

A. Bègue, C. Mata,  
P. Taravacci (eds.)

# Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro



**EUNSA**

DE CÁDIZ A LA CORTE: UNA LOA PARTICULAR  
Y SU REFUNDICIÓN PALACIEGA EN LAS POSTRIMERÍAS  
DEL SIGLO XVII

*Alain Bègue*  
*FoReLL-CELES XVII-XVIII, Université de Poitiers*

*Para Frédéric Serralta*

Pocos autores como José Pérez de Montoro (Játiva, 1627-Cádiz, 1694) comprometieron tan fielmente su pluma con la escritura ocasional y circunstancial en sus más diversas vertientes, tanto en lo profano como en lo sagrado. En no pocas ocasiones convocó a sus musas con motivo de nacimientos, bodas, cumpleaños, defunciones, entradas nobiliarias y reales, nombramientos oficiales, amén de festividades y otros eventos religiosos de más o menos importancia. Al tiempo que su lira, laudatoria en la mayoría de los casos, iba dirigida a altos cargos de la administración monárquica (como Manuel de Lira, secretario general del Despacho Universal, y Manuel García de Bustamante, secretario, desde 1685, del marqués de los Vélez y presidente del Consejo de Indias entre 1687 y 1693), a miembros de la aristocracia (los duques de Veragua y de Medinaceli, el marqués de Jamaica, los condes de Aguilar, de Niebla y de Clavijo, el Almirante de Castilla), tampoco se olvida de los principales miembros de la familia real (la reina madre Mariana de Austria, las reinas consortes María Luisa de Orleáns y María de Neoburgo, y el propio rey Carlos II).

La fama que fue granjeando tanto en la corte como en Cádiz, su ciudad de adopción, le llevó asimismo a escribir poemas de encargo para representantes de la aristocracia (el conde de Clavijo, los marqueses de Jamaica y de la Mina) o para gremios e instituciones eclesiásticas, de modo que, tras haber compuesto series de villancicos para las capillas más prestigiosas de la corte (conventos de la Encarnación y de las Descalzas Reales, Capilla Real), se convirtió, entre 1687 y 1694,

fecha de su muerte, en el autor oficial de los villancicos que habían de interpretarse en la iglesia catedral de Cádiz<sup>1</sup>.

Si bien es cierto que una gran parte de la producción literaria ocasional y circunstancial de nuestro escritor pertenece al género poético, cabe destacar también en ella la presencia de algunas obras dramáticas. Fue así Pérez de Montoro el autor de un auto sacramental titulado *Sueños hay que verdad son*, junto con su loa sacramental<sup>2</sup>, de dos loas palatinas, de una loa particular, de un baile y de un entremés. Estas dos últimas piezas, junto a una de las loas palaciegas, fueron escritas con motivo de la llegada a la corte de Mariana de Neoburgo, segunda esposa del rey Carlos II, siendo representados el baile y el entremés en el jardín del caballo del palacio del Buen Retiro<sup>3</sup>. Por supuesto, como escritor áulico que era, Pérez de Montoro no pudo sino participar en los no pocos festejos que acompañaron la entrada oficial de la nueva reina en Madrid el 20 de mayo de 1690. También para festejar el aniversario de la reina consorte anterior, María Luisa de Orleans, que residió en la corte entre 1679 y 1689, había compuesto nuestro autor una loa representada en palacio. A esta, y a su relación con otra escrita para el cumpleaños de la hija del duque de Ciudad Real y príncipe de Esquilache, en 1680, dedicaremos las páginas que siguen.

Reside el interés de estas pequeñas obras dramáticas, además de en la escasez de testimonios que llegan a nuestros días para dar cuenta del uso de piezas de este género destinadas a la celebración de cumpleaños, sobre todo en los procedimientos empleados por Pérez de Montoro en la composición de las mismas, siendo una la refundición de la otra. Cabe destacar que, aunque este fenómeno de reescritura literaria no es específico de ningún período en concreto, sí tuvo gran relieve en el Siglo de Oro<sup>4</sup>. Así, pues, nuestro poeta —pero también dramaturgo—

<sup>1</sup> Para una mayor aproximación a la biografía y a la obra del poeta José Pérez de Montoro, ver Bègue, 2010b.

<sup>2</sup> El auto sacramental, precedido de su loa, escrito por encargo de los «acólitos de la catedral de la ciudad de Cádiz», fue representado en 1701, según reza el manuscrito 4.098 de la BNE: «Loa sacramental al nacimiento del hijo de Dios y con su Auto al nacimiento de don Josef Pérez Montoro, que la hizo el año de 701, para los acólitos de la Catedral de la ciudad de Cádiz». Estas dos obras sacramentales presentan la peculiaridad de haber sido escritas para Navidad, cuando de ordinario era la Eucaristía el tema casi único de estos géneros teatrales en el siglo XVII. Para una edición crítica de la loa, ver Bègue, 2006.

<sup>3</sup> Así rezan los títulos de ciertas copias manuscritas: «Entremés del Abanino, y baile que se hizo para la comedia en el Retiro a la venida de la reina en el jardín del Caballo, año de 1690» (BBM: Ms. B90-V1-16, fol. 96v).

<sup>4</sup> El proceso de reescritura ha sido ya objeto de no pocos trabajos, entre los que cabrían destacar las actas de los cuatro seminarios patrocinados por la Casa de Velázquez y organizados según campos específicos de la literatura: *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro* (28-29 de abril de 1997), *Siglo de Oro y reescritura. II: Poesía* (15-16 de diciembre de 1997), *Siglo de Oro y reescritura. III: Prosa de ficción* (30 de noviembre-1 de diciembre de 1998) y *Siglo de Oro y reescritura. IV: Prosa de ideas* (17-18 de enero de

no hizo menos que sus contemporáneos al refundir la loa que compusiera en 1680 para un público nobiliario provinciano para su representación años más tarde en la corte y en presencia de la familia real como homenaje a la reina consorte.

