La locura fingida de los actores como «defensa» de su «tejné». El caso de algunas loas de presentación de compañía

Judith Farré

Tecnológico de Monterrey

La profesionalización del teatro como espectáculo de diversión provoca, en esa confluencia entre ocio y negocio, una serie de disputas morales que pueden organizarse en torno a tres aspectos básicos: los representantes y sus costumbres relajadas, propias de gente ociosa y de escasa integridad moral; los asuntos representados, puesto que el valor ejemplar que se le atribuye al teatro puede inducir a conductas y usos deshonestos en el auditorio y, por último, consecuencia de todo ello, también se condena la forma de representar dicha materia dramática por parte de los actores, es decir, la obscenidad de movimientos que éstos introducen en la puesta en escena, y que sobre todo se refiere a los bailes y los movimientos efectuados por las actrices, comúnmente calificados como lascivos. La fundamental bibliografía que realizara Cotarelo recoge varios documentos, de los que entresacamos este fragmento procedente del *Tratado de las Comedias en el qval se declara si son lícitas. Y si hablando en todo rigor sera pecado mortal el representarlas, el verlas, y el consentirlas,* del P. Juan Ferrer (1613):

> Pues si la poesía (en materia de amores), leída tiene la fuerza que dicen estos autores, ¿qué será oída y representada, dándole los vivos colores y subiéndola de punto con el donaire del decir, con la desenvoltura en los meneos y gestos, con la suavidad de la música y instrumentos, con lustre de buenos y gallardos vestidos, en boca de una mujercilla de

> buena cara, de no buenas costumbres y mucha libertad y desenvoltura, qué efectos podrá causar?[1]

Ya que la gestualidad es uno de los elementos clave de la puesta en escena, será éste último punto el que concentre la mayor atención, apareciendo tanto como argumento a favor como en contra de la práctica escénica. Desde la perspectiva de la controversia, el *movere* del teatro es incompatible con la materia representada así como con el valor moral de sus representantes, mientras que desde la perspectiva de defensa del teatro, el gesto se utilizará como elemento técnico en la configuración del oficio del actor:

> En él se esmera el poeta, y quien le dice le da alma y perfección en las acciones y con la voz, con que da ser a lo que representa, diciéndolo como si lo sintiera, y sintiendo como si de verdad padeciera y obrara. Con que en el autor y representante se hallan los effetos del arte y del artificio que aquél, dice Séneca, obra con arbitrio, y éste dando fruto, porque finge el método que le dio el arte y hace lo que le toca por su oficio, reduciendo a obra lo que encomendó a la memoria, según Quintiliano[2].

De este modo, el teatro, inmerso de pleno en las constantes controversias sobre su licitud moral y dentro del proceso de dignificación de la actividad actoral, recurrirá a lo largo del XVII a la reivindicación de la *tejné* del actor. Como apunta Evangelina Rodríguez, «el actor compone sus acciones con *arte*, esta vez en el sentido de *tejné*, de conjunto de recursos aprendidos y dispuestos dentro de su propia capacidad, saber, experiencia y mínimas pero previsibles referencias teóricas»[3]. La polémica se encaminará sobre todo hacia cuestiones prácticas y se irá matizando en función de las circunstancias y de las distintas reformas y disposiciones que se vayan sucediendo. De la ausencia de una reflexión teórica en torno al sentido y a las funciones que el teatro desempeña como espectáculo lúdico y social se deriva que, en lo teórico, los documentos en defensa y ataque de su licitud contengan numerosas alusiones a todos los aspectos que rodean y caracterizan su entramado dramático y, en lo práctico, que las mismas obras dramáticas incorporen referencias metateatrales sobre el quehacer del autor y, por tanto, se hagan también eco de la polémica en torno al arte de representar comedias.

---

[1] Cotarelo [1997: 252 a]. A partir de los índices elaborados por José Luis Suárez, podemos ver cómo en el apartado de gestos surgen otras interesantes referencias, entre las que destacamos, como ejemplo, a Alfonso de Andrade [1648: 58a]; al P. Pedro de Rivadeneira [1589: 523a] y al doctor Manuel Valle de Moura [1618: 583b].

[2] Cotarelo [1997: 96 b] *apud* Rodríguez Cuadros [1998: 136].

