

Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas

Mercedes de los Reyes Peña
Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla

Nuestra preocupación por la presencia del teatro español del Siglo de Oro en Portugal y, más concretamente, por el representado sobre el escenario del Patio de las Arcas –corral de comedias lisboeta que mantuvo la hegemonía de las representaciones castellanas desde su creación en la última década del quinientos hasta su desaparición con el terremoto de 1755–, cuya vida historiamos, nos hizo interesarnos de forma muy especial por esa «Loa de empezar en Lisboa», reseñada por Emilio Cotarelo en la «Introducción» de su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*¹. En ella, además de ofrecernos dos breves fragmentos de la misma –de seis y doce versos–, la atribuye a D. Manuel de León Marchante y la situaba en el *Vergel de entremeses*, de 1675², datos éstos que, a nuestro juicio, deben ser revisados y corregidos, como el de la datación que le asigna.

Dada la misma naturaleza del género, «un género dramático breve que [...] se consagra en el siglo XVII como un lugar privilegiado de intersección de espacios dramáticos y referentes en torno al espectáculo» o «un género *en* transición, *en* movimiento y no una separación tajante entre ficción y realidad», como con gran acierto lo caracterizan Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera³, esta loa tiene un extraordinario valor para nosotros, pues nos ofrece datos preciosos para reconstruir esa presencia del teatro español en Lisboa de la que antes hablábamos, al estar llena de referentes a una realidad extradramática que se trasponía dramáticamente sobre las tablas. Una realidad que podemos ratificar punto por punto, a base de testimonios documentales y literarios, hasta el extremo de poder fechar la loa con toda exactitud.

¹ Impresa en Madrid, Bailly-Baillière, 1911, 2 vols. vol. I, XLIX.

² Cf. *Idem*.

³ En «Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro», en AA. VV., *El mito en el Teatro Clásico Español*. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984) (Madrid: Taurus, 1988), 26-54, 33 y 37.

Pero, comenzando primero por su localización, esta «Loa para empezar en Lisboa» – su verdadero título– se halla en el *Vergel de entremeses, y conceptos del donayre. Con diferentes bayles, loas y mogigangas. Compvesto por los mejores ingenios destos tiempos [...]*. Impreso en Zaragoza por Diego Dormer [...]. Año de 1675, donde la sitúa Cotarelo⁴. Si bien es verdad que al ejemplar conocido –perteneciente a la biblioteca privada de D. Arturo Sedó [hoy en la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona: Vitrina A-Est. 1 (1675)]– le faltan las páginas 99 a 110, ambas inclusive⁵, nuestra loa no se encontraba en ellas, porque en la «Tabla de todo lo que contiene este libro» no figura⁶, así como tampoco en la descripción que hace Cayetano Alberto de la Barrera del contenido del mismo⁷. Nosotras la hemos localizado, como anónima, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en un manuscrito de 3 hojs., en 4ª, con letra del siglo XVII, y con el título de «Loa para empezar en Lisboa» (Ms. 14.517²³). De ella existen, además, dos copias de distinta mano con escritura del siglo XIX y notas de Cotarelo, en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (Ms. 46.627)⁸. De esta fuente es de donde proceden los dos pequeños fragmentos publicados por dicho investigador, a los que antes aludíamos. Aunque la suponemos inédita, dado el número de loas impresas en colecciones y Partes de comedias cuya revisión no hemos agotado, resulta difícil afirmarlo con toda seguridad. De cualquier forma, nos complacemos en reproducirla en apéndice, más que por su valor dramático y literario, bastante escaso como veremos, por su valor testimonial de esa realidad que fue nuestro teatro áureo en la Lisboa seiscentista.

En cuanto al autor, tampoco parece ser de D. Manuel de León Marchante como afirma Cotarelo, pues, en sus *Obras Poéticas Póstumas* (Madrid, Gabriel del Barrio, 1722 (vol. I) y 1733 (vol. II); s.l., s.i., s.a. (vol. III), donde su «abigarrada obra poética y dramática» se recoge «en su casi totalidad», en palabras de un buen conocedor de la misma como es Javier Huerta Calvo⁹, esa loa no se incluye ni tampoco es atribuida por éste en la catalogación de su producción teatral¹⁰. Recordemos que en el ms. del siglo XVII, donde se nos ha conservado, esta loa es anónima, como indicábamos antes.