#### DE UNA LOA PARTICULAR DE 1680...

La primera loa a la que nos referimos, y punto de partida de este episodio de reciclaje literario, fue escrita y representada en Cádiz, en 1680, con motivo del cumpleaños de Ana María de Idiáquez de Borja Aragón (1662-1712), hija del entonces gobernador de Cádiz y capitán general del mar Océano y Costas de Andalucía, don Francisco Alfonso de Idiáquez y Álava (Valladolid, 1620-Madrid, 1687), III duque de Ciudad Real<sup>5</sup>, y de Francisca de Borja y Aragón (†1693), VII princesa de Esquilache. El duque de Ciudad Real había sido nombrado general de Andalucía y gobernador de Cádiz en 1680, y la fama local de la que gozó seguramente nuestro poeta, a la sazón vista mayor de las aduanas gaditanas, podría explicar que para dicha celebración festiva de los años de doña Ana María se le confiara la composición de una loa, que sería representada en casa del conde de Alcudia, frente a san Agustín, formando parte de las celebraciones que consigna en sus memorias el comerciante saboyano Raimundo de Lantery, entonces residente en la ciudad portuaria andaluza<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista genérico, y según la clasificación propuesta por Cotarelo y Mori, la pieza se inscribe en la categoría de las «loas para casas particulares»<sup>7</sup>, que ya se celebraban por los años 1630-1640 «con ocasión de bodas y bautizos, promoción de destinos, cumpleaños y fiestas onomásticas y hasta en las profesiones religiosas» y que «se parece a las loas que, por los años de 1650, servían, en

---

2000). Los trabajos presentados en estas manifestaciones se publicaron respectivamente en los números 72 (1998), 74 (1998), 76 (1999) y 79 (2000) de *Críticón*.

<sup>5</sup> Contó además don Francisco Alfonso con los títulos de III conde de Aramayona, de Barrica, Mayalde y Triviana, II marqués de San Adrián y de Paller, III conde de Biandrina, preboste de Bilbao, virrey de Aragón (1664-1667) y de Valencia (1675-1678), venator y balletero mayor de Vizcaya y gentilhombre de cámara.

<sup>6</sup> *Un comerciante saboyano en el Cádiz de Carlos II*, p. 172.

<sup>7</sup> Cotarelo y Mori, 2000, pp. XLb-XLIVb. Señalaba que eran pocos los casos de loas particulares compuestas para celebrar cumpleaños y que habían llegado a nuestros días, consignando las siguientes: *Loa para la comedia Eurídice y Orfeo*, de Agustín de Salazar y Torres; *Fiesta a los años del duque de Alcalá*, de Antonio Casquero de la Parra; *Loa a los años de la Excm. Sra. doña Josefa de Figueroa Laso de Vega...*, *mi señora la condesa de los Arcos...*; y, de Andrés Gil Enríquez, *la Loa en fiesta de la celebración del nombre de mi señora la duquesa de Medina de las Torres, condesa de Oñate, en el día de Santa Catalina y Otra loa a la señora duquesa de Medina de las Torres, al mismo asunto en el año siguiente*. Claro está que la escasez de los testimonios aducidos no significa, ni mucho menos, que el género no se extendió más allá del siglo XVII.

semejantes circunstancias, para ensalzar panegíricamente a las personas reales»<sup>8</sup>. Y es que el carácter circunstancial de las loas, que sería «característica [...] propia de los festejos de Palacio»<sup>9</sup>, así como el motivo mismo de las celebraciones (onomástica, cumpleaños o bodas) hicieron que adquirieran, en el caso de las loas palaciegas y particulares, una finalidad exclusivamente laudatoria, obedeciendo así fielmente al propósito etimológico de ‘presentación laudatoria’, aunque en este caso más que de la obra dramática a la que precedían, lo era de las personas reales o nobles a quienes iba dedicada. De ahí que la loa de Pérez de Montoro que nos interesa bien merecería llamarse, como señalara Serralta acerca de una pieza palaciega de Antonio de Solís, «loa “laudatoria”»<sup>10</sup>.

Es el cometido principal de la pieza el de homenajear a la joven Ana María, sin duda alguna centro de todas las aspiraciones de la corte gaditana, reunida para la ocasión de su cumpleaños. En este sentido, no es de extrañar que se conjuguen en la pieza diversos elementos y factores que definen la esencia panegírica, como comprobaremos a continuación.

El argumento de esta obra de un solo acto está articulado en tres movimientos distintos. La introducción (vv. 1-190a) se abre con las burlas de un grupo de mú-

