

«Y los entremeses, / se vuelvan en loas»:
pensando la comicidad en las loas palaciegas
de Antonio de Solís¹

Judith Farré Vidal
Instituto de Lengua, Literatura y Antropología – CSIC

En 2013, el risueño y discreto Pep Sala publicaba un ensayo titulado *Pensant el riure*, en el que a modo de *captatio* escribía en su “Introducció” que “D’una manera activa o d’una manera passiva, com a activitat social o personal, el riure s’integra en la nostra existència i ens integra en la dels altres, des de les relacions laborals o professionals fins a les sentimentals”². Efectivamente, la comicidad o, lo que es lo mismo, el membrete de “entremesada”, es uno de los condicionantes esenciales a la hora de trazar la evolución de la tipología genérica de la loa, el género con el que tradicionalmente se abrían las representaciones teatrales a lo largo de los siglos XVI y XVII. Como ocurrió con el resto de géneros teatrales breves que acompañaban la puesta en escena de la comedia, el entremés acabó dictando y contaminando la poética de la loa. La vertiente entremesada fue la que se impuso para distinguir su evolución entre los siglos XVI y XVII. El avance de la risa y la comicidad reflejaba en el fondo la progresiva profesionalización

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad “En los bordes del archivo II: escrituras efímeras desde los virreinos de Indias” (FFI2015-63878-C2-2-P). Una versión preliminar se presentó en las Jornadas de Teatro Clásico de Almería de 2010; para algunos apartados, remito a Judith Farré Vidal, “Elogio, mecenazgo y profesionalización del teatro español de la segunda mitad del siglo XVII. La loa en la órbita entremesil”, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.2 (2013), pp. 157-175.

2. Josep Maria Sala Valldaura, *Pensant el riure*, Obrador Edèndum-Universitat Rovira i Virgili, Santa Coloma de Queralt, 2013, p. 9.

de todos los aspectos que rodeaban el entramado teatral, y con la construcción de lugares estables para la representación, el teatro se convirtió en unos de los principales negocios para el entretenimiento. De ahí que pueda decirse que, en buena medida, la risa dictó la morfología y los modos de actuación del teatro en la época moderna.

En 1975 Jean Louis Fleckniakoska publicó uno de los primeros estudios sobre esta forma dramática: *La loa*³. Su propósito era el estudio de la loa desde “los orígenes conocidos del teatro español hasta fines de la primera mitad del siglo XVII”⁴. A partir de la distinción de tres tipos formales de loas (entremesada, dialogada y monológica), su interés se centraba en el análisis del monólogo recitado, por lo que el investigador francés consideraba que las loas de la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente (1645) eran el punto de inflexión para trazar la morfología del género, ya que a partir de este momento “la loa viene a ser como un entremés, con varias figuras, presentado en su propio decorado”⁵. Otro de los hitos en el estudio del itinerario del género, y que forma parte de ese primer paradigma crítico de recepción, fue Emilio Cotarelo y su *Colección de loas, entremeses, bailes, jácaras y mojigangas*⁶. Además de ocuparse de los autores que cultivaron el género a partir del siglo XVI y registrar toda su pluralidad formal y argumental, establece el *Viaje entretenido* de Rojas Villandro (1603) como el eje de referencia que condiciona la evolución y posterior desarrollo de la formulación dramática de la loa. En este sentido, a Cotarelo se debe la clasificación de las distintas modalidades de la loa, al considerar su temática y el espacio de representación, y sobre la que se basarán todos los estudios posteriores: loas sacramentales, loas de Nuestra Señora y de los Santos, loas de fiestas reales, loas en casas particulares y loas de presentación de compañías.

Así pues, son dos ejes los que trazan la evolución de este género teatral y que, en buena medida, pueden proyectarse también como vectores a la hora de esbozar la evolución general del teatro de los Siglos de Oro: los espacios de representación y la comicidad que se desprende de la vertiente entremesada. La posición de la loa como género de cabecera de todo el espectáculo teatral supone que, en su función inaugural de la representación, su principal cometido sea el de entablar la inicial connivencia con el auditorio. De esa ubicación preliminar, en la que se establece como bisagra entre el público y la ficción escénica, deriva, sin duda, la permeabilidad que se observa en el género a lo largo de los Siglos de Oro y que necesariamente va ligada a la propia evolución del espectáculo teatral. Como antesala de la representación, la loa carece de un argumento dramático definido en términos de acción, lo cual supone su naturaleza

3. Jean-Louis Fleckniakoska, *La loa*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1975.

4. Fleckniakoska, *La loa*, p. 11.

5. Fleckniakoska, *La loa*, p. 11.

6. Emilio Cotarelo Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* [Madrid: Bailly-Bailliere, 1911]. Ed. facsímil con estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Universidad de Granada, Granada, 2000.

circunstancial, así como que su morfología genérica vaya fijándose en función de los progresos del mismo espectáculo teatral que encabeza.