Respecto a su datación, aunque Emilio Cotarelo no se equivoca mucho –la cree de 1680 o poco menos¹¹–, hay que retrasar la fecha que propone a septiembre de 1672, co-

⁴ Hemos consultado la edición de JESÚS CAÑEDO FERNÁNDEZ, *Vergel de entremeses* (Madrid: CSIC, 1970) («Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos», Serie A, vol. XXXI) a la que responden las citas que hacemos de esta obra.

⁵ Cf. *Idem*, X.

⁶ *Idem*, 9-10.

⁷ Cf. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (London: Tamesis Books, 1968), 716.

⁸ MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER cataloga y describe sólo una de las copias en, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* (Madrid: CSIC, 1977) («Cuadernos Bibliográficos», XXXIV), 34, n. 380.

⁹ «La risa del Inquisidor (En torno a la *picaresca*, de León Marchante)», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/I-III (1989), vol. I, 125-35, 126.

¹⁰ Agradecemos a Javier Huerta, cuya tesis de licenciatura no hemos podido consultar (*Un entremesista del Siglo de Oro: Juan Manuel de León Marchante (1626-1680)*, [1977], en prensa), la información que personalmente nos ha facilitado al respecto.

¹¹ Lo cual se contradice con la inclusión de la loa en el *Vergel de entremeses*, de 1675, que había hecho líneas más arriba (Cf. en *Colección de entremeses loas, bailes...*, *ob. cit.*, T. I, XLIX). En una nota

mo prueban los datos documentales que exponemos a continuación y los ofrecidos por el mismo texto de la loa.

Ésta escenifica el regreso a Lisboa de una compañía de actores, capitaneada por Orozco e Ypólito –son los encargados de exponer el repertorio que traen para la nueva estación dramática–, tras haber pasado un mes en Setúbal, en espera de que mitigasen los ardientes calores del verano. Pues bien, esa presencia de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo, como autores, aparece documentada en los libros de caja del Hospital Real de Todos los Santos (copartícipe, por entonces, con el dueño del Patio de las Arcas en los gastos e ingresos de las comedias en la proporción de 3/5), durante la temporada dramática de 1672-73. En el *Livro de Despesa*, de 1671-72, se lee: «Despesa que fez o thezoureiro do Hospital, Christouão de Almada, com a companhia de comedias que por ordem da meza da Misericordia mandou vir de Madrid, de que são autores Miguel de Horosco e Hypolito de Olmedo» (Archivo del Hospital de San José de Lisboa, Lib. cit., fol. 215 r^o)¹²; y en el *Livro de Receita*, de 1671-72, se nos indica el día que empezaron sus representaciones: el 25 de abril de 1672 (AHSJ, Lih. cit., fol. 289 r^o). Como se desprende del contenido de la loa, no fue escrita para este momento de comienzo del año teatral sino para ser recitada tras la vuelta de la compañía a Lisboa después del paréntesis de inactividad dramática en el Patio a causa de los calores del verano¹³. Durante un mes –agosto–, la compañía se traslada a Setúbal para preparar su nuevo repertorio, como se dice en la loa (vv. 19-20 y 85-94), y, quizás –añadimos nosotras–, para hacer algunas representaciones que le proporcionaran ciertos ingresos con que ayudarse económicamente durante ese período. La actividad teatral en las Arcas, suspendida en agosto¹⁴, se reanuda a principios de septiembre, momento al que pertenece loa, que sirve a la compañía para presentarse ante el público olisiponense en esta nueva estación dramática de la temporada de 1672-73, que ahora comienza. De aquí, la datación que le hemos atribuido.

que añade al final de la primera copia de esta loa que se encuentra en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, deja abierta la posibilidad de una fecha anterior, pues en ella escribe: «Parece ser de hacia 1660 o más», con un siete escrito sobre un 6 en el lugar de las decenas (Ms. 46.627), 8.