<sup>8</sup> Cotarelo y Mori, 2000, pp. xLiia. En efecto, el hecho de que las loas particulares y las palaciegas compartan un mismo motivo circunstancial y ocasional, lleva incluso a propuestas como la de Kurt Spang, quien manifiesta que las primeras figurasen entre las segundas «dado que la diferencia entre la loa palaciega y la de casas particulares es más bien de cantidad y no de calidad, es decir, tanto el contenido como la forma y la escenificación guardan las mismas características básicas de la loa palaciega solo que se adaptan a las posibilidades técnicas y pecuniarias del privado que las encarga» (Spang, 1994, p. 18). Por su parte, en su estudio de la loa como forma dramática mediante una aproximación a las loas de Agustín de Salazar y Torres, Judith Farré optaba por distinguirlas por razones metodológicas, pues «la ambientación carnavalesca de las dos loas dedicadas a los duques de Albuquerque [por Salazar y Torres] condiciona la incorporación del gracioso y del registro cómico. El mismo carácter circunstancial de la loa determina, pues, a efectos prácticos del análisis, que la comicidad y la discusión acerca de los valores festivos de la fiesta no puedan equipararse a la abstracción simbólica de la disputa que mantienen los personajes que intervienen en las loas palaciegas» (2003, t. 1, p. 8, n. 16; ver asimismo p. 17). En el caso de las dos loas aquí estudiadas, este criterio distintivo no puede sostenerse debido a la presencia, en ambas, de un mismo personaje gracioso y, en consecuencia, de una cierta comicidad. Del mismo modo señalan estas loas de Pérez de Montoro la necesidad de matizar la distinción genérica entre «loas palaciegas, donde el elogio es el factor determinante que unifica los valores abstractos del argumento festivo, y loas no palaciegas, donde los personajes que se reúnen discuten acerca de los valores concretos de los usos musicales que se presentan en la escena y, solo en el desenlace, se alude de forma explícita a las funciones panegíricas de la loa» (Farré, 2003, t. 1, p. 8, n. 16). Sí podría considerarse en cambio factor de distinción de las dos modalidades entre loas los efectos de tramoya, obviamente más complejos en los escenarios reales. Así, por ejemplo, Farré subraya, en el caso de las piezas breves de Salazar y Torres, que «en el caso de las particulares tan solo se registra un efecto de tramoya» (2003, t. 1, p. 8, n. 16).

<sup>9</sup> Serralta, 1983, p. 156.

<sup>10</sup> Serralta, 1994, p. 117.

sicos que ponen de manifiesto la ridícula omnipotencia del Tiempo en la medida en que su mismo ser no puede concretarse. Sale entonces a escena el personaje alegórico del Tiempo, ultrajado, para quejarse en un largo monólogo, puntuado por el estribillo burlón del inicio, de la inconstancia que le caracteriza, fuente de su infamia, y reivindicar su origen divino, al tiempo que con hondas reflexiones se lamenta, en tono patético, de los estragos de los que se le acusa. Las tres épocas que lo conforman —pasado, presente y futuro— hacen que el ser del Tiempo solamente se caracterice por su fugacidad. No solo como forma de remediar su sufrimiento, sino sobre todo en busca de un reconocimiento, convoca el Tiempo a Apeles, pintor por antonomasia desde la Antigüedad, para que represente en un mismo cuadro su esencia y su transcurrir a través de la pintura de las cuatro estaciones.

La segunda secuencia (vv. 190b-386) se presenta como la tentativa de Apeles para ejecutar la ardua tarea propuesta por el Tiempo, en una suerte de *laudatio* indirecta. Para ello, siete personajes coadyuvantes —tres damas, tres galanes y un gracioso, de nombre Ponce— traen lo necesario: lienzo, pinceles y caballete. No obstante, la dificultad de representar la perfección del conjunto que se intenta alcanzar hace que el pintor recurra a cuadros de artistas modernos —Antonio Allegri, llamado *il Correggio*, Jacopo Robusti Tintoretto, Francisco Herrera el Mozo, un anónimo «teatino», Mario Nuzzi y Guido Neri, llamado «Boloñés»— como modelos, convocando de este modo la encadenada variedad de lienzos de pintores representativos del gusto de la época y destacando, para cada artista, aquellos aspectos más característicos por los que se reconocieron sus lienzos. Cada una de las habilidades artísticas enunciadas servirá, así, al propósito laudatorio del tercer movimiento. La tarea a la que se aplica Apeles, ocultando su lienzo al público, se anuncia como una representación de la primavera, iniciándose un discurso dilógico y metonímico fundado en la identificación de la primera de las estaciones con una *descriptio puellae*.

El tercer y último movimiento de la obra (vv. 387-442) comienza cuando Apeles deja caer los pinceles, abandonando su tarea y mostrando el lienzo al público, al mismo tiempo que reconoce su incapacidad para plasmar una realidad que la pintura nunca podrá reproducir en su totalidad. A fin de cuentas, sus pinceladas han ido representando los rasgos de la joven homenajeadada, tarea que le resulta imposible al pintor concluir al resultarle vano todo intento de reproducir tanta beldad. El descubrimiento del cuadro da comienzo al regocijo general de todos los personajes, incluido el Tiempo, satisfecho con un resultado que supera incluso sus expectativas, y a la alabanza —directa esta vez— de la homenajeadada Ana María por medio de una sucesión de pequeños discursos laudatorios.

Dado el motivo de los festejos, no es de extrañar que esta pieza presente como temas principales el del paso del tiempo y el de la belleza de la dama. Tampoco

sorprende el reparto de varias figuras, característico este de las loas de casas particulares o de palacio, así como la presencia del personaje alegórico del Tiempo, pues era muy frecuente en las loas palaciegas poner en escena a personajes alegóricos y personajes mitológicos, sobre todo a partir de 1650, pues, como señalara Serralta, dichos personajes «facilitaban en grado sumo las funciones propias de la loa»<sup>11</sup>. Y especialmente frecuente y rentable para la celebración de un cumpleaños era la utilización del personaje del Tiempo, que se convierte en nuestra loa en personaje protagonista, junto al del pintor Apeles. En la pieza de Pérez de Montoro, la naturaleza misma de los personajes —el primero, origen y causa de la inexorable degradación y muerte del hombre, y el segundo, tópico clásico del pintor por excelencia y, sobre todo, del pintor de la belleza femenina— participa del propósito encomiástico de la obra, pues ambos se rinden ante la hermosura extrema de la homenajeadada Ana María. La doble hipérbole reside tanto en el hecho de que la belleza de la joven es tal que detiene y supera el poder del Tiempo en los hombres, como en la incapacidad manifiesta de Apeles para reproducirla. En efecto, si para el Tiempo el cuadro de Apeles permite eternizar sus glorias:

TIEMPO	¿Qué miro? ¿Y esto no es mucho? Tanto es, que excede las ansias con que eternizar propuse mis glorias, pues me bastaba la primavera sin vida, y tú me la das con alma (vv. 395-400);
--------	---

para Apeles, su abandono, marcado simbólicamente por una acotación escénica («*Deja caer paleta y pinceles*», acot. al v. 386)—, significa, expresado en un discurso antitético, la superioridad de la belleza respecto tanto al intelecto como a la técnica:

TIEMPO	¿Qué haces, Apeles?
PONCE	¿Qué ha hecho?, dijera yo.
APELES	Mucho y nada. ( <i>Vuelve el lienzo.</i> ) Mucho, porque osar las sombras comprender luces tan altas es mucho; y nada, porque no consiguiendo imitarlas,

<sup>11</sup> Serralta, 1983, p. 158.

todo el primor, todo el arte,  
toda la destreza es nada (vv. 387-394).

Y en correspondencia con el propósito de la obra, el lenguaje del personaje alegórico que es el Tiempo se caracteriza por su nivel de elaboración y su carácter culto, adoptando varias formas de una retórica tradicional que remiten al *stylus grauis*. El monólogo del personaje no tiende sino hacia la captación de la atención del público, al agudizar la curiosidad de este con la invitación a seguir su reflexión metafísica. Prueba de ello es la destacada organización geométrica de su discurso con unos primeros versos en los que los pronombres interrogativos responden a los pronombres relativos (vv. 5-6, 9-10), con los numerosos isocolones presentes en él (vv. 5, 6, 9, 10, 22, 26, 32, 35, 38 y 54). Los juegos antitéticos contribuyen de igual modo a esta formación geométrica: paralelismos antitéticos de grupos nominales («luz» / «sombras» y «todo» / «nada» de los versos 15-16), antítesis dentro de un verso binario («siempre empieza y siempre acaba», v. 26; «de si me honra o me infama», v. 32) u oxímoron («inestable permanencia», v. 25). A partir del v. 27, se pone de manifiesto el patetismo del personaje que intenta implicar al público, primero con las objeciones que le dirige indirectamente, luego con recursos retóricos dirigidos a despertar la emoción como la serie de preguntas retóricas de los vv. 35-46, reforzadas con las ya señaladas simetría y bimembración de los versos. La presentación de los problemas y su refutación mediante la escolástica *tollendo ponens* que dirige el personaje a su adversario imaginario realza aún más lo patético de la situación. La construcción alegórica del Tiempo se inscribe en una tradición iconográfica definida y descansa además en su formación ternaria con un pasado que fue, un presente fugaz y un futuro que no es (vv. 49-52), abundando en este sentido en la concepción pesimista del *tempus fugit*.

Los siete personajes coadyuvantes que completan el elenco de la pieza junto al Tiempo y Apeles, y que intervienen en los primeros movimientos, no presentan rasgos diferenciadores y participan en ella de la misma manera. Solo uno de ellos, el Galán primero, no hace uso del canto. Ponce, además, en su condición de gracioso, de acuerdo con la tradición en la que se inscribe, provoca momentos cómicos, bien cuando se atreve a responder a una dama (vv. 214-218), bien cuando da muestra de su simpleza (vv. 233-234) o bien cuando su lenguaje manifiesta su anclaje en lo cotidiano y trivial (vv. 286, 304-306, 312, 330-332, 345-346 y 415-420).

El papel de los personajes coadyuvantes, que aparecen en los dos últimos movimientos, no es otro que el de apoyar la finalidad laudatoria de la loa. Lo hacen principalmente de dos maneras: por un lado, desarrollando las imágenes hiperbólicas que harán de la joven Ana María un modelo de belleza femenina y, por otro,

poniendo en evidencia la incapacidad de Apeles para materializar el encargo del Tiempo.

La progresiva salida al escenario, en el segundo movimiento de la loa, de las tres damas, de los tres galanes y de Ponce, el gracioso, que tratan de ayudar a Apeles en su tarea, ofrece una variante de la estructura de desfile propia del teatro breve y presenta uno de los resortes que Pérez de Montoro gustaba de utilizar en sus villancicos<sup>12</sup>, fundado en un juego de preguntas y respuestas destinado, en nuestra loa, a definir elogiosamente a la joven homenajeadada. El movimiento se presenta así bajo la forma de una sucesión de breves cuadros, primero, en el marco de la preparación de Apeles para ejecutar su tarea (vv. 190-251) y, a continuación, en el momento de la ejecución de la pintura, ritmado por la presentación de pinturas que servirán de modelos al personaje (vv. 252-386). Excepto en los casos del primer cuadro (vv. 190-198) y del cuarto (vv. 213-218) —protagonizados, uno, por Galán primero, que sirve, a partir de la introducción del lienzo y mediante un juego de palabra dilógico, para aludir a la joven homenajeadada («una ana», v. 198, también con significado de ‘medida’) y preparar al público para los juegos de superposición de los dos planos de significado, real y metafórico, del retrato alegórico-pictórico de Ana María que seguirá, y, otro, por Ponce, con el objeto de introducir un intermedio cómico gracias a la aparición del gracioso (vv. 213-218)—, el resto de los cuadros contribuirán a la finalidad laudatoria de la obra.