[3] Rodríguez Cuadros [1998: 135].

Bajo esta perspectiva, las loas —concretamente las de presentación de compañía—, como género inaugural de la representación y de acuerdo con su función de establecer la inicial connivencia con el público, pondrán en escena algunas cuestiones referentes a la disciplina y al oficio del comediante. Como el mismo subgénero indica, las loas de presentación de compañía carecen de un argumento dramático definido en términos de acción y su principal cometido consiste en el lucimiento de las habilidades de los miembros que integran la compañía. A partir de ello, la captación de benevolencia como una de las funciones esenciales de la loa propicia que, al reivindicar su espacio social como entretenedor, en algunas loas de presentación de compañía el actor aparezca fingiendo que se ha vuelto loco por tanta profesionalidad en el desempeño de sus papeles actorales. El sentido dramático de esta locura provocada por el afán de los actores en hacer creíbles sus personajes puede definirse como una forma de metateatro, entendida como «la forma genuina del «teatro en el teatro» que implica una puesta en escena teatral dentro de otra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático)»[4]. La locura que exhiben los actores como personajes-actores dentro de la loa se basa en una aprehensión incorrecta de la realidad dentro de la ficción, aspecto que remite a la dinámica que en el teatro se establece entre los dichos niveles —de realidad y de ficción— y que es constitutiva de la comunicación teatral. A partir de esta transposición aplicada al personaje dramático puede hablarse de una forma de metalepsis que, como uno de los recursos dramatúrgicos basados en los dos niveles, refuerza y confirma la lógica entre ambos. En palabras de José Luis García Barrientos podría decirse que:

> En relación con el personaje dramático, los niveles no sólo apuntan al desdoblamiento actor-papel, con su prolongación en la línea, genuinamente metateatral, «actor (1) que hace el papel de un actor (2) que hace el papel de una persona ficticia (3), etc.» También implican (o se ven implicados por) un tipo de personaje, [...], que hace la función, o mejor el papel de «dramaturgo», en dos grados de intensidad: el de mero presentador [...] y el de «demiurgo», es decir, supuesto productor —creador y organizador— del mundo dramático.[5]

Así pues, la metalepsis como recurso dramático en la organización de los dos niveles dramáticos explica que se repita un mismo esquema argumental en varias loas de presentación de compañía: aparece el autor desesperado porque, ante la inminente actuación en Madrid, sus actores se volvieron locos y sólo al final de

[4] García Barrientos [2001: 232].
[5] García Barrientos [2001: 238].

la pieza recuperarán su cordura al darse cuenta, dentro de la ficción dramática, que en realidad están representando en la capital. La circunstancia propicia que el actor para justificar su desesperación organice, ejerciendo una función de «demiurgo» o presentador, una especie de desfile de locos que permite la puesta en escena de las habilidades de sus actores. La repentina lucidez que alcanzan al final de la pieza al darse cuenta de que, de hecho, están representando ante un público específico propicia un elogio a la ciudad y al auditorio, que enlaza con la captación de benevolencia propia del género hacia la comedia que se representará a continuación y hacia los miembros de la compañía que se presenta.

La «demencia simulada» de los actores se entiende desde la confusión de los dos niveles de la representación y ejerce la clásica función que permite tomar lo falso por verdadero y, por medio de esta ilusión dramática, confirmar uno de los argumentos esgrimidos por los defensores del teatro: su profesionalidad como gremio. Foucault, en su clásico estudio sobre la locura, al tratar sobre implicaciones como experiencia liminar, abordará la relación entre apariencia y locura que nos conduce hasta una vertiente dramática que se muestra como:

> la forma más rigurosamente necesaria del *qui pro quo* en la economía dramática, ya que no tiene necesidad de ningún elemento exterior para acceder al desenlace verdadero. Le es suficiente llevar su ilusión hasta la verdad. Así, la locura es, en el centro mismo de la estructura, en su centro mecánico, a la vez fingida conclusión plena de oculto recomenzar, e iniciación a lo que aparecerá como reconciliación de la razón y la verdad. Ella indica el punto hacia el cual converge, aparentemente, el destino trágico de los personajes, y a partir del cual surgen realmente las líneas que conducen a la felicidad recuperada. En la locura se establece el equilibrio; pero lo oculta bajo la nube de la ilusión, bajo el *desorden fingido* (el subrayado es nuestro)[6].