¹² Esta estancia de Orozco y Olmedo en Lisboa fue ya documentada por nosotras en «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*, ob. cit., T. III, 863-901, 870-71. En la n. 21, ofrecíamos la detallada minuta de los gastos ocasionados por la venida de dicha compañía, de los que el Hospital pagaba tres partes y el dueño del Patio de las Arcas las dos restantes, de las cinco en las que se dividían los gastos y los ingresos.

¹³ Estas loas de presentación de compañía –advierte Cotarelo– son, junto a las de los autos sacramentales, las únicas que perduraron desde antes de mediar el siglo XVII: «Salvo las de funciones regias o alguna muy singular en los corrales, ya no se representaron en estos más que las loas inaugurales de temporada, dos veces al año, que tenían por objeto presentar las compañías o parte de ellas, y a veces un solo actor o actriz cuando eran partes principales, sobre todo de canto» (EMILIO COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., vol. I, XLIV. El subrayado es nuestro).

¹⁴ El día 2 de agosto de 1672 se registra un ingreso, en el *Livro de Receita*, procedente de la caja de las comedias del rendimiento de dieciséis días (AHSJ, Lib. cit., 1672-73, fol. 285 r^o), no anotándose el siguiente hasta el 1 de octubre de 1672 (*Idem*): si aquél pertenecía a las representaciones de julio, éste, como es lógico, correspondía a las de septiembre. Aunque en este caso no se indica el número de días, lo aproximado de las cantidades apuntadas permiten pensar en un número más o menos parejo. Las fechas de las anotaciones y los datos de la loa, nos confirman que durante el mes de agosto estuvo cerrado el Patio de las Arcas.

Desde el punto de vista dramático-literario, se trata de una sencilla loa dialogada de presentación de compañía, que cumple perfectamente los principales objetivos del género: conseguir el silencio de los inquietos y bulliciosos espectadores del corral –el Patio de las Arcas, en esta ocasión– y captarse su benevolencia¹⁵; en especial, el segundo –pues no hay petición explícita del primero, que sería consecuencia de la atención que estos versos reclamarían de los espectadores–, porque toda la loa no es más que eso: una *captatio benevolentiae*, a través del tópico tema de la alabanza a la ciudad en la que se representa (con la renuncia final a ella por la incapacidad de loarla como merece) y la presentación atrayente del repertorio dramático para la nueva estación que empieza.

Si bien contiene muchos versos que se podrían aplicar a una loa destinada a cualquier otra ciudad, hay otros que la atan particularmente a Lisboa y que son, juntos con los del repertorio, los que nos interesan, porque reflejan las circunstancias concretas de la llegada de muchas de estas compañías castellanas a Lisboa, su permanencia en ella y el desplazamiento a otras ciudades durante el período de cierre estival, el empleo del castellano como vehículo expresivo, la cartelera dramática, la estructura de la función y las expectativas del público portugués, totalmente semejantes a las de los espectadores de los corrales castellanos.

Centrándonos en el comentario del primer punto, conviene advertir que, aunque en este caso la compañía viene de Setúbal –al otro lado del Tajo–, ese acceso por barco a Lisboa, desde Aldea Gallega, era la forma habitual de llegada de muchas compañías españolas, como confirman testimonios documentales y literarios. Por citar uno, entre los primeros, recordemos que en el *Livro de Despesa*, de 1672-73, se lee: *Despendeu mais o dito thezoureiro, bisconde de Sequa, onze mil e duzentos reis... que tantos se guastaraõ em os barquos que trouxerão o fato de Aldeia Guallegua pera esta sidade e os comediantes e o careto do dito fato*» (AHSJ, Lib. cit. fol. 215 rº). Se trataba de la compañía de Carlos de Salazar, que se había mandado venir de Madrid para la temporada de 1673-74¹⁶, siendo éste un dato que se repite en los libros de cuentas del Hospital en otras ocasiones¹⁷. Con una plasticidad, un dinamismo y un gracejo que contrasta con la sequedad de la información documental, los primeros versos de la loa evocan en la imaginación de los espectadores dicha llegada, a través de un decorado verbal y una prolongación del espacio escénico mediante unos versos pronunciados desde dentro del vestuario (vv. 1-14).