Los cuadros presentan estructuras casi similares: a la definición o a la presentación de un elemento escénico (herramienta o estampa) por parte de uno de los personajes coadyuvantes, sucede una reacción de Apeles (interrogación o apreciación) que provoca, a su vez, el desarrollo del discurso encomiástico. Así, por ejemplo, en la secuencia dedicada a la preparación de la pintura, Dama primera introduce los colores necesarios para la obra recomendando a Apeles que no los use de forma restringida. Ante la sorpresa del pintor, esta le responde, en una réplica cantada, que ni siquiera bastarán todos para lograr pintar lo que se propone el Tiempo:

DAMA PRIMERA	Y los colores no mida, pues lo yerra.
APELES	¿Por qué causa? <i>Canta DAMA PRIMERA.</i>
DAMA PRIMERA	Porque es tal la pintura que hacer se manda que aunque sobren colores, ninguno alcanza.

<sup>12</sup> Bègue, 2010a, p. 280.

DAMA SEGUNDA      Aquí tiene estos pinceles  
 con que darse de las astas,  
 mas juzgo que sobran todos.

APELES                ¿Por qué?

DAMA SEGUNDA      Pues ¿eso ignoraba?  
 (*Canta.*)  
 Porque cuando se pintan  
 las soberanas  
 perfecciones, no admiten  
 más pinceladas (vv. 199-212).

Una variante de esta modalidad es la fundada en la petición inicial de un elemento, seguida por la introducción de este y por la reacción y el desarrollo del motivo laudatorio (vv. 213-218, 219-228). En el siguiente fragmento, un comentario sobre la función del tiento permite a Apeles afirmar que el respeto que le infunde el modelo que quiere representar podría bastarle para descansar su mano:

APELES                ¿El tiento?  
*Sale GALÁN TERCERO.*

GALÁN TERCERO      Aquí está.

APELES                Aunque no  
 le hubiera, poco importara.

TIEMPO                Pues ¿no es descanso que alivia  
 cuando la mano trabaja?

APELES                Sí, mas para la pintura  
 que acá en mi idea se guarda,  
 sirve de tiento el respeto,  
 y como la señalada  
 mano es la atención rendida,  
 pinta poco si descansa (vv. 219-228).

La segunda secuencia, que coincide con el momento de la ejecución de la pintura, se compone de seis cuadros sucesivos, que corresponden a la introducción de sendos modelos pictóricos solicitados por Apeles para su propia pintura. La estructura general de cada cuadro es la siguiente: 1) un personaje coadyuvante introduce la estampa que servirá de modelo a Apeles, presentando las características por las que ha sido elegida para la representación: los rayos del sol pintados por el Correggio, el amanecer de Tintoretto, las luces de Herrera el Mozo, las flores del Teatino, los claveles de Mario Nuzzi y el «aire vestido» de Guido Reni; 2) Apeles recibe la pintura manifestando su admiración, su extrañamiento o una opinión; 3) las primeras réplicas dan lugar a una discusión —respuesta, apreciación o propuesta, en ocasiones mediante un debate— entre varios personajes sobre lo que se

pinta o habría que pintar; una discusión cuyo propósito es describir al público el proceso evolutivo de la pintura de Apeles, desarrollándose al mismo tiempo el plano metafórico destinado a apoyar el discurso encomiástico de la obra. Veamos un ejemplo:

GALÁN PRIMERO Esta es del Coreso, y tiene,  
con gran primor dibujada,  
una madeja de rayos  
que el sol, cuando se levanta,  
hacia la luz la sujeta  
y hacia el aire la desata.  
APELES ¡Es admirable! Por ella  
he de pintar la mañana.  
PONCE Eso hará mayor el día,  
porque la madeja es larga.  
DAMA PRIMERA Tanto, que si, como es de oro,  
fuera cadena, arrastrara.  
GALÁN SEGUNDO Nunca puede ser cadena.  
DAMA SEGUNDA ¿Por qué?  
GALÁN SEGUNDO Porque está obligada  
la cadena a ser prisión;  
y como hasta hoy no se halla  
quien merezca la fortuna  
de tal cautiverio, basta  
que el rendimiento más libre  
sepa que si no se guarda...  
ÉL Y MÚSICA ... siendo de oro los rayos  
que peina el alba,  
son rayos que cautivan,  
mas no rescatan (vv. 257-280).

En este texto, que corresponde al primer cuadro de la secuencia, el Galán primero presenta a Apeles una estampa del Correggio en la que se destaca la representación que este hace de los rayos del sol, presentados metafóricamente como «madeja de rayos» (v. 259). La decisión de Apeles de utilizar este lienzo como modelo para «pintar la mañana» (v. 264) motiva la reacción del gracioso Ponce que permite dar comienzo al desarrollo de una imagen literaria tópica del amor cortés y muy recurrente en la tradición petrarquista. A partir de la dilogía del término *madeja* —a la vez «[m]azo o atado de hilo, lana, algodón o seda dispuestos en el aspa o torno, de tal forma que cuando los quitan de ella, metidos en la devanadera se hacen ovillos con facilidad» y ‘cabello’ (*Aut.*)— en alusión a la larga cabellera rubia de la joven Ana María, tres personajes coadyuvantes —Dama pri-

mera, Dama segunda y Galán segundo— presentan el cabello rubio de la joven como cadenas de oro destinadas a aprisionar al amante. De este modo se establecerán sucesivamente, en los cuadros siguientes, las correspondencias, todavía vigentes en el siglo XVII, aunque anquilosadas, entre la «plata» (v. 287) y la tez blanca de la joven, los «soles» (vv. 307-308) y sus ojos, la «azucena» (vv. 340-346) y la blancura y fineza de la piel, el «clavel» (vv. 351-356) y los labios, los «hilos de perlas» (v. 357) y los dientes y, por fin, la «fragancia» (v. 362) y el aliento. La *descriptio puellae* que resulta de esta sucesión y de la superposición de los dos planos de significado —real y metafórico— en un retrato alegórico-pictórico de Ana María confiere entonces a la obra un carácter marcadamente laudatorio al dirigirse claramente al objeto de los festejos y al hacer de él un modelo de belleza femenina.