La metalepsis que a nivel argumental genera esta confusión entre realidad y ficción se plasma, pues, mediante el desdoblamiento entre cordura y locura que exhiben los actores/personajes. Por otro lado, en el nivel de las estrategias dramatúrgicas, puede verse cómo se construye en la escena dicho argumento a partir de una serie de recursos que inciden en el sentido ridículo y grotesco de dicha locura. Es el «desorden fingido» que apunta, por el dictamen de la convención teatral y a través de la función metateatral de las alusiones al oficio de comediante, a la verdad extradramática fundamental: la reivindicación de la *tejné* del actor, aunque por tratarse de un género de apertura, cuyo principal objetivo es la captación de benevolencia del

[6] Foucault [2002, vol. 1: 70].

público ante la inauguración de la temporada teatral, sea en clave de risa. La dilogía es el recurso dramatúrgico fundamental, puesto que se trata de una figura que evoca, simultáneamente, los dos sentidos distintos en una única alusión y, transponiéndose al argumento de la loa, permite mostrar la desesperación del autor ante el doble juego de presencia/ausencia de locura/cordura de sus personajes.

Tomemos como ejemplo una loa escrita por Agustín de Salazar y Torres para la presentación de la compañía de Félix Pascual y que precedía a la comedia del mismo autor *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*[7]. Probablemente se representó el 1 de mayo de 1674[8] para introducir al público la composición de la compañía que, según reza el listado de personajes de la loa[9], estaba compuesta por:

ACTOR	PERSONAJE	OFICIO
Ponce	Gracioso	gracioso
Cueva	Gracioso	gracioso
Félix Pascual	Autor	autor
Mariana de Borja	Orfeo	
Manuel Mosquera	Narciso	tercero
Sebastiana Fernández	Eco	
Agustín Manuel	Ulises	
Marcos Garcés	consejero Ulises	barbas
Cristóbal Caballero	consejero Ulises	barbas
Matías Godos	Soldado	
Manuela Bustamante	Circe	
Antonia Macarea	Sirena	cantante
Antonia del Pozo	Sirena	cantante
María Aguado	Sirena	cantante
Carlos Vallejo	Polifemo	
Gregorio de la Rosa	Cíclope	

[7] Véase nuestra edición [2002, vol. 2: 571-585]. En adelante citaremos indicando el número de versos entre paréntesis.

[8] O' Connor [1979: 79].

[9] No vamos a ocuparnos aquí de la trayectoria biográfica de los actores de dicha compañía, ya que ello excedería nuestro propósito inicial. Para esa línea, remitimos a las fuentes que Ferrer Valls [1997-98], responsable del proyecto de investigación sobre la elaboración de un diccionario biográfico de actores del teatro clásico español, propone: Shergold y Varey [1985], Pérez Pastor [1901 y 1914] y Rennert [1909].

La loa se inicia con un agitado Félix Pascual que ante los dos graciosos, Ponce y Cueva, muestra su desesperación por haber perdido a su compañía —nótese también cómo el perder denota un sentido literal y otro metafórico—. Ese ahogo del autor se traduce en su intento de ahorcarse (vv. 1-5)[10]. Ante la insistencia de los graciosos, Pascual responde elaborando un nuevo juego de dobles sentidos, pues sus graciosos están podridos, lo que en jerga teatral equivalía a fracasados, por no ser salados, es decir, graciosos. La falta de gracia por parte de sus graciosos significaba para el autor perder su bien[11], entendido dilógicamente como perfección y beneficio, es decir, su compañía, ya que ésta no podía mover a risa:

FÉLIX. Perdí mi bien, perdí mi compañía
PONCE. Di la causa, Pascual, de tus gemidos,
que a dos graciosos tienes ya podridos.
FÉLIX. Esos son mis cuidados,
que estáis podridos por no ser salados. (vv. 10-14)

El autor continúa el diálogo aludiendo a las razones de la pérdida de su compañía, es decir, a la locura que sufren sus actores por el exceso profesional con que cumplen con su oficio y ante lo que Pascual confiesa que de «tener juicio» se arriesga a perderlo:

apenas de la visita
salimos, cuando queriendo
hacer con mi compañía
un ensayo con intento
de ir a servir a Madrid,
todos con temas diversos
a desvariar empezaron,
y de los papeles mesmos
que han hecho en varias comedias
cada uno, según su genio
con mucha cuenta y razón,
se volvió loco; y por esto

[10] Este intento de ahorcarse del autor al comienzo de la loa es una convención que aparece en otras piezas breves, cuyo fin es el de iniciar la acción *in medias res* y situar la representación en un punto álgido que provoque la atención y el interés del público.