Es así como la loa, en sus primeras formulaciones a lo largo del siglo XVI, se define por su carácter eminentemente recitativo. Ya sea en prosa —como resumen del argumento de la comedia que sigue—, o bien en verso —erigiéndose en portavoz de una emergente conciencia profesional del oficio y sus circuitos de representación—, los recursos para la captación del interés del público más habituales en esta primera fase de evolución del género, como ya estudiara Fleckniakoska, son el saludo al público, la petición de silencio y la alabanza (de público, actores, ciudades...):

La loa evoluciona al mismo tiempo que cambian el estatuto de los farsantes, el lugar de la representación y la composición del público [...]. El profesionalismo sólo aparece a mediados del siglo XVI con Lope de Rueda, y corresponde a la aparición de los corrales (Madrid, 1568; Toledo, 1576; Sevilla, 1579; etc.). En este momento, la loa profana cambia de rumbo; en vez de ser la alabanza al público, y que precede al argumento, viene a resultar primero —abandonando el argumento— la alabanza de cualquier cosa y de la compañía por medio de la aplicación⁷.

A partir de 1580, con el establecimiento de los corrales como circuitos estables de representación, y aún bajo el formato de monólogo recitado, se observa cómo el público, ya familiarizado con el nuevo código teatral, no requiere de la función prologal de la loa para presentar la comedia en sí o resumir su intriga, sino que las necesidades apuntan más bien hacia la consolidación del espectáculo teatral en su nuevo modelo de transacción comercial. En palabras de Antonucci y Arata:

[La loa es en este momento] una curiosísima forma de contratación en la que los actores intentan definir las obligaciones y los derechos de cada una de las partes. [...] [El público es] el juez a quien las compañías se dirigen con humildad. [...] [Además] la nueva poética, basada en una producción casi industrial, necesitaba una prótasis dramática más económica y ecléctica. Un tipo de prólogo que se pudiese utilizar para diferentes comedias y en diversas situaciones⁸.

Esta versatilidad de la loa, que la convierte en un género permeable a los cambios que paulatinamente se imponen con la profesionalización del entramado teatral, establece, en última instancia, que supere su condición de recitado para adoptar la forma del diálogo teatral. No se trata tan sólo de que dos o más personajes interactúen en escena, sino que con ello también pasa a plantearse la necesidad de un diseño drama-

7. Fleckniakoska, *La loa*, pp. 127-128.

8. Fausta Antonucci y Stefano Arata, *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, Madrid-Sevilla-Valencia, 1995, pp. 11-12.

túrgico más complejo, acorde con el desarrollo de la comedia. Así pues, la trayectoria del género hacia su vertiente más espectacular o forma entremesada puede explicarse, dentro del circuito comercial, en el marco de la nueva experiencia teatral que supone la construcción de lugares estables para la representación, el perfeccionamiento de la técnica de los actores y, en general, los cambios que se derivan del hecho de que el espectáculo dramático se convierta en un negocio, aspecto en el que la comicidad resulta determinante.

Bajo estas premisas, pueden trazarse algunas calas en las loas de Antonio de Solís, ya que pueden considerarse como un corpus dramático esencial en la evolución de la loa cortesana y la progresiva influencia de la comicidad. Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686) fue un dramaturgo de carrera breve aunque fulgurante que, aunque gozó de notable éxito en las tablas con comedias como *El amor al uso*, *Las Amazonas* o *El doctor Carlino*, cayó paulatinamente en el olvido. Así lo atestiguaba Calderón tras su muerte, cuando en una carta fechada el 11 de junio de 1681 escribía: “Yo he sentido esta pérdida con igual demostración a nuestra antigua amistad; y ahora me tiene mohíno que no haya quien celebre sus honras entre la nobleza de España”⁹. Con todo, el dramaturgo alcalaíno gozó de un notable prestigio durante el siglo XVIII, al punto que Luzán, en su *Poética*, llegó a afirmar que “Solís no es inferior a Calderón en la natural elegancias y nobleza de estilo”¹⁰.

La trayectoria de Antonio de Solís como dramaturgo oficial de corte y, en especial, como proveedor de loas para fiestas reales puede seguirse a partir de la extensa documentación que aporta Frédéric Serralta para su biografía¹¹. Sabemos que entre 1636 y 1639 el dramaturgo entró al servicio del que sería su mecenas, el séptimo conde de Oropesa¹², un cargo que le valió ser nombrado secretario de Felipe IV en 1651¹³. Su carrera en la corte fue, a partir de este momento, ascendente, ya que en 1660 encabezaba la terna propuesta por los miembros del Consejo de Indias para suplir la vacante que dejaba la muerte de León Pinelo en el puesto de cronista de Indias. Al año siguiente, en 1661, Felipe IV rubricaba su nombramiento como historiador de Indias¹⁴ y, además, recibía otra merced real, el ascenso a oficial segundo de la secretaría de estado; una promoción que, unida al cargo de secretario del rey, le reportó una importante mejora en su retribución anual.

La faceta de Solís como dramaturgo en la corte de Felipe IV puede, por tanto, enmarcarse en el periodo de 1651 a 1660 gracias a los nombramientos y mercedes recibidas,

9. Tomo la cita de la “Introducción” de Manuela Sánchez Regueira a la edición de sus *Comedias de Antonio de Solís*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984, p. 6.

