplicación*: búsqueda de fama por parte del autor).

⁶⁷ *Loa sacramental de un villano y una labradora* (“Fiesta primera” en *Fiestas del Santísimo Sacramento*, cit., vv. 164-165.

⁶⁸ Kurt Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega”, cit., p. 17.

⁶⁹ José Iniesta Maestro, *Entre la retórica y la escena*, cit., p. 114.

⁷⁰ Ibid., p. 118.

2.2. UNA FINALIDAD TEOLÓGICO-POLÍTICA

En un reciente estudio, E. Rull, analizando una serie de loas sacramentales de Calderón, atribuye a la loa, además de la doble función propedéutica (como introducción doctrinal o temática de la obra mayor) y apologética (atraer una benévola atención del público para que asimile su mensaje), también una función teológico-política⁷¹. No es diferente la opinión de Spang, según el cual política y teología están profundamente conexos en este tipo de pieza que “propugna la colaboración entre Iglesia y Estado, vinculando el soberano y la corte en general con las causas religiosas”⁷². Es preciso, aún en este caso, hacer una distinción cronológica entre las loas calderonianas - que en efecto se configuran como medio para propagandear algunas tesis políticas a las que se intenta hallar una raíz religiosa- y las más tempranas (es decir, las editadas por Antonucci y Arata y por Cotarelo), donde no se hallan más que rápidas y sumarias alusiones a los soberanos o a la vida palaciega⁷³, refiriendo en cambio términos de la esfera política y temporal a la Virgen, a Dios, a los santos⁷⁴.

⁷¹ Enrique Rull, “Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, cit., pp. 25-35

⁷² Kurt Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega”, cit., p. 18.

⁷³ Cfr. AyA, núm. 29, Cot., núm. 98 y *Salieron desafiadós*, prólogo a *Las bodas entre el alma y el amor divino* (en *El peregrino en su patria* de Lope, cit.), donde el retrato de la “dama gallarda”, metáfora de la Fe que vence sobre todos los sentidos, es, según Menéndez Pelayo, un “evidente homenaje a la nueva reina austriaca”, o sea Margarita de Austria, recién casada con Felipe III cuando se representó esta loa; cfr. *Obras de Lope de Vega*, 6-8 “Autos y coloquios”, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas (B.A.E. 157), 1963, p. XXVIII y ss.

⁷⁴ Cfr. por ejemplo, *Sobre entrar en una huerta* (“Fiesta Undécima”, en *Fiestas del Santísimo Sacramento*, cit.), loa de dudoso gusto, en la que se relata el altercado entre Dios y el hombre surgido por haber éste comido la manzana; por lo cual Dios “pretendió desagraviarse / deste agravio, aunque no agravia / el criado a su señor, / ni el villano a sangre hidalga” (vv. 9-12) o *Claro, insigne ayuntamiento* (AyA, 21) en honor a San Sebastián, donde el Santo se configura como “caballero soberano, gentilhombre y cortesano” de la Corte de Dios (vv. 37-40).

Una forma particular se nota, en fin, en las loas sacramentales y religiosas representadas a corte o en presencia del rey: el cambio de público y de ambiente - factores que como hemos dicho tantas veces influyen en nuestra pieza introductoria - determina una modificación de las características de la loa, que adquiere los rasgos típicos de la *loa palaciega*⁷⁵.

3. LA LOA PALACIEGA

En esta categoría, como ya he apuntado antes, incluyo las loas cortesanas, para fiestas reales y *para casas particulares*; loas, estas últimas, que presentan un contenido y una forma muy parecidos, pero que “se adaptan a las posibilidades técnicas y pecuniarias del privado que las encarga”⁷⁶.