Otro de los cometidos de los personajes coadyuvantes es, como señalamos, poner de manifiesto la incapacidad de Apeles para llevar a cabo lo que le encarga el Tiempo. La perturbación y las dudas de Apeles aparecen ya en la misma secuencia en la que este da comienzo a la pintura:

APELES	Digo: ¿por cuál de las cuatro estaciones señaladas del año empiezo?
PONCE	¿Eso duda? Por la primera. [...]
APELES	Bien confusamente empiezo.
GALÁN PRIMERO	Pues ¿qué es lo que te acobarda?
APELES	El que, como allá en mis tiempos antiguos no se historiaban lienzos a este modo, temo que lo he de errar; si se hallaran papeles de los modernos artífices, me arrojara seguro a seguir sus huellas (vv. 231-233 y 243-251).

Ahora bien, si el segundo movimiento de la loa se presentaba como una *laudatio* indirecta, no ocurre lo mismo con el último, donde el conjunto de los personajes rompen la frontera que separa el espacio escénico y el del público, pues alaban esta vez directamente a Ana María, hija del duque de Ciudad Real y gobernador de Cádiz, a quien se supone en un lugar de preferencia entre el público asistente, al comprobar que el cuadro que tanto le costaba pintar a Apeles no era sino el retrato de la joven homenajeadada. Así, pues, después de un movimiento caracterizado por los intercambios entre los distintos personajes que han ido sa-

liendo progresivamente al escenario, el final de la pieza tiene como característica principal la sucesión acumulativa de réplicas que van formando un mensaje laudatorio unívoco. En efecto, al tiempo que le da la vuelta al lienzo que ha ido pintando, Apeles reconoce hiperbólicamente, con la reiteración del adverbio «mucho» y del adjetivo «todo» en un juego antitético, la dificultad de pintar un modelo que alaba (vv. 388-394). Y las réplicas de los demás personajes, fruto de la sorpresa y admiración provocadas por el descubrimiento del retrato de la joven Ana María, se presentan como preguntas retóricas y bajo la forma de paralelismos sintácticos iniciales casi perfectos con la anáfora del sintagma interrogativo «¿Qué miro?» (vv. 395, 401, 404, 406, 408, 411) al inicio de sendas réplicas de Tiempo, Galán primero, Dama primera, Galán segundo, Dama segunda y Dama tercera. Anáfora a la que pone fin la introducción de la conjunción de coordinación «y» así como la personalización de la réplica con la presencia del pronombre «yo» — «Y yo, ¿qué miro?» (v. 415)— puesto en boca de Ponce. A esta manifestación de sorpresa inicial le sigue, en cada réplica, y después de la pregunta retórica «¿Y esto no es mucho?» pronunciada por el Tiempo, de valor igualmente hiperbólico, otra serie de preguntas retóricas que, por la simetría de su inicio —«¿Esta no es...» (vv. 395, 401, 404, 406, 408, 411)—, también adoptan un carácter anafórico, y cuyo fin es poner de manifiesto, una vez más, la hiperbólica belleza de la muchacha —belleza que, recordémoslo, supo vencer tanto a Apeles como al Tiempo— en la sucesión de tópicos petrarquistas: «deidad» (v. 402), «alba» (v. 404), «gala» de la primavera (v. 406), «planta» y «fruto» del amor (vv. 408-410) y «perla» (v. 412). El empleo de personajes mitológicos participa asimismo de la divinización de la joven y, por ende, del papel encomiástico de esta parte final con la posible alusión hecha a la diosa del amor carnal, Venus (vv. 411-414), y la referencia explícita a las tres Gracias, de igual modo personificación de la gracia y de la belleza humana, en la réplica, esta vez en modalidad afirmativa, del personaje del Tiempo:

TIEMPO	Esta es la beldad que siendo señora de las tres Gracias, para cada una no tiene siquiera seis años (vv. 421-424).
--------	--

Por supuesto, y como no podía ser de otra manera, la loa se cierra con una convencional alusión a la obra que sigue (vv. 429-442), alusión hecha posible merced a la derivación etimológica del verbo *tardar*, al referirse Apeles a la tardanza del Tiempo (v. 428) y Dama primera a la necesidad de agilizar la conclusión de la pieza para dar inicio al festejo siguiente:

DAMA PRIMERA Pues no tardemos nosotros,  
cuando la atención nos llama  
a dar principio a su obsequio (vv. 429-431).

La reunión del conjunto de los personajes así como el hecho de que al unísono pronuncien las dos últimas frases le confiere más fuerza a la finalidad laudatoria y festiva de la loa.

La obra de Pérez de Montoro ofrece, pues, características propias de las loas para casas particulares y de palacio, pues, como señalara Judith Farré al tratar del escenario palaciego, uno «de los factores que definen la esencia panegírica de la loa es la confluencia significativa de todos los planos que integran la representación. Así, pues, el signo dramático adquiere una duplicidad evocativa, que remite dilógica y metonímicamente a la realidad simbólica del elogio. En esta función apelativa se combinan toda una serie de recursos que alternan, en perfecta simbiosis, mecanismos mitológicos, simbólicos, emblemáticos, heráldicos, pictóricos...»<sup>13</sup>. Con el mismo propósito de sorprender, suspender y mover al público espectador, no podía faltar la combinación de varias formas artísticas «en perfecta armonía significativa», como sucede, en nuestra loa, por medio de la introducción de las artes plásticas y musicales. Si la pintura solo presentaba una finalidad encomiástica, seleccionando Pérez de Montoro las obras de los máximos representantes en sus respectivos géneros pictóricos (o al menos los que debían ser más apreciados en la época), la música, tanto integrada como acompañante del texto verbal, cobra funciones diversas a lo largo de la obra: introductora (vv. 1-4, 239-242), de estribillo (vv. 61-64, 181-184), de conclusión de cuadros, en el segundo movimiento, y generalmente con valor laudatorio (vv. 210-204, 209-212, 277-280, 297-300, 321-324, 347-350) —salvo en los versos 365-368—, tal como ocurre en el tercer y último movimiento, cuando todos los personajes cantan acompañados por la música para difundir a todos la feliz nueva del cumpleaños de la joven Ana María (vv. 433-436). Excepto en el caso de las primeras ocurrencias musicales (vv. 1-4, 61-64, 181-184), con textos en coplas de romance, debido a su carácter narrativo, los demás textos son seguidillas, forma métrica asociada desde sus orígenes con la música y el baile.