10. Sánchez Regueira, *Comedias*, p. 7.

11. Para más detalles sobre Antonio de Solís, también puede visitarse el portal de autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_de_solis/presentacion/)

12. Frédéric Serralta, “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Criticón*, 33 (1986), pp. 65-66.

13. Serralta, “Nueva biografía”, p. 84.

14. Serralta, “Nueva biografía”, p. 100.

ya que el cargo de cronista de Indias supuso que abandonara por completo su actividad teatral¹⁵. De ahí que la cronología de los estrenos de las piezas de teatro breve¹⁶, en su mayoría loas (L) y entremeses (E), que compuso para fiestas palaciegas se concentre en esos nueve años: *Loa para la comedia Darlo todo y no dar nada* (L, 1651); *El retrato de Juan Rana*¹⁷ (E, a. 1652); *Loa para la comedia las amazonas* (L, 1655); *Loa para la comedia La renegada de Valladolid* (L, 1655); *Las fiestas bacanales* (E, 1655); *Loa para la comedia Eurídice y Orfeo* (L, 1655); *Loa para la comedia Un bobo hace ciento* (L, 1656); *Loa para la comedia Pico y Canente*¹⁸ (L, 1656); *Juan Rana, poeta* (E, 1656); *Los volatines* (E, 1656); *Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente* (E, 1656); *Loa para la comedia Triunfos de Amor y Fortuna* (L, 1658); *Salta en banco* (E, 1658); *El niño caballero* (E, 1658); *Aguardad, Supremos Dioses* (E, 1658); *Loa para la comedia Hipomenes y Atalanta* (L, 1659). Así pues, la producción de Solís de teatro breve¹⁹ para palacio se compone, en principio, de ocho loas y ocho entremeses, si incluimos el entremés de *El retrato de Juan Rana* del que no hay documentación sobre las circunstancias concretas de su estreno, aunque todo parece apuntar, por la nómina de actores²⁰, a que se representó en palacio. De manera específica, y en lo que atañe concretamente a sus loas palaciegas, este intervalo de tiempo permite abordar su análisis no sólo desde los rasgos característicos de la tipología genérica de la loa cortesana, sino también desde algunos aspectos circunstanciales que explican bien algunas de sus peculiaridades.

La ausencia de un conflicto dramático definido en términos de acción propicia que el argumento de la loa palaciega gire en torno a la misma circunstancia sobre la que se

15. Sobre las causas de su renuncia a seguir ejerciendo como dramaturgo, que debió ser muy repentina ya que dejó inconclusa su última comedia, *Amor es arte de amar*, Serralta opina que: “tuvo lugar por los años 1661-1662, bajo la presión de circunstancias materiales, y no algunos años más tarde de resultas de una toma de conciencia moral y cristiana [se ordenó sacerdote en 1667]” (“Nueva biografía”, p. 101). Los retrasos en los pagos por parte de la Hacienda Real así como las obligaciones que exigía el puesto de cronista subyacen, pues, como motivos del cese de su actividad teatral.

16. Fijo la cronología de las piezas de teatro breve de atribución segura que, además, se escenificaron en la corte.

17. Posiblemente anterior a 1652 (Héctor Urzáiz, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, vol. II, p. 614), aunque no se tienen más datos sobre las circunstancias de representación del entremés, distinto a otro de igual título de Rodríguez de Villaviciosa.

18. En la Fiesta de *Pico y Canente* (1656), la comedia de Luis de Ulloa y Pereira y Rodrigo de Ávila, que celebraba la recuperación de la reina, la loa y los entremeses son de Solís, al igual que la Fiesta de *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658) con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, celebrada el 27 de febrero, la loa, los entremeses y la comedia son de Solís.

19. Además de las loas y entremeses, Solís también escribió el baile de *El murmurador*, impreso en Valencia en 1643, y sin datos sobre su estreno (Urzáiz, *Catálogo*, vol. II, 614); dos jácaras entremesadas: *Celos de un jaque y satisfacción de una marca y Hace relación un bravo del estado en que se halla* (Urzáiz, *Catálogo*, vol. II, p. 613); y dos jácaras a lo divino: *Jácara a San Agustín y Jácara a San Francisco* (Urzáiz, *Catálogo*, vol. II, p. 613).

20. Urzáiz, *Catálogo*, vol. II, p. 614. Lo mismo podemos decir del *Baile perdido*, representado por Cosme Pérez, Bernarda Ramírez, María de Quiñones y Mariana Borja en 1660 (Urzáiz, *Catálogo*, vol. II, p. 612).