Lo que caracteriza este grupo de loas es una vez más el lugar donde se representan. Son muy escasas las representaciones palaciegas en la época de Felipe III por la ausencia de edificios teatrales y por la poca afición al teatro del rey (se representaban comedias palaciegas, nos informa Cotarelo, casi exclusivamente en el cuarto de la reina Margarita). Sólo con Felipe IV ese tipo de representación recibirá un impulso creciente: en 1629 Cosme Lotti proyecta un nuevo tipo de lugar teatral, llamado Coliseo, de concepción completamente diferente con respecto al corral: las diferencias fundamentales son la presencia del tejado, que hace indispensable la iluminación artificial (efectuada desde el foso de la orquesta hacia el escenario, y que, por lo tanto, deja en la penumbra la sala); el telón de boca; el foso de la orquesta, que separa el tablado del público; las decoraciones prospécticas, pintadas sobre bastidores. Son características que se repiten en el más sumptuoso Coliseo del Buen Retiro, edificado en 1638 e inaugurado en 1640.

⁷⁵ Véanse, por ejemplo, *En el tiempo feliz que reina Astrea y ¿Cuándo será más feliz ... ?*, dos loas devotas editadas por el mismo Lope en *Relación de las fiestas* (Madrid 1622) por la canonización de S. Isidro y enfocadas en la alabanza de la familia real.

⁷⁶ Kurt Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega”, cit., p. 18.

A pesar de las polémicas que suscitó⁷⁷, la nueva escenografía tuvo un éxito tan extraordinario que

... movió a muchos autores a escribir comedias, e incluso entremeses, loas etc... cuya trama estaba al servicio de los efectos escénicos, y no lo contrario como primitivamente pudo suceder.⁷⁸

Estas representaciones ante la familia real, realizadas con gran aparato de tramoyas y apariencias en diversas residencias, como Aranjuez y El Pardo, sufrirán, pues, profundas transformaciones que afectarán no sólo la obra principal, sino también la loa. Largas y detalladas acotaciones introducen personajes alegóricos que remiten muy a menudo a la representación que va a empezar dentro de poco. En este sentido (presencia de personajes alegóricos y referencia al tema de la obra que encabeza), esta loa puede acercarse a la loa religiosa, pero se aleja de ésta por el tipo de escenografía y de público.

Representadas en días importantes, como cumpleaños de reyes, nacimientos de príncipes y otros grandes eventos de palacio, y en honor y en presencia de los monarcas, estas piezas se “echan” frente a una platea exenta del componente popular: al espectáculo teatral no asiste la muchedumbre bulliciosa del corral o de la calle, sino un público elitista y noble, a quien no es preciso pedir silencio. ¿Cuál es, pues, en este caso, la función de la loa?

La mirada del prologuista se dirige ahora a la sola persona del rey; la loa se convierte en apología del monarca, en elogio de la vida de palacio y de los valores aristocráticos y se configura como un género que ayuda a afianzar la imagen de un mundo en cuyo centro se colocan el rey y la corte. Se puede notar cierto paralelismo entre el teatro del *Corpus* y el de palacio: “de la misma manera que el *auto* sirve para la glorificación de la eucaristía y del reino de Dios, las fiestas cortesanas [...] enaltecen a los

⁷⁷ Cfr. por ejemplo el diálogo entre el Teatro y un Forastero en el prólogo a la parte XVI de las Comedias de Lope (*Décimasexta parte de las comedias de Lope de Vega* [...], En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1621).

⁷⁸ *Historia del teatro en España* (2 vols.), ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984, vol. I, p. 673.

reyes y se convierten en la autorrepresentación de la monarquía, llegando a ser el rey y su comitiva «co-autores» en este espectáculo”⁷⁹.

Terminaré este apartado refiriéndome, aunque sea brevemente, a la *loa para casas particulares*: se trata de representaciones que se estrenan en las casas principales con ocasión de bodas, cumpleaños y fiestas ante un público muy restringido formado por nobles que pagan de su bolsillo la representación. Es un fenómeno muy difundido, de cuya existencia nos dan razón los escritores contemporáneos: no es raro encontrar en las novelas breves relatos de representaciones de comedias en casas particulares. Cotarelo atribuye la escasez del número de loas de esta clase que se conservan a una pérdida de textos correspondiente a los primeros treinta años de siglo XVII; una hipótesis más que probable puesto que, a lo mejor, estas piezas sólo se transmitían por vía oral, es decir, no llegaban a imprimirse. Sólo nos quedan loas de este tipo bastante tardías (es decir, desde la segunda mitad del siglo XVII aproximadamente) pero, a estas alturas, la loa ya está declinando, puesto que, como indica Flecnikoska, “la loa propiamente dicha se diversifica, crece, florece y muere en la época de Lope de Vega”⁸⁰.