Otro rasgo propio de las loas tanto particulares como palaciegas es la sistemática, iterativa y frecuente referencia al tiempo y a la circunstancia en la que se desarrolla la representación y el festejo, por medio de deícticos —«esta noche» (v. 403)—, del adverbio «hoy» (vv. 405, 407, 409, 412, 425) acompañado del presente del indicativo —«miro» (vv. 395, 401, 404, 406, 408, 411, 415), «veo» (v. 417)—. Al envolver e incluir al público espectador en el espacio festivo de la

<sup>13</sup> Farré, 2003, p. 10.

obra, en su *hic et nunc*, se refuerza la dimensión encomiástica del discurso propuesto.

Desde el punto de vista métrico, esta loa gaditana tiene una extensión de 442 versos que se caracterizan por el empleo de una sola forma métrica, el romance *á-a*, en la que se insertan seguidillas, como señalamos, también rimadas en *á-a*. El empleo del octosílabo en su forma romanceada le confiere cierta energía y agilidad, mientras las seguidillas la dotan de musicalidad. Además, estas acompañan armoniosamente el significado elogioso de dichos cantos.

#### ... Y SU REFUNDICIÓN PALACIEGA

La segunda loa en la que se centra nuestro estudio fue representada con motivo del cumpleaños de la reina consorte de España, María Luisa de Orleáns, sobrina del rey Luis XIV de Francia, que se había desposado por poderes con Carlos II —representado el rey católico por el príncipe de Conti— en la capilla del palacio francés de Fontainebleau el 31 de julio de 1679. Este género de loas no era una novedad. Bien al contrario. Fueron numerosas durante los reinados de Felipe IV y Carlos II<sup>14</sup>. En este sentido, Pérez de Montoro no dejó de aprovechar su proximidad con el duque de Medinaceli, entonces primer ministro de Carlos II, para ejercer de poeta áulico.

Algunos indicios nos permiten afirmar que esta loa escrita con motivo del cumpleaños de la reina consorte es una refundición de la pieza gaditana anteriormente descrita y no lo contrario. Y es que solo tenemos constancia documental de la presencia en Madrid de Pérez de Montoro a partir de 1683, cuando empieza a desarrollar su vida cortesana como uno de los villanciqueros regulares de los reales conventos de la Encarnación y de las Descalzas Reales. Quizá podría remontarse su estancia en la corte a unos años atrás, en 1681, cuando sabemos que viajó acompañado de su familia hacia la capital huyendo de la peste que se había

<sup>14</sup> Podemos señalar las siguientes loas escritas y representadas con motivo del cumpleaños de los distintos miembros de la familia real: de Juan Bautista Diamante son la *Loa curiosa de Carnestolendas* (representada el 8 de abril de 1662 a 1664, festejaba el cumpleaños de Felipe IV, aludiéndose también en ella a la reina Mariana, al príncipe Carlos y a la infanta Margarita), la loa para la comedia *Elegir al enemigo* (escrita en 1664 para los tres años de Carlos II), las loas respectivas para las comedias *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, *Tetis y Peleo*, *Los juegos olímpicos* (1673) y *El mérito es la corona, y encantos de mar y amar* (todas ellas compuestas para festejar a la reina Mariana de Austria), y del mismo autor es la loa para la comedia *También se ama en el abismo* (6 de noviembre de 1684, a los años de Carlos II); de don Marcos de Lanuza y Arellano, conde de Clavijo, son las loas respectivas de las zarzuelas *Las Bélidas* (representada el 22 de diciembre de 1686 a los años de la reina madre Mariana de Austria) y *Celos vencidos de amor* (escrita en 1698 a los años de doña Isabel Amalia, madre de la reina Mariana de Neoburgo); por su parte, Francisco de Bances Candamo escribió la loa para la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* a los años de Carlos II (Buen Retiro, 6 de noviembre de 1687).

declarado en Cádiz en ese mismo año y siendo mantenido en cuarentena en la madrileña Casa de Campo. Del mismo modo, ciertas marcas textuales abogan a favor de una posterioridad de la loa palaciega, aquellas reveladas por la técnica de *collage* de la que se valió Pérez de Montoro para, a partir de la primera loa, hacer una segunda. Una de estas marcas, quizá la más evidente, la encontramos cuando en el texto de la obra palaciega aparece un personaje nombrado Ponce que, sin embargo, no figura en el reparto inicial de personajes de la misma. Solo se menciona en este a «Un gracioso» normalmente inexistente. En el cuerpo de la loa, los textos que no sufrieron ningún tipo de cambio y que se revelan idénticos a los de la loa gaditana siguen en consecuencia atribuidos a Ponce, personaje en esta loa palaciega normalmente inexistente si nos atenemos al reparto indicado en el paratexto inicial de la pieza. Mientras que las partes remodeladas o nuevamente añadidas para la loa palaciega van simplemente atribuidas a «Gracioso». Estos indicios paratextuales y textuales evidencian un claro proceso de reescritura. A la inversa, si nos interesamos por la loa gaditana de 1680, en cuantos testimonios hemos localizado, el nombre de «Ponce» es el único con el que designa al personaje del gracioso, y nunca «Gracioso».