organiza el festejo. De ahí que la celebración de cualquier acontecimiento en la órbita del poder se ponga en escena a través de alegorías o argumentos mitológicos fácilmente identificables en un lenguaje cortesano. Esta singularidad, unida al hecho de que la loa se presente como género de cabecera que debe establecer la inicial connivencia con el público, supone que el objetivo fundamental del género, como su nombre indica, sea el elogio a los destinatarios que sustentan y presencian el festejo²¹. De este modo, la estrategia panegírica de la loa proporciona una especial forma de dialéctica entre realidad y ficción, en la que también se integra, bajo la ilusión dramática de una realidad envolvente, al auditorio presente en el espectáculo. La loa se plantea así como una ficción dramática en la que las circunstancias que determinan la fiesta de corte se convierten en el argumento espectacular, a partir de los códigos de representación establecidos en torno al poder. La dicotomía entre realidad y ficción apela también a la simultaneidad del conflicto dramático para así implicar al auditorio en la participación conmemorativa de los valores panegíricos que se ostentan. La eficacia de dicho planteamiento reside en presentar la ilusión de contemporaneidad de la puesta en escena, por lo que al trazar ese argumento como un ir haciéndose a medida que va representándose, surgen necesariamente una serie de alusiones metateatrales acerca de su misma concepción y puesta en escena.

Así pues, resulta fundamental para la loa captar la atención del público a partir de sus propias coordenadas dramáticas y espectaculares, que surgen de la recreación de una *realidad envolvente* —en lo que atañe al espacio— así como de una *ilusión de contemporaneidad* —en cuanto a tiempo se refiere—. Ello supone que coincidan las coordenadas del público y las de la realidad embellecida que dramatiza la loa, como antesala de la comedia que se representará a continuación. Gracias a una espectacular puesta en escena y a una elaborada tópica simbólica, la loa se instaura como bisagra entre realidad y ficción teatral y, en amena pedagogía, dramatiza la circunstancia festiva y los propósitos que subyacen en la celebración palaciega.

En el caso de Solís, un buen ejemplo de ello es la *Loa para la comedia Euridice y Orfeo*²². En ella aparecen en la primera escena frente al telón la Admiración y la Ignorancia, que invocan a la “esfera del Amor decente” ya que no entienden el sentido de la tarjeta que preside el escenario (un león reclinado sobre una lira) ni el mote que la acompaña (“También tiene armonía y providencia/ hasta en sus mismos ocios, la Prudencia”,

21. Como precisa Carmen Sanz al hablar de la triple función de este lenguaje de comedias durante el reinado de Carlos II, no se trata tan sólo de que el teatro represente la imagen idílica del soberano, o se utilice dicha imagen para la instrucción del monarca, sino que también debe considerarse el fasto cortesano como una oportunidad de ascenso social: “[las comedias] podían convertirse en privilegiada lengua franca de incertidumbres, anhelos e intenciones sustentadas en los pilares de tres justificaciones sentidas como necesidades en la Corte del último de los Austrias: una explícita, la pedagógica, y dos sobreentendidas, las de representación y promoción” (Carmen Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2006, p. 59).

22. Todas las citas de loas de Solís proceden de Judith Farré (coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve*, IDEA, New York, 2016. En cada caso, se indica la paginación entre paréntesis.

p. 119). A continuación, después de una serie de réplicas de canto y recitado entre los dos personajes alegóricos, donde se repiten en cláusulas paralelas las preguntas acerca del significado de la composición, se descubre el escenario, del que la acotación precisa “En medio del tablado se ve Alcides con la piel del león y reclinado en el regazo de la Música; y sentadas, como en diferentes peñascos, las otras Artes liberales, con los instrumentos que las significan” (pp. 121-122).

El mote inicial se repetirá como estribillo y la Música, a propósito de la disposición del tablado, glosará primero el sentido de la presencia de Alcides al decir que

Depuesto el peso del orbe,
a la armonía se entrega
para ennoblecer el ocio,
que es necesario a las fuerzas.
La política armonía
pide *estos ocios* que alternan,
sostenidos de quietud,
a fugas de fortaleza. (p. 122)

Tras la explicación, donde el colofón insiste en la idea de que la *armonía política* exige *estos ocios*, la Música trazará otra analogía para enlazar la representación de Alcides en el escenario con la anterior del león en la tarjeta previa a la subida de la cortina:

Abiertos los ojos duerme
el león, rey de las selvas;
propiedad, porque le hicieron
símbolo de la Prudencia.
Sobre una lira descansa
por que en sus ojos se vea
que se duerme su cuidado,
sin que su atención se duerma. (p. 123)

La respuesta de la Música anticipa la síntesis final en la que Amor, como personaje alegórico que simboliza el afecto hacia el Rey, ratificará la respuesta al enigma al aparecer en una nube desde lo alto:

Esos festejos de Alcides
y *esos* ocios del león,
otros ocios significan
y *otros* festejos que yo
a mejor León consagro,
dedico a Alcides mejor. (p. 123)

Los deícticos de su intervención redundan en la estrategia del elogio que parte de la doble metáfora panegírica que representa a Felipe IV como león y Alcides, para que, finalmente, el referente real supere los términos fingidos de la alegoría. De este modo, se explica el significado de todo el despliegue escénico y conceptual, tanto de la loa como del festejo en su conjunto. Además, el público, al igual que los personajes, han sido testigos vivenciales de la resolución del enigma.