⁷⁹ Josef Oehrlein, “El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, Tamesis, Londres 1989, pp. 24 y ss. Véanse para este tipo de loa la ya citada obra colectiva *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo* y el reciente estudio de Judith Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger (Estudios de literatura, 73-74), 2003.

⁸⁰ Jean-Louis Flecnikoska, *La loa*, cit., p. 103.

LOA PROFANA PARA EL CORRAL				LOA RELIGIOSA		LOA PALACIEGA	
Géneros y subgéneros	Loa introductoria			Loa de presentación de compañía y/o temporada	Loa al nacimiento, a Nuestra Señora a los santos	Loa cortesana y de fiestas reales	Loa para casas particulares
Lugar	Loa de divulgación	Loa digresiva	Loa para la lectura	Loa en unión con otros géneros	calle; conventos	corte; palacios reales	casa particular, palacios nobles
Periodo	Final s. XVI (1585/95)	Principios s. XVII (1590/1615)	después de 16025	después de 1625	Final s. XVI - principio s. XVIII	final s. XVI - s. XVII, s. XVII, sobre todo después 1621	después 1630
Tipo de representación	comedia / tragedia/tragicomedia			Auto sacramental (fiesta del Corpus)		Fiestas al nacimiento, Virgen, santos	comedias palaciegas
Tipo de público	de masa (heterogéneo) pragmática (conseguir silencio y benevolencia)			de masa	de masa; religioso	noble (corte y nobleza)	
Función	divulgación de la nueva preceptiva dramática			presentación de la compañía al principio de la temporada	cidáctica; teológico - político	teológico - político	elogio del personaje festejado
Tema	(vs. defacciones del) "arte nuevo"			toda la compañía o parte de ella	Eucaristía; Cristo, Virgen, Santos	apología de rey y corte; (de la Iglesia)	
Ejemplos*	Alabanza de clq cosa: Cot. 92/94/95/100/105/108/112/113*/114* /115*/116/117/123/140/147/149-151; Alabanza y vituperio del público: Cot. 125/128/141/144/ 153 /156/168; Cuentos: Aya. 14-18; Cot. 86/87/89-91/ 97/102/103/104/106/111/118/126/127/130/132/137/138* /139/143/145/152/155-157/159/163/167/186; Adivinanzas: Cot. 99/122/129; Glosas: Cot. 88/93*/124/134/136/146/160/161/169-171			Aya: 1-4; Cot. 85/96/107/158	Aya: 22/26-29; Cot. 23/24 Vírgen: Aya 25 Santos: Aya 21; Cot. 101*] Cot. 164		

* Con [*] indicamos las loas que sólo parcialmente pueden ser consideradas ejemplos de la categoría en que figuran

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES Y TEXTOS

Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Dirigidas al Illustrissimo señor Don Grabiela (sic) Blasco de Alagon, Conde de Sastago, señor de las Baronías de Espes y Escuer, Camarlengo del Rey nuestro señor. [...] En Çaragoza. Por Angelo Tauanno. Año M. DC. III. (1603).

El Fénix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Séptima parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses y Bayles. [...] En Madrid, Por la viuda de Alonso Martin. A costa de Miguel de Siles, mercader de libros [...] 1617.

El Fénix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Octava parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses y Bayles. [...] Año 1617. Con privilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin. A costa de Miguel de Siles, mercader de libros. [...] (1617).

Décimasexta parte de las comedias de Lope de Vega, procurador fiscal de la Cámara Apostólica. Año 1621. Con privilegio. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez, mercader de libros (1621).