[11] Se trata de otra frase convencional que aparece reiteradamente al principio de algunas piezas breves como forma de provocar la curiosidad en el público. Además, en la dilogía de «bien» puede introducirse un tercer significado jocoso como «vino», que el *Diccionario de Autoridades* recoge a partir de Quevedo, y que concuerda con los excesos de la farándula condenados por los moralistas en contra del teatro.

yo sólo de tener juicio
estoy que el juicio pierdo. (vv. 49-62)

La locura surge, pues, *con mucha cuenta y razón* y, tras sentar las bases que enmarcan el desvarío de los actores, se inicia el desfile de razones que caracterizan la locura de los actores o, lo que es lo mismo, la puesta en escena de los valores actorales de cada uno de los miembros de la compañía. El más importante grupo de alusiones metateatrales se refiere al canto, aunque antes de centrarnos en las implicaciones de la armonía musical debemos partir de los resortes estético-afectivos de la voz como elemento clave de la representación. Como ya han apuntado varios estudiosos[12], a principios del siglo XVII la tendencia general será la de considerar el teatro como fuente de deleite auditivo:

> se opta por convertir a los actores en antiguos *juglares de boca* que hacen que una de las naturalezas del placer del espectáculo sea prodigio *verbal*, poético. Ese mecanismo es elevado por el actor a la categoría de *arte*, para delimitar otras opciones que, luego, se llamarán más realistas o épicas, como el entremés en prosa que tanto identificó, a través de Lope de Rueda, el estilo interpretativo español con las maneras naturalistas[13].

La creciente primacía de lo auditivo hace que se preste especial atención a la dicción como elemento clave en la disciplina profesional del actor, de ahí el interés central que despierta en la loa de presentación de compañía.

En lo general, los aspectos que rigen la técnica de la voz siguen los establecidos por la oratoria clásica:

> la *magnitudo* (es decir, el volumen o fuerza de intensidad con que se emite la voz), la *firmitudo* (o el distinto grado de firmeza que se ve apoyada por la *articulación*) y la *mollitudo* (o capacidad de flexibilizar los matices, para alcanzar modalidad de sentido, desde lo patético a lo apacible o desde el halago a la autoridad). Pero a ello se une —pues toda la teoría deriva de la *actio*— la *sermocinatio*, es decir, la capacidad narrativa o dialógica del propio discurso[14].

[12] Además del fundamental y ya citado estudio de Evangelina Rodríguez Cuadros, véanse, entre otros, los estudios de Stein [1986, 1994 y 1998: 169-189], así como los de Carreras [1995] y Amadei-Pulice [1982 y 1990].

[13] Rodríguez Cuadros [1998: 447].

[14] Rodríguez Cuadros [1998: 456].

En este punto no puede olvidarse que la técnica en el tratamiento de la voz seguirá los mismos parámetros de la oratoria clásica, por lo que la función persuasiva del púlpito se equipara a la del tablado.

En lo particular, por lo que se refiere a la alabanza del canto de las actrices, se opta por señalar la sensualidad del canto, que sin duda iría acompañada de toda una gestualidad explícita enfatizada por el vestuario. En la loa para la presentación de la compañía de Félix Pascual, resulta evidente cuando sus actrices se caracterizan como sirenas y ninfas e incluso aparecen con el vestido de hombre. La primera en aparecer en escena es Mariana de Borja, vestida de Orfeo, «que por cantar tomó esta / locura por instrumento» (vv. 75-76). Su equiparación con Orfeo propicia que salga vestida de hombre, otro de los reclamos escénicos de cara al auditorio, y, en su intervención de canto, su parlamento contenga todo un juego de dobles sentidos que culmina con el infierno que supone no sólo como espacio de condena, sino también como sinónimo del matrimonio (vv. 77-96)[15]. Sebastiana Fernández es otra de las actrices que simula ser Eco, ya que cree que su voz es eco (vv. 118-124). Antonia Mancarea, María Aguado y Antonia del Pozo van a representar el papel de sirenas, acompañando a Circe y «creyendo / que son por su voz sirenas, / a Circe vienen siguiendo, / que es la locura en que ha dado / Manuela» (vv. 199-203). Los cantos de las sirenas provocan el comentario de los dos graciosos:

PONCE. La locura es puesta en juicio.
CUEVA. Es que éstos son locos cuerdos. (vv. 252-253)

Un segundo grupo de referencias metateatrales alude a los valores de credibilidad del personaje. Es el aspecto que justifica la locura dramática de los actores y permite la reivindicación de su dignidad profesional al reclamar, mediante su propia *praxis* escénica, la función persuasiva de su oficio: de forma empírica los actores consiguen demostrar que su ocupación se basa en una disciplina que los distingue de los charlatanes, faranduleros y demás cómicos de la legua. En la loa de Salazar, veremos, por ejemplo, a Manuel Mosquera «que haciendo antes los terceros / tan primer galán se juzga, / que su tema es que es el mesmo / Narciso» (vv. 101-105). De Agustín Manuel, Félix Pascual dirá que «de una fiesta en que ha hecho / a Ulises, es su locura / creer que es real y verdadero / Ulises» (vv. 165-168). Sus sabios consejeros serán Marcos Garcés y Cristóbal Caballero, «que antes hacían las barbas» (v. 172).

[15] «Deidades del abismo, / si a vuestro ardiente reino / mi mujer ha llegado, / harta lástima os tengo. / Piedad os pide un triste / que siempre tuvo cierto / que su mujer había / de llevarle al infierno» (vv. 81-88).

El fingimiento de la locura de los actores, una vez ha permitido presentar al público sus habilidades actorales, finaliza con una repentina vuelta a la cordura propiciada por la inmediata constatación de las circunstancias de representación. Ante la pregunta de todos los actores de si efectivamente están en Madrid, la respuesta afirmativa les confirma que ya todos son cuerdos (v. 313). La incorporación del plano de la realidad de la representación al del argumento dramático da paso a un elogio a la ciudad y al enunciado del intento de la loa, es decir, a una especie de sinopsis metateatral que refuerza la convención de la ilusión dramática al explicar el sentido de la puesta en escena:

se conoce que el intento
ha sido afectar lo loco
para blasonar lo cuerdo,
pues es justo que parezca
locura el atrevimiento
de volvernos a Madrid;
bien que su glorioso, excelso,
ilustre mayor blasón
es conocer los afectos
de quien se humilla, pues halla
a las espaldas del ruego,
en su generoso amparo,
la piedad el rendimiento:
[...]
Y así pues, la compañía
en este breve diseño
se ha visto ya; los papeles
de cada uno irá diciendo
la comedia,[...]
repitamos los aplausos
que nos acrediten cuerdos,
si antes nos hicieron locos; (vv. 339-368)

El parlamento de cierre de Manuela Bustamante nos confirma el propósito del fingimiento dramático: *afectar lo loco para blasonar lo cuerdo*. Queda claro que la defensa de lo cuerdo, que dilógicamente puede entenderse como cordura y, además, sinónimo de estatus profesional del actor, al producirse en las tablas y bajo el molde genérico de la loa de presentación de compañía, debe ser *afectado*, es decir, seguir el dictado de la deformación grotesca; de este modo logra adecuarse a la dimensión risible que exige la captación de benevolencia propia del inicio de la temporada,

así como de la representación. Una similar forma de *afectación* de la locura de los actores puede verse en la loa que Agustín Moreto escribió para la presentación de la compañía del Pupilo en Madrid (1658)[16], en la que son sólo tres los actores que se fingen locos, por lo que el resto que representarán ser cuerdos comentarán explícitamente lo risible del argumento de la locura dramática de los actores, así como diversos aspectos sobre la profesión. En este caso, a la inversa que en la anterior loa de Salazar, predominan en escena los actores cuerdos frente a los locos. De ello se deriva que la necesaria *afectación* que apuntábamos en líneas anteriores se escenifique básicamente por medio de la gestualidad. El exceso recaerá en los tres personajes locos, lo que permitirá el comentario del resto de personajes cuerdos, así como la incorporación de distintas alusiones metateatrales sobre el funcionamiento de una compañía y de la temporada teatral. Otra forma distinta de funcionamiento es la que convierte al autor de la compañía, no en demiurgo, sino en mero presentador de las habilidades de sus actores que serán quienes vayan dando pie a la entrada y salida de personajes (véase más arriba la cita de García Barrientos).