La justificación de la licitud del ocio real es uno de los tópicos que a menudo desarrolla Solís. Cabe decir al respecto que es justamente en la década de 1650, concretamente a principios de 1655 —el año más prolífico de Solís como dramaturgo de corte—, cuando Felipe IV recibe más críticas no sólo por el derroche de su afición al teatro sino también por la despreocupación hacia sus obligaciones reales, en lugar de invertir ese tiempo y dinero en el largo conflicto con la corona francesa²³. En la *Loa para la comedia Hipomenes y Atalanta* es, de nuevo a partir de la intervención del personaje de la Música, que se justifica la utilidad del festejo palaciego:

Aquí de los nobles,
dulces pasatiempos,
entendidos ocios
del entendimiento,
Música y Poesía,
útiles recreos,
que en lo divertido
conserváis lo atento. (p. 206)

La defensa del provecho que puede derivarse de esta forma de *ocio entendido* no resulta extraña, ya que Felipe IV no sólo era gran aficionado al teatro sino también a la música²⁴. En la misma loa, el Divertimento, la Poesía, el Cuidado y la Música, sintetizan, como personajes alegóricos, las virtudes de este pasatiempo edificante para el buen gobierno:

DIVERTIMIENTO	Permitid un <i>breve rato</i> a estos <i>ocios bien nacidos</i> , a estos ocios en que ofrece...
POESÍA	... La Poesía, sus ritmos.
CUIDADO	... El Cuidado, sus decencias.
MÚSICA	... La Música, sus bullicios (pp. 212-213).

23. Como ejemplo, véanse los fragmentos que reproduce Chaves extraídos de los *Avisos* de Barriónuevo (Teresa Chaves, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2004, pp. 218-219).

24. A propósito de las veleidades musicales de Felipe IV, su apodo de “corista” y su estrecha amistad con Mateo Romero, el Maestro Capitán, véase F. Bouza, “Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones”, en *Felipe IV. El hombre y el reinado*, coord. José Alcalá Zamora y Queipo de Llano, Real Academia de la Historia-Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2005, p. 30.

Resulta, pues, claro que la eficacia de este tipo de piezas introductorias, estos *ocios bien nacidos*, pasa por concentrar en *un breve rato* el mayor número de recursos para suspender al auditorio y provocar los efectos propios del fasto palaciego. De ahí que también en la loa, más aún si cabe por tratarse de un género breve, las tramoyas desempeñen un importante papel. Buen ejemplo de ello es la *Loa para la gran comedia de Triunfos de Amor y Fortuna*, que compuso Solís para festejar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero. La loa se inicia con un fragmento previo a la subida del telón en el que aparecen Apolo, con un ramo de laurel en la mano, y Minerva, con uno de oliva. Tras una serie de cláusulas cantadas, los dos personajes que simbolizan, respectivamente, a Felipe IV y a Mariana de Austria, serán los encargados de subir el telón y descubrir el escenario, mientras repiten al unísono los siguientes versos:

Mas ya es bien que destas sombras
se descifre la verdad,
para que diga el sentido
de tanta gloria incapaz,
que el Cielo y la Tierra
compitiendo están;
ella pide mucho
y él concede más. (p. 190)

En el tablado, que representa un jardín en la mitad inferior y cielo en la posterior, se descubre un arco triunfal con el nombre de Felipe en letras de oro. Además, la acotación precisa que

En llegando al tablado vuelan a lo alto por los dos lados, llevándose cada uno su media cortina, y queda descubierto el tablado, de la mitad abajo jardín y de la otra cielo; y en la tierra un arco triunfal con el nombre de Felipe escrito con letras de oro, y en lo superior dél la empresa que ha de ser un águila y león unidos, al modo que lo están las águilas imperiales, y el león tendrá un ramo de laurel en las manos y el águila uno de oliva, que enlazándose por arriba venga a formar corona los dos [...]. Este arco ha de estar coronado de la Fama y seis ninfas en lo alto y en los dos nichos o arcos interiores, Alemania y España. En lo alto se ve unido con las nubes otro arco celeste y en él Iris, con otras siete ninfas y escrito en el mismo espacio del arco el nombre de Próspero con letras transparentes. (p. 191)

El arco que representa la loa no deja espacio para el movimiento de los actores ni para más entradas o salidas, por lo que es muy estática y se desarrolla a partir de las réplicas de canto de los personajes que, colocados en el arco y como si fueran estatuas de bulto, describen la simbología de toda la escena.

En otras ocasiones, la capacidad de suspensión se concentra no tanto en el espectáculo de la tramoya sino en los efectos de la música. Así ocurre, por ejemplo, en la *Loa para la*

comedia Darlo todo y no dar nada, que da inicio a la fiesta para celebrar el aniversario de Mariana de Austria, su recuperación de un desmayo y el parto de la infanta María Teresa. A lo largo de toda la loa, las tres circunstancias del festejo se desarrollan en cláusulas simétricas que repiten, alternándose entre fuera y dentro del escenario, tres voces con sus respectivos coros, y respondiendo a la Alegría, personaje alegórico que, naturalmente, representa la felicidad, en homenaje a la reina. Ejemplo de los efectos musicales de la loa es el diálogo entre las tres voces desde dentro y la Alegría que, alternativamente, irá glosando desde el escenario cada una de las tres circunstancias festivas a partir de un octosílabo partido que, desde dentro, cantará cada voz. El siguiente ejemplo se refiere al nacimiento de la infanta:

VOZ 2	<i>María...</i>
ALEGRÍA	Esta unión tan soberana...
VOZ 2	<i>...Ana...</i>
ALEGRÍA	<i>...de fruto y flor que asegura...</i>
VOZ 2	<i>...Segura...</i>
ALEGRÍA	<i>...¿Cuánta Amaltea derrama?</i>
VOZ 2	<i>...Rama.</i>
ALEGRÍA	Todo el corazón se inflama, pues sin dejar de ser Flor, será del fruto mejor, <i>Mariana, segura rama.</i> (p. 109)

Como apuntaba en líneas anteriores, uno de los aspectos esenciales del género es presentar la realidad embellecida de la loa como simultánea al desarrollo de la representación, ya que de esta forma el público se convierte en testigo presencial de la dramatización del elogio. Bajo esa ilusión de fingida contemporaneidad, la circunstancia celebrada adquiere también una dimensión atemporal ya que convoca a los personajes alegóricos o mitológicos que personifican los valores perdurables que, simultáneamente, se proyectan en los destinatarios de la celebración concreta. A este sentido responde la réplica de la Prudencia en la *Loa para la comedia La renegada de Valladolid*, donde explica a la Razón las causas del concierto entre Juventud, Hermosura y la misma Prudencia:

*Hoy, amigas, hoy, Razón
y Admiración, el más bello
ultraje de la hermosura,
pues los adornos perfectos
que ella le ofrece, recibe
con descuido o con desprecio,
y vienen a hacerlos más propios
tratándolos como ajenos;
hoy, el más gallardo asombro
de la Prudencia, pues vemos*

que la razón le amanece
sin los crepúsculos ciegos
de la experiencia, de modo
que da cabaes reflejos
en la aurora de sus años
el sol de su entendimiento;
hoy, el más hermoso rasgo
de aquel artífice inmenso
que, con pincel misterioso,
[...]
La agustísima Mariana,
grande honor del siglo nuestro,
hoy de esperanzas felices
ha llenado al *mundo entero*. (pp. 139-140)

La repetición del adverbio *hoy* da muestra de la dimensión atemporal que adquiere la excelencia de Mariana de Austria, pues no sólo convoca en el tablado a Juventud, Prudencia, Razón y Hermosura, sino que además es capaz de dar esperanzas al *mundo entero*.

De lo expuesto hasta el momento, se desprende la conclusión clara de que las loas palaciegas de Solís se ajustan a la retórica del género y presentan las pautas que, a partir de Calderón, también reflejan las loas de otros autores áulicos como Agustín de Salazar y Torres o Francisco Bances Candamo. A pesar de ello, el corpus de teatro breve de Solís, en su conjunto, resulta interesante y peculiar por algunas circunstancias específicas que tienen que ver con los argumentos festivos de sus colaboraciones, así como con la puesta en escena y la importancia de la comicidad.

En efecto, lo primero que llama la atención es que Antonio de Solís, en los años de su actividad como dramaturgo oficial en la corte (1651-1659), de las ocho loas que escribió, cuatro se destinaron a la celebración de los carnavales —quizá fueron en realidad cinco, puesto que existe la posibilidad de que la que precedía a *Pico y Canente* coincidiera también con las carnestolendas—. Cabe recordar que el carnaval era para Felipe IV una de sus celebraciones predilectas²⁵, por lo que es significativo que la mitad de su producción de loas, quizá más, se destinara a esta celebración.

Otra loa, la que precedía a la comedia burlesca de consuno *La renegada de Valladolid*, se destinó a conmemorar la festividad de san Juan en 1655, otro de los hitos fundamentales en el calendario festivo de la corte. Si dejamos de lado su primera loa

25. Prueba de ello es que el 26 de marzo de 1623, con apenas dieciocho años cumplidos, Felipe IV ya participó en una máscara de carnaval organizada por Olivares (Bouza, “Semblanza y aficiones”, p. 27). Y, con el tiempo, como sentencia Chaves: “El carnaval era la fiesta más celebrada de todas las que componían el calendario festivo en la corte del cuarto de los Austrias españoles, superando incluso, en cuanto a variedad y cantidad de programas, a la que festejaba el solsticio de verano o de San Juan, por abarcar además un arco superior de tiempo celebrativo” (Chaves, *El espectáculo teatral*, p. 63).