Llegada de nuestros actores a Lisboa, sí, pero ¿con qué equipaje dramático? El mismo con el que estas compañías viajaban por tierras españolas (vv. 63-84), presentado con el cebo de la novedad (vv. 63 y 73-75) y del prestigio de los poetas –Calderón y Cáncer (vv. 65-72 y 77-84)–, con la intención de responder a las expectativas de un público forá-

¹⁵ Cf. JEAN-LOUIS FLECNIAKOSKA, *La loa* (Madrid: SGEL, 1975) 55-56.

¹⁶ Cf. PIEDAD BOLAÑOS DONOSO y MERCEDES DE LOS REYES PEÑA, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *art. cit.*, 871-72.

¹⁷ Para la localización de esta villa, un lugar casi obligado de paso para todo aquél que entraba o salía de Lisboa (Cf. EDWARD GLASER, *The «Fortuna» of Manuel de Faria e Sousa. An Autobiography* (Aschendorff: Münster Westfalen, 1975), 212, véase el artículo antes citado, 872, n. 26. Como ejemplo de su presencia en testimonios literarios, remitimos a los versos del entremés de *La hechicera* citados por AGUSTÍN DE LA GRANJA en «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en AA. VV., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. de J. M. RUANO DE LA HAZA (Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1989), 57-79, 77-78, n. 44.

neo que coincidían punto por punto con las que tenían los espectadores españoles del seiscientos. Recordemos, como término de comparación, los repertorios ofrecidos por las compañías de Roque de Figueroa, Lorenzo Hurtado y Antonio de Prado en Madrid, en 1628, 1631 y 1635, respectivamente, según la datación que Hannah E. Bergman atribuye a las loas de Quiñones de Benavente (maestro en este tipo de loas, al que «se atuvieron sin mayores novedades –en opinión de Cotarelo–, los que en el resto del siglo trabajaron en este linaje de presentaciones»¹⁸, donde dichos repertorios se incluyen¹⁹:

- ROQUE. Esto yo y mi compañía
á vuestros pies ofrecemos,
con diez comedias de ogaño
y siete entremeses nuevos,
sin catorce bailes, todos
de quien tan bien sabe hacerlos²⁰.
- LORENZO. Que lo que ella [la compañía] no agradare
lo suplirán los ingenios
que á proposito han escrito,
de quien sin falta os ofrezco
seis comedias nunca vistas,
con siete sainetes nuevos
de los bailes que se usan,
del autor que suele hacerlos²¹.
- PRADO. Tres comedias tengo nuevas
de don Pedro Calderón.
- AUTORA. Y es la primera que hacemos,
No hay burlas con el amor.
- PRADO. Otra se dignó de darme
de tres ingenios la unión.
- AUTORA. Y don Antonio Solís
trujo esta Cuaresma dos.
- PRADO. También el doctor Juan Pérez
me ha dado otra de *Sansón*²².

¹⁸ EMILIO COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., vol. I, XLIV.

¹⁹ En *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (Madrid: Castalia, 1965), 302-05, 318-13 y 333-41.

²⁰ «Loa segunda, con que volvió Roque de Figueroa á empezar en Madrid» en EMILIO COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., vol. II, 544-46, n. 234, 546, col. b.

²¹ «Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez», en *Idem*, n. 210, 500-02, 501, cols. a y b.

²² «Loa que representó Antonio de Prado», en *Idem*, n. 218, 515-17, 517, cols. a y b.