La compañía de Francisco García, el *Pupilo,* estaba formada por Jerónima de Olmedo, Francisca Verdugo, Isabel de Gálvez, Manuela de Escamilla, Juan González, Antonio de Escamilla, Antonio de Villalba y Juan de la Calle. La loa empieza con el Pupilo que le confiesa a Manuela su inquietud: «*Loco* estoy, ciego estoy, estoy corrido» (v. 8) y, tras una serie de preguntas de la actriz, el autor responde que:

> Lo que me trae absorto, loco y ciego,
> es ver que apenas a esta corte llego,
> cuando Juan de la Calle y Juan González,
> y, en fin, mis compañeros, aunque pocos,
> en un ensayo se me han vuelto locos. (vv. 29-33)

Se trata del «más raro modo de locura / que se ha visto jamás» (vv. 35-36) puesto que Juan de Escamilla cree ser maestro de capilla, Juan de la Calle osa, en una locura «más profunda», creerse Felipe Segundo y Juan González opta por simularse autor (vv. 36-52). Éste último es el primero que sale a escena. La acotación previa señala que sale «contando por los dedos» y la representación de su locura consiste en el recuento de una imaginaria compañía. El efecto risible está basado en sus movimientos histriónicos con los dedos que evocan el modo de distribuir los papeles entre una compañía. La metateatralidad se sugiere cuando, en sendas preguntas

[16] Seguimos el estudio y edición de María Luisa Lobato [2003, vol. II: 501-517]. En adelante citaremos por los números de verso entre paréntesis.

retóricas lanzadas implícitamente al público, sus interlocutores señalan lo divertido de su parodia en el *casting* para la distribución de papeles[17]. La intervención como autor se cierra con un elogio a la dignidad que implica su *papel* en la compañía: «Ser hoy autor es la mayor hazaña» (v. 83). A continuación sale Juan de la Calle precedido por Villalba de alabardero. De nuevo la gestualidad suscita los comentarios de Manuela, quien por la mesura de su paso exclamará que «Verle es vicio» (v. 88). A propósito de su papel en la compañía, Manuela elaborará un juego de palabras ya que comenta que siempre hace los papeles de segundo galán.

Escamilla aparecerá en el escenario de estudiantón sucio con un bonete grande. Su intervención recurre a la solfamisación, parodiando como gracioso el aprecio que se tenía a las facultades de canto. Tras él, aparecerán Isabel de Gálvez, Jerónima de Olmedo y «toda la compañía menos los tres locos». La acotación es explícita al señalar que son sólo tres los casos de locura, por lo que cuando aparezca Isabel de Gálvez, representándose como actriz cuerda, le reclamará al Pupilo que por el inminente inicio de temporada en Madrid pierda el puesto de primera dama frente a Francisca Verdugo (vv. 127-164). El Pupilo le asegura el papel, pero le advierte de que no van a poder presentarse en la ciudad por el «inconveniente» de que sus «compañeros están locos» (vv. 182-183). El poder subyugador de su canto será el factor que esgrima como argumento para volverlos cuerdos. De nuevo, la defensa de sus facultades como cantante apela al poder del canto, como antes ocurriera en la loa de Salazar en la que las actrices figuraban ser Circe y sus sirenas:

> Nada tema,
> que yo me obligo a volverlos
> a su antiguo ser a todos
> con mi voz y su instrumento. (vv. 183-186)

La aclamación de la Gálvez como primera dama por parte de todos los actores de la compañía en el tablado da paso a la salida de Francisca Verdugo por el patio, «con espada y sombrero de plumas». La confusión de los dos niveles de realidad alcanza su máxima expresión con la ampliación del espacio escénico hacia la zona destinada al público, que se unirá al tablado «por un palenque que ha de haber desde los taburetes». La intervención de Francisca menciona varias de sus actuaciones (Burgos, Palencia y Madrid), así como a distintos actores que