cortesana, que precedía a una comedia de Calderón para festejar el aniversario de Mariana de Austria (1651), las otras dos loas palaciegas de Solís festejan, de un lado, la recuperación de la reina en 1656 (*Loa para la comedia Pico y Canente*) y, del otro, uno de los acontecimientos más esperados por la monarquía, el nacimiento de un heredero (*Loa para la gran comedia Triunfos de Amor y Fortuna*, 1658). Por ello puede decirse que los asuntos para los que se requiere la participación de Solís para escribir loas son indicativos del progresivo aprecio que el dramaturgo ostentaba en la corte. Además, resulta también significativo que en un mismo año (1655) escribiera tres loas. Este triple encargo podría ser una de las razones que subyacen en el hecho de que Solís optara por reescribir una loa que previamente había dedicado a su mecenas, el conde de Oropesa, y que se representó en la corte de Pamplona (1643). En el mismo año de 1655, escribió, además, el *Entremés de las Fiestas bacanales* que acompañó a su comedia de *Eurídice y Orfeo*, con la loa correspondiente.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es que Solís, tras el prolífico año de 1655, se encarga progresivamente del diseño de dos fiestas, escribiendo en la primera no sólo la loa sino también los entremeses y, en el segundo caso, además, también la comedia: *Fiesta de Pico y Canente* (1656) y *Fiesta de Triunfos de Amor y Fortuna* (1658) —un logro que no consiguió compaginar ningún otro escritor de loas de la época—.

El reconocimiento del que pareció gozar Solís como dramaturgo en la corte se confirma también al observar la nómina de actores que participaron en la puesta en escena de su teatro breve. Se repiten determinados actores como María de Quiñones, Mariana de Borja, Luisa y Mariana Romero, Bernarda Ramírez... encabezados por la figura de Juan Rana, el “gracioso más festivo que conoció España”²⁶ y el actor preferido de la familia real²⁷. Concretamente, a partir de 1655, Juan Rana participó en el estreno de tres loas de Solís: dos formaron parte de los carnavales de 1655 y 1656 (*Loa para la comedia Las amazonas* y *Loa para la comedia Un bobo hace ciento*) y la tercera, la *Loa para la comedia Pico y Canente*, conmemoraba la mejoría de Mariana de Austria, quizá, como ya apuntamos anteriormente, coincidiendo también con la

26. Pellicer, 1804: II, 69-71 tomado de Teresa Ferrer, *Diccionario biográfico de actores (DICAT)*.

27. Podemos hacernos una idea del éxito que le condujo a palacio y cómo se estableció en la corte, a partir de la correspondencia conservada entre Felipe IV y la condesa de Paredes. Las cartas son de principios de 1648, cuando María Luisa de Gonzaga ingresó en el convento de San Joseph de Malagón. El 9 de junio de 1648, en el marco de la celebración de las fiestas del Corpus, escribía así el Rey a la condesa: “Os hecho mucho de menos para los autos, que me dicen que vuestro amigo Juan Rana hace famoso papel, y se me acuerda de lo que os hacía reír” (M^a Luisa Lobato, “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 3 (1999), p. 82). Sobre las Carnestolendas del siguiente año, el monarca escribió a Sor Luisa lo lucidas que fueron las fiestas y lo divertidas que fueron para la gente joven las imitaciones que don Andrés Ferrer hizo de Juan Rana: “Muy regocijadas carnestolendas hemos pasado y la gente moza se ha divertido y entretenido. Harta soledad me hizo que no viesedes querer imitar a Juan Rana, a don Andrés Ferrer que cierto de puro frío nos hacía reír, pero la comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres que Amarilis salió a luz y está gran farsanta como siempre. Sólo estimamos menos a Loti para las lozanas pues eran muy diferentes de las que él hacía” (p. 88).

celebración de los carnavales de 1656. En lo que respecta a los entremeses de Solís, la presencia de Juan Rana fue también progresivamente más importante a partir de 1655, ya que participó en siete piezas de Solís: *Entremés de las fiestas bacanales* (1655); en las fiestas de *Pico y Canente* (1656): *Juan Rana, poeta*; *Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente* y *Los volatines* y en las Fiestas de *Triunfos de Amor y Fortuna*: (1658): *Salta en banco*, *Entremés y sainete para triunfos de Amor y Fortuna*, y *El niño caballero*.

En el caso concreto de las loas, la presencia de Juan Rana imprime un sello personal que, además, encaja bien en el ambiente de celebración carnavalesca en el que se inscriben, como mínimo, la mitad de ellas y que marcan un hito importante en la evolución del género. De este modo, creo que pueden leerse ciertos pasajes que proponen la inversión del código que rige la poética áulica. Como ejemplo, la *Loa para la comedia Un bobo hace ciento* que desarrolla una escena inicial entre la Vida —papel que representó Bernarda Ramírez— y el Tiempo —personaje representado por Cosme Pérez—, donde la primera duda de la identidad del segundo por sus galas de ermitaño. Para comprobar que no es una chanza y que se trata en realidad del “Tiempo que corre” y no del “de Mari Castaña”, la Vida le obliga como prueba a correr por el escenario o le recrimina sus arrugas, reproche al que el Tiempo tendrá que responder y confesar que son consecuencia de no haberse lavado la cara.