Respecto al número más elevado de comedias nuevas ofrecidas por Miguel de Orozco en nuestra loa –catorce–, hemos de tener en cuenta que, aunque desconocemos el ritmo de representaciones nuevas impuesto a esta compañía por el Hospital, sabemos que, en fecha anterior no muy lejana –el 12 de mayo de 1670–, en escritura publica firmada por el autor Francisco Gutiérrez con la Mesa de dicha Institución, éste se obligaba a hacer comedia nueva todos los lunes y, si no hubiere gustado, tendría que ofrecer otra en la misma semana²³. Suponemos que, con esas catorce, Orozco y Olmedo satisfarían las exigencias del Hospital respecto a esta clase de obras, durante las semanas de representaciones reales de esa segunda temporada dramática del año teatral de 1672-73²⁴. Y, si les añadimos las comedias viejas que con seguridad llevarían, el número total de ellas se adecuaría perfectamente a esas veinte o treinta piezas propuestas por Jean Sentaurens como repertorio del que disponían los comediantes²⁵. Los nombres de Calderón y Cáncer, al ser utilizados como reclamo, muestran que la popularidad de estos dos dramaturgos, indiscutible en España²⁶, se extendía igualmente al reino vecino.

El repertorio dramático, igual que en otras loas de presentación de compañía, aparece en boca de los autores, contrastando el tono serio de Miguel de Orozco, que sería el primer galán («yo el primero solicito/ tomar en Lisboa puerto», vv. 9-10), con el humorístico de Hipólito de Olmedo, que desempeñaría el papel de gracioso²⁷. Éste, además de enfatizar en versos cantados la bondad de las comedias de Calderón con el inesperado

²³ Cf. JOSÉ GONÇALVES RIBEIRO GUIMARÃES, «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal do Commercio*, nº 6565 (23 de septiembre de 1875). Ésta y algunas otras cláusulas muy significativas del citado contrato fueron extractadas y traducidas por nosotras en «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *art. cit.*, 869-70.

²⁴ Aunque desde el 5 de septiembre de 1672 al 15 de febrero de 1673 –Miércoles de Ceniza– hay veintitrés semanas, los ingresos del Hospital procedentes del teatro permiten sospechar que las representaciones durante ellas no fueron diarias. Si bien en los ingresos de esta segunda temporada, registrados en 1/X/1672 (154.568 «réis»), 2/XI/72 (164.400 «réis»), 3/XII/72 (130.362 «réis»), 5/I/73 (167.700 «réis») y 21/II/73 (128.778 «réis») (AHSJ, *Livro de Receita*, 1672-73, fols. 285 rº-286 rº), no se nos indica el número de días de representación a los que corresponden, los 143.196 «réis» de *dieciseis días* de la temporada anterior (anotados el 2/VIII/1672, en *Idem*, fol. 285 rº), inducen a pensar en un número semejante –día más, día menos– para los meses de septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1672 y enero febrero de 1673, en un cálculo –somos conscientes de ello– hecho por encima y por un procedimiento bastante burdo, que ofrecemos como simple aproximación.

²⁵ JEAN SENTAURENS, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle* (Bordeaux: Presses Universitaires, 1984), 2 vols., vol. I, 395-96.

²⁶ La del primero, como es bien conocido, dominó casi todo el siglo XVII: recordemos que en la loa de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) para la comedia *Dar tiempo al tiempo* de Calderón, casi coetánea a la nuestra (para Cotarelo, la loa –impresa en la *Cythara de Apolo*, 1681– es anterior a 1676 y aun a 1674), se identifica, a través de una perfrasis, al referido dramaturgo con el «ingenio mayor que celebra España» (citamos por E. COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, *ob. cit.*, vol. I, XLIII), y, respecto a la popularidad de Cáncer, aunque hoy sea difícil darse cuenta cabal de la fama que gozó en el siglo XVII –como señala E. Bergman– «se cantaban sus jácaras en todas partes, y su nombre, acoplado con el de Benavente, venía a ser sinónimo de *entremés*», citándosele todavía décadas después de su muerte (1655) como modelo de agudeza y donaire (Cf. HANNAH E. BERGMAN (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII* (Madrid: Castalia, 1970), 279).