[17] Primero es Manuela: «¿Quién habrá que de verle no se ría?» (v. 63) y a continuación el Pupilo que, más explícito, señala la simultaneidad de la risa entre el auditorio: «Es posible que deis, amigo mío, / en tan gran desvarío / que todos se están riendo?» (vv. 74-76). El poner en cuestión la elección de los actores preludia el posterior enfrentamiento que mantendrán en escena las actrices por el papel de primera dama.

triunfaban en esa temporada (vv. 195-260). Las dos actrices riñen y, al meterse en medio el Pupilo, terminan pegándole a él por haberlas enfrentado. Tras la pelea, a la mención de Madrid, salen los locos reivindicando su cordura:

> Ese nombre
> nos ha vuelto nuestros juicios
> para echarnos a sus pies. (vv. 303-305)

Y sigue el tópico elogio a la ciudad con el que se cierra la loa, cumpliendo así con la función de captación de benevolencia característica del género. Tras la ruptura de la ficción dramática que ha significado el desdoblamiento entre actores y personajes, en el desenlace se impone el plano de la realidad inmediata que apela al espacio y al tiempo simultáneos en los que tiene lugar la puesta en escena, con lo que se impone así la realidad extradramática y, con ella, el nivel de verdad. Se trata de lo que en otras ocasiones hemos denominado como realidad envolvente[18] y que en este caso permite que, por medio de la retórica inductiva propia del género, el público sea testigo del proceso de la teatralización tanto de la obra que se presenta (nivel inmediato), como de la temporada que va a iniciarse (nivel ulterior). La implicación del auditorio, al presenciar todo el trabajo y la profesionalidad que envuelve al medio teatral, le hace partícipe en el doble proceso de la preparación y la puesta en escena, con lo que se logra así una defensa práctica de la *tejné* del actor (nivel inmediato) y del oficio teatral (nivel ulterior) puesto que la loa se convierte en un argumento real, desgajado de la ficción dramática y, con ello, expresión verdadera de lo que supone el trabajo actoral.

Bibliografía

Amadei-Pulice, Mª Alicia [1982]: «El stile rappresentative en la comedia de teatro de Calderón», en *Approaches to the theater of Calderón*, ed. M. S. McGaha, University Press of America, Lanham-New York, pp. 215-229.

— [1990]: *Calderón y el Barroco*, John Benjamins Publishing Company, Purdue University Monographs, Amsterdam-Philadelphia, 31.

Carreras, J. J. [1995]: «'Conducir Madrid a estos moldes': producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1689/99)», en *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2, pp. 113-143.

[18] Véase nuestro análisis sobre la noción de la realidad envolvente de la loa palaciega [2002: vol. I, 24-58].

COTARELO, Emilio [1997]: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* ed. facsímil, estudio preliminar y notas de José Luis Suárez García, Universidad, Granada.

FARRÉ VIDAL, Judith [2002]: *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Reichenberger, Kassel.

FERRER VALLS, Teresa [1997-98]: «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del Teatro Clásico español y sus antecedentes», en *Diablotexto*, 4-5, pp. 115-41.

FOUCAULT, Michael [2002]: *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis [2001]: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid.

LOBATO, Mª Luisa [2003]: *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Reichenberger, Kassel, vol II.

O'CONNOR, T. A. [1979]: «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», *Hispanófila*, 67.

PÉREZ PASTOR, C. [1901 y 1914]: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española; y *Segunda Serie,* Feret, Burdeos.

RENNERT, H. A. [1909]: «List of Spanish Actors and Actresses» en *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, The Hispanic Society of America, New York.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina [1998]: *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid.

SHERGOLD, N. D. y VAREY, John E. [1985]: *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Tamesis Books, Londres, Fuentes para la Historia del Teatro en España, II.

STEIN, Louise K. [1986]: «La plática de los dioses», en Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret Rich Greer, Reichenberger, Kassel.

— [1994]: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Clarendon Press, Oxford.

— [1998]: «'Al seducir el oído...'. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J. M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, pp. 169-189.