Tras los primeros recelos, el Tiempo opta por demostrar a la Vida las razones de su mudanza y de su apariencia de anacoreta, invocando el desfile de las distintas edades (oro, plata, cobre y hierro). A continuación, el Tiempo confiesa su tristeza y el hartazgo que le llevó a alejarse de los hombres; su lamento se ve interrumpido por una voz desde dentro que reproduce los versos de Garcilaso de la Vega: “Cerca del Tajo en soledad amena”, con los que la Vida le obliga a “abrir los ojos” y darse cuenta de que ambos están en palacio. El reconocimiento del lugar de representación da pie a la salida del personaje de las Carnestolendas, que aparece vestido de matachín. Su baile hace que todos los personajes presentes en el tablado cambien sus vestidos por los del matachín y, bailando, den fin a la loa con los elogios característicos del género. En este caso, el panegírico se canta al compás del matachín:

VIDA	Matachín, que pidan ustedes, matachín, a Sus Majestades matachín, perdón por la fiesta, matachín, hasta el otro martes.
TIEMPO	Matachín, que el Rey y la Reina, matachín, y las dos Infantes, matachín, que no tienen precio, matachín, y son cuatro reales. (p. 181)

En lo que atañe a la escenografía, hay que destacar también la presencia cómica de Juan Rana en una de las tramoyas más características de la loa: la nube²⁸. Así, en la *Loa para la comedia Pico y Canente*, Cosme Pérez aparece dormido en una nube a los pies de Apolo y confiesa que:

Yo estaba tomando el sol
y el sol a mí me ha tomado.
Digasme tú, la tramoya,
¿a cuántas mil leguas me descalabro? (p. 161)

Del mismo modo, tampoco sorprende que las alusiones a la comida sean la referencia para distinguir a cada una de las edades en la *Loa para la comedia Un bobo hace ciento*. De ahí que la Edad de Oro, se defina como “una edad muy honrada” (p. 168) en la que “servían bellotas / los ujieres de vianda” (p. 169) o la Edad de Plata confiese su nostalgia de la época en la que “el amor era comida / y los celos eran salsa” (p. 169). El sentido, sin duda, tiene que ver con la comicidad que imprime la celebración del carnaval y que contagia a la loa. De ahí la actuación de Juan Rana, no sólo en la comedia o los entremeses, sino también en la loa, tal y como confiesa Apolo en la *Loa para la comedia Pico y Canente* al justificar la presencia del dormido Cosme Pérez en su tramoya de nube:

[...] y yo, viendo
que dos ingenios cantaron
el dúo más numeroso
del mejor de los encantos
que Ovidio atribuye a Circe,
para *sazonar el plato*,
he traído esta dormida
sabandija del Parnaso (p. 164).

Puede decirse que el registro actoral de Juan Rana explica también, como *sazón del plato*, la presentación del actor con un memorial en la *Loa para la comedia Las amazonas* (p. 174), más propio de la órbita del entremés que de la loa, o la frecuencia de determinados bailes e instrumentos de corte popular, más frecuentes en las loas palaciegas de Solís que en la del resto de dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII. Además del matachín anterior, destacan las castañetas de la *Loa para la comedia Hipomenes y Atalanta* o el teque, teque de la *Loa para la comedia Las amazonas*.

Por último, cabe apuntar otro aspecto sintomático del aprecio del teatro breve de Solís por parte de Felipe VI al resultar el dramaturgo elegido para el estreno en palacio

28. Véase A. de la Granja “Un actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 37-67.

del primer montaje de Antonio María Antonozzi, el escenógrafo italiano que llegó a la corte madrileña en 1658 siguiendo la estela de Cosme Lotti y Baccio del Bianco. Ello explicaría, sin duda, la magnificencia espectacular de la *Loa para Triunfos de Amor y Fortuna*, una pieza que no daba cabida a más personajes que los dispuestos en los diferentes niveles del arco triunfal que conmemoraba el nacimiento del príncipe Felipe Próspero.

Tras este inicial repaso a las loas palaciegas de Solís, puede decirse para concluir que, efectivamente, se ajustan a la retórica del género e incluso podría llegar a afirmarse que representan su plenitud, en tanto que, con el protagonismo que desempeña en ellas Juan Rana, uno de los personajes entremesiles por excelencia, la condición de loa entremesada adquiere ya pleno sentido. Con el permiso de Solís, cabría invertir el orden de los versos de la *Loa para la comedia Las Amazonas* que daban título a este escrito y decir que, finalmente, “las loas se vuelvan en entremeses”. Además, la presencia de Cosme Pérez y el registro de comicidad que se impone con su actuación implican, una vuelta, esta vez de cierre, a los orígenes del género, cuando normalmente era el gracioso el encargado de “salir a echar la loa”. Por otro lado, en lo que atañe al papel de Solís como cultivador del género, sobre todo a partir de 1655 —momento en el que arrecian las críticas a Felipe IV por su afición y derroche hacia las fiestas y el teatro palaciego—, queda claro que se convierte en uno de los dramaturgos más asiduos para escribir las loas de carnaval y justificar en ellas la licitud del ocio real. Ello otorga también pleno sentido al carácter circunstancial de las loas palaciegas de Solís, pues sugieren, quizá más que en ningún otro momento, su sentido como género de encargo, en amena pedagogía de corte, y producto de mecenazgo palaciego. Una razón que, paradójicamente, al mismo tiempo que implica la plena realización del género, conllevará el cese de la actividad teatral de Solís al alcanzar éste el puesto de cronista de Indias en 1661.