²⁷ Es un papel que, a partir de 1660, siempre hizo, obteniendo la complacencia del público (Cf. N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (London: Tamesis Books, 1989), 195).

cambio de orden de los términos de un sintagma lexicalizado («espada y capa», v.72 / «capa y espada»), juega festivamente con la palabra cáncer –apellido y enfermedad–, cuando completa el repertorio con los sainetes que representará (vv. 73-80). La comicidad (vv. 12-14, 69-84) era un recurso más al servicio de la *captatio benevolentiae*, pues, «para ganar la voluntad del auditorio nada mejor que moverlo a risa», como reconoce Flecniakoska²⁸.

La identificación de los demás actores que integraban la compañía, cuyos nombres y habilidades no se indican en los versos de la loa –era innecesario, porque el público los conocía al haberlos visto ya representar durante esa temporada²⁹– presenta mayores dificultades, pues el desarrollo de las abreviaturas por las que se citan en las adscripciones de los parlamentos conduce a nombres bastante corrientes en comediantes de la época, lo cual hace muy aventurada dicha indentificación. Si bien Cotarelo propone algunos –Jusepa (de Salazar), Feliciano (de la Rosa), Juana (?) que canta, Justa (¿Rufina?)³⁰, Navas (María de), y Teresa (¿de Robles?)³¹ nosotras–, a la espera de datos más concretos y definitivos, hemos preferido reservar nuestra opinión al respecto y no arriesgarnos por el momento.

Aunque no hayamos precisado sus nombres, el número de miembros de la compañía que aparecen en la loa –cinco actores (YPÓLITO, OROZCO, LOR., CAST. y MEND.), cinco actrices (SRA. JUSE. o SRA. JUS., SRA. FEL. o SRA. FELI., SRA. JUA., SRA. NABA. y SRA. TER.) y los músicos–, a los que habría que añadir –suponemos– el personal subalterno, conforman una *troupe*, si bien no muy numerosa, semejante a otras que por entonces circulaban por España y capaz de abarcar todos los personajes de esas comedias ofrecidas en el repertorio³². En cuanto a su jerarquía y habilidades, su orden de intervención, el número de versos que tienen a su cargo y ciertos datos contenidos en el texto permiten aventurar que, entre los hombres, OROZCO (26 vs.³³) sería el *primer galán* (vs. 9-10); LOR. (23 vs.), *el segundo* (v.11); e YPÓLITO (18 vs.), *el gracioso* (vs. 12-

²⁸ J. L. FLECNIAKOSKA. *La loa*, ob. cit., 67.

²⁹ Igual ocurre, por citar otro ejemplo, en la «Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez», como destaca H. E. BERGMAN (Cf. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, ob. cit., 312).

³⁰ Creemos, difiriendo del citado investigador, que ésta (Sra. JUS.: v. 47) es la misma actriz cuyo nombre se había escrito antes bajo la abreviatura Sra. JUSE. (v. 19). Esa fluctuación en el número de letras que componen las abreviaturas (Sra. JUSE./ Sra. JUS.) no resulta extraña, pues se da también en otros casos (MÚS.: vs. 4 y 36 / MÚSI.: v. 131; o Sra. FEL.: vs. 25 y 59 / Sra. FELI.: v. 99). La larga intervención de doce versos (47-58) que Cotarelo atribuye a la tal JUSTA (Sra. JUS.), como se deduce del orden en que enumera a las actrices, correspondería –a nuestro juicio– a la misma actriz (Sra. JUSE.), que, interviniendo la primera, recita los vs. 19-24, la cual sería la primera dama. El mismo Cotarelo, al indicar el reparto en sus notas a las copias de la loa ya aludidas, no la incluye, desarrollando por «Sra. Jusepa» ambas abreviaturas (Ms. 46.627, cit.).

³¹ Cf. EMILIO COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., vol. I, XLIX.

³² «Aunque las compañías de los corrales en el Siglo de Oro –apunta David Castillejo– solían tener unos 16 actores, podían abarcar comedias de 40 personajes, duplicando y triplicando papeles» (En *Las cuatrocientas comedias de Lope, Catálogo Crítico*, por DAVID CASTILLEJO [Madrid: Teatro Clásico Español, 1984], 15).