Comedias portuguesas. Feitas pello excellente poeta, Symão Machado. [...] Cuatro loas famosas de Lope de Vega, Em Lisboa por Antonio Aluarez. Vendese na rua dos Douradores. Anno de 1631.

Tres loas famosas de Lope de Vega, las mejores que hasta oy han salido. [...] en Sevilla, por Pedro Gómez de Pastrana, en la Carcel Real. Año de 1639.

Fiestas del Santisimo Sacramento: repartidas en doze autos sacramentales con sus loas y entremeses. Compuesta por el phenix de España frey Lope de Vega Carpio [...] Recojidas por el licenciado Ioseph Ortiz de Villena. En Çaragoça, por Pedro Verges: a costa de Pedro Verges [...] 1644.

Tercera parte de las loas de Lope de Vega Carpio, pidiéndole alabasse los colores Blanco y Negro, contraponiendo el uno al otro. [...] En Sevilla, por Juan Cabeças, en calle de Genova, año de 1678.

Loa de Lope de Vega a la segunda parte de "Las fortunas de Ruy Lope d'Avalos" que escribió Damian Salustrio Poyo con titulo de "La adversa fortuna de Ruy Lope de Avalos". (Al fin) Nota mia. Esta obra se halla en el folio 78 de un codice antiguo que en 157 ojas contiene las dos comedias de la fortuna de Ruy Lope de Avalos, natural de Ubeda, con los mismos titulos que se hallan impresas en la parte [del]

tomo 3º de la colección de comedias de Lope de Vega, donde consta que su autor fue Damian Salustrio poyo, vecino de la ciudad de Sevilla. La d[ic]ha loa no la he vista aun impresa (s.l., s.a.; Biblioteca Nacional, MSS: 17.450-19).

Lope de Vega, *El peregrino en su patria*. Dedicado á Don Pedro Fernandez de Córdova, marqués de Priego, señor de la casa de Aguilar. Sevilla, 1604. Imprenta de Clemente Hidalgo.

Lope de Vega, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienauenturado hijo y patron San Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la Iusta Poetica se escriuieron*. Dirigida a la misma insigne villa [...] Año de 1622. En Madrid: por la viuda de Alonso Martin (1622).

Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Primera parte. [...] En Madrid, por Maria de Quiñones, 1655.

Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, (2 vols.), ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Atlas (B.A.E. 38), 1950.

Obras de Lope de Vega, 6.-8. “Autos y Coloquios”, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas (B.A.E. 157), 1963.

La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra - Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València 1995.

Colección de Entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines de siglo XVI a mediados del XVIII (2 vols.), ed. Emilio Cotarelo y Mori, 2^a ed., Granada, Universidad de Granada, 2000.

Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII, ed. Máxime Chevalier, Madrid, Taurus (Temas de España, Sección Clásicos, 119), 1982.

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969

Américo Castro, Hugo Albert Rennert, *Vida de Lope de Vega* (con adiciones de F. Lázaro Carreter), Salamanca, Anaya, 1968.

Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 2^a ed., Granada Universidad de Granada, 1997.

Historia del teatro en España, 2 vols., ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984-1989.

Judith Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger (Estudios de literatura, 73-74), 2003.

Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.

Carmen Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992.

José Iniesta Maestro, *Entre la retórica y la escena: construcción literaria y dramática de la loa en el siglo XVII*, Memoria de licenciatura, Universidad de Valencia, Valencia 1986.

Josef Oehrlein, “El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. Díez Borque J. M., London, Tamesis, 1989; pp. 17-33.

M. Rosa Pino, “Apuntes sobre una función preceptiva en las loas”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang, Mª Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 81-101.

Francisco Rico, “Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la “Quinta parte” de Comedias”, en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. Kossoff A D., Amor y Vásquez J., Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

Evangelina Rodríguez Cuadros, Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.

Enrique Rull, “Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang, Mª Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 25-35.

Federico Sánchez Escribano, Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2^a ed., Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos), 1972.

Kurt Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang, Mª Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.