³³ Tanto en este caso como en los siguientes, hemos contabilizado sólo los versos dichos por cada actor individualmente, sin computar los pronunciados por TODOS (vs. 4, 42 y 125-28: los tres primeros no completos).

14, 69-80); seguidos por CASTI. y MEND. (con 2 vs. cada uno); y, entre las mujeres, la SRA. JUSE. (18 vs.), *la primera dama*; la SRA. FEL. (14 vs.), *la segunda*; y la SRA. JUA. (8 vs.), *la tercera*; seguidas por la SRA. NAVA. y la SRA. TE., con 4 vs. cada una. En cuanto a las habilidades, mientras que, exceptuados los MÚSICOS, HIPÓLITO es el único actor que canta y representa, entre las actrices la SRA. JUSE. es la única que no canta. Conviene advertir que hemos supuesto cantadas todas las seguidillas (7-, 5a, 7-, 5a) que fragmentan el romance octosílabo con rima «é-o» en que se escribe la loa³⁴, aunque nada más que en dos casos (vs. 43-46 y 59-62) las acotaciones así lo indiquen.

Dada la brevedad de la loa —una de las características del género— y el hecho de que las de presentación de compañía se recitaban entre todos sus miembros, una loa como la nuestra —de sólo 132vs³⁵ y 26 como máximo en boca del actor con mayor número de ellos— debió de ser muy fácil de memorizar y tener poco estudio, como apuntaba certeramente un buen compositor y recitador de esta clase de prólogos: Agustín de Rojas³⁶. Traducida en tiempo de recitación, si las loas entremesadas de Quiñones de Benavente necesitaban unos diez minutos según los cálculos de Flecniakoska³⁷, la nuestra duraría unos cinco minutos aproximadamente. Género breve que, junto a los entremeses —«sainetes»— y la comedia, como se desprende de sus versos, conformaban la estructura de una función semejante en sus componentes a las que estas mismas compañías ofrecían en los corrales españoles.

La constatación de esta semejanza entre el teatro representado en Lisboa y el representado en diversas ciudades españolas durante el Siglo de Oro, así como la de otras anteriormente señaladas, justifican el estudio y edición de esta loa, a pesar de su falta de novedad temática, de complejidad dramática, de pretensiones estilísticas y de aparato escenográfico. Recordemos, como decíamos al principio, que la misma naturaleza del género, a medio camino entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad, posibilitaba su utilización, desde el punto de vista metodológico, para la reconstrucción de esa presencia del teatro español y de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa, en la que estamos empeñadas³⁸.

³⁴ Recordemos, en palabras de J. L. Flecniakoska, que «a partir de Agustín de Rojas el romance viene a ser el metro si no único por lo menos francamente predominante» en las loas (*La loa, ob. cit.*, 74).

³⁵ Es más corta que las loas entremesadas de Quiñones de Benavente incluidas en la *Jocoseria* (1645), donde intervienen también los diversos representantes de la compañía, pues de «seis, una tiene 190 versos, tres, más de 200 y dos, más de 300» (*La loa, ob. cit.*, 73).

³⁶ Cando Ríos le pregunta si hizo aquella loa que le encargó para empezar en Valladolid, éste responde: «Téngola hecha y no me he acordado de deciroslo; pero como es entre toda la compañía, hay poco que estudiar en ella» (*El viaje entretenido*, ed., introd. y notas de JEAN PIERRE RESSOT (Madrid: Castalia, 1972), 343. El subrayado es nuestro).

³⁷ Cf. *La loa, ob. cit.*, 73.

³⁸ Es la razón que ha motivado la preferencia de esta loa sobre otra representada también en Lisboa y escrita en castellano, no para un corral de comedias, sino para una fiesta real: el cumpleaños del rey D. Pedro II (16831706). Se trata de la «Loa para la comedia del *Alcázar del secreto* [de Antonio de Solís, que las damas de la Reina nuestra Señora representan en Palacio en el día que cumple años el Rey nuestro Señor» (BNM, Ms. 916, n. 6, 6 hojas, letra del siglo XVIII), que, aunque tiene «el mismo corte y carácter» de las correspondientes palaciegas españolas —como indica Cotarelo (*Colección de entremeses, loas, bailes...*, *ob. cit.*, vol. I, XL) y hemos podido comprobar personalmente—, era menos rentable para nuestro propósito en la presente ocasión, dejando, por el momento, aplazado su estudio.

APÉNDICE

*Loa para enpeçar en Lisboa**

| | | |
|--------------------------|--|----|
| [fol. 1 r ^o] | <i>Dentro</i> | |
| YPO. | La bela amaina, patrón, pues ya en la plasa nos bemos. | |
| OROZ. | ¡A tierra llegue la barca! | |
| TODOS | ¡A tierra, a tierra!, que al çielo | |
| MÚS. | de Lisboa nos conduçen rendidos nuestros afectos. | 5 |
| LOR. | Echa la tabla a la orilla para que desembarquemos. | |
| OROZ. | Yo, el primero soliziço tomar en Lisboa puerto. | 10 |
| LOR. | Y yo, el segundo seré. | |
| YPO. | Señores, baian saliendo, que si estoi más en el agua temo que me nazcan berros. <i>Salen hombres.</i> | |
| OROZ. | Gracias doi a mi fortuna pues, segunda bez, e buelto a lograr en este sitio las dichas de mi deseo. <i>Salen mujeres.</i> | 15 |
| Sra. JUSE. | Y yo, que en vn mes no más qué a que falto deste puesto, años juzg[u]é los ynstantes y siglos los días, siendo mi norte esta gran çiudad, pues por serbirla nabego. | 20 |
| [fol. 1 v ^o] | | |
| Sra. FEL. | Y yo también sacrifico por bítima el rendimiento. | 25 |
| LOR. | Como yo, mi boluntad, que oy se humilla a los pies buestros. | |
| CASTI. | Del afecto, alguna bez, es retórica el silencio. | 30 |

* Al transcribir, respetamos al máximo la grafía del original. No obstante, para facilitar la lectura, desarrollamos las abreviaturas –excepto en las adscripciones del parlamento–, subrayando las letras sobrentendidas en el original; seguimos el uso moderno en la acentuación y en el empleo de las letras mayúsculas y doble *r* inicial que reproducimos como simple; puntuamos y separamos las palabras con criterios actuales, conservando sólo las formas *deste* (v.20) y *dellos* (v.77); y, como es habitual, hemos situado entre corchetes las adiciones.

| | | |
|--------------------------|--|----|
| MEMD. | Y ¿qué diré yo, aquí, quando es el serbirla mi empleo? | |
| YPO. | Los músicos, ¿a qué aguardan? | |
| OROZ. | En acordados açentos por logro de su cariño cantando bienen. | 35 |
| | <i>Salen.</i> | |
| MÚS. | Al çielo de Lisboa nos conduçen rendidos nuestros afectos. | |
| LOR. | Pues estamos todos juntos para lograr el deseo de serbir a esta çiudad, baia de loa. | 40 |
| TODOS | Enpeçemos. | |
| | <i>Cantando.</i> | |
| Sra. JUA. | Que se pierda la loa nadie ymajina, pues que ya por lo menos ba en compañia. | 45 |
| Sra. JUS. | Si loa es vna alabança que la forma el rendimiento de aquél que se be obligado de benefiços, bien creo | 50 |
| [fol. 2 r ^o] | que nadie como nosotros podrá rendir más obsequios a aquesta ynsigne çiudad, pues obligados nos bemos a loarla eternamente, siendo el agradecimiento quien deudor se reconoçe de honrras, faboires y premios. | 55 |
| | <i>Cantando.</i> | |
| Sra. FEL. | Si el laurel sólo a sido del mundo aplauso, oy Lisboa merece de laurel lauro. | 60 |
| OROZ. | Catorçe comedias nuevas bienen al serbiço buestro, y las más de Calderón, que para encareçimiento de ser buenas, deçir basta que son rasgos de su ynjenio. | 65 |
| | [<i>Cantando.</i>] | |
| YPO. | De Calderón comedias para las tablas | 70 |