En la loa palaciega se pueden apreciar, además, cambios notables que comienzan en la propia extensión del texto, que se amplía en 146 versos. El elenco de personajes sufrió también una profunda remodelación y amplificación, rasgo este más destacado en el proceso de reescritura operado por Pérez de Montoro. Entran a completar el reparto inicial dos personajes nuevos, las diosas mitológicas Venus y Diana. El número de damas presentes en el escenario pasa de tres a cuatro, mientras que el de los galanes se reduce a uno. Permanece el personaje gracioso, si bien, como acabamos de comprobar, se prefirió al nombre de Ponce el genérico de «Gracioso». También se quedan los personajes del Tiempo y Apeles como protagonistas. Y, finalmente, se sustituyó la música por dos coros.

Los cambios textuales respecto de la loa representada de 1680<sup>15</sup> obedecen a tres propósitos esenciales: la voluntad de amplificación hiperbólica y encomiástica con respecto al primer texto, el necesario respeto de la verosimilitud de los nuevos referentes y el mantenimiento del debido decoro ante la reina María Luisa de Orleans, destinataria de la pieza. Dichos cambios se operaron por supresión, por sustitución o por añadidura.

El primer movimiento así como el movimiento tercero y último de la loa inicial son los que mayor reelaboración conocieron. En su refundición, el texto del movimiento introductorio de L1 va precedido de veinte nuevos versos puestos en boca de dos coros y de una voz sola indefinida y la primera réplica del Tiempo se

<sup>15</sup> A continuación simplificaremos indicando L1 para la loa particular de 1680 y L2 para la palaciega posterior.

extiende a lo largo de cuatro versos al repetir el texto de los Músicos que precede. Mientras los coros insisten, en una suerte de estribillo, en la doble faceta del Tiempo a la vez fugaz (por volar, trasladándose con sus alas) y lento (al hacerlo con sus pies), la Voz sola subraya la nefasta inconstancia de este, increpándolo mediante apóstrofes. La amplificación textual del movimiento inicial coincide, pues, en L2 con la amplificación del sentido denigratorio de la réplica inicial de los Músicos en L1. La misma finalidad adquiere la repetición del estribillo en boca del Tiempo en los vv. 25-28.

Del tercer y último movimiento de L1 solo fueron reutilizados, en L2, los primeros versos destinados a manifestar la incapacidad de Apeles para materializar la belleza de la homenajeadada y la sorpresa y satisfacción del Tiempo al ver superadas sus expectativas (vv. 431-444). A partir de entonces, Pérez de Montoro sustituye el texto base por otro completamente desemejante y más extenso (vv. 445-588), pero con la idéntica finalidad encomiástica. Componente de la *laudatio* es, en la nueva versión, un cuadro que pone en escena a dos diosas del Olimpo, Venus y Diana, que bajan al escenario «suspendiendo el retrato entre las dos» (vv. 444-445). Intervienen las divinidades paganas para manifestar tanto su oposición al hecho de que el Tiempo se valga del retrato de la perfección para reivindicar su poderío, como su envidia hacia la reina, en un procedimiento convencional de elogio fundado en la divinización de la homenajeadada y la superación de los modelos mitológicos (vv. 445-478). El texto presenta además características del estilo elevado mediante el empleo del verso endecasílabo (vv. 449, 468 y 475-476), de isocolones (vv. 445-448, 458-459, 469-472), de la epanadiplosis («llegas», vv. 458-459) y de antítesis finales («divina» / «humana», vv. 454-455). Por otra parte, el paralelismo de las réplicas de las divinidades olímpicas, su encadenamiento y su fusión hacen también de ellas el paradigma del ideal femenino con su doble faceta de equilibrio entre belleza y virtud moral en Diana y de hermosura y amor carnal en Venus. La manifestación de sus celos para con el Tiempo y la reivindicación del emparentamiento de María Luisa con las divinidades —pues el Tiempo solo actúa en lo temporal— realzan de forma hiperbólica la perfección de la reina.

La loa palaciega concluye con la convencional función laudatoria del género destinada al público espectador. El Tiempo, Apeles y Galán dirigen a cada uno de los miembros de la familia real un discurso panegírico —sucesiva y respectivamente, a Carlos II (vv. 483-510), a María Luisa de Orleans (vv. 515-534) y a la reina madre Mariana de Austria (vv. 539-554)—, mientras el gracioso dirige el suyo a las diosas Venus y Diana (vv. 559-568). Cada panegirista queda violentamente interrumpido por otro personaje —sucesivamente Gracioso (vv. 510-514), Dama primera (vv. 534-548), Dama segunda (vv. 554-558) y Dama tercera (vv. 568-572)—, cuyo canto sirve de conclusión ingeniosa al discurso que precede, como consta en el ejemplo que sigue:



Como en la parte anterior, el estilo es rebuscado y simétrico: epanadiplosis («Segundo Carlos, segundo», v. 483), anáfora («oigan», vv. 507-508; «Y vos», vv. 515 y 539; «vivid», vv. 527 y 545), epífora («segundo», vv. 483, 487, 500), verso bimembre combinado con un quiasmo («mar» / «sol», «luz» / «agua», vv. 485-486), antítesis finales (vv. 501-502, 525-526 y 547-548), parísones (vv. 493-494, 496-498, 501-502, 525-526, 551-552) e isocolon (v. 524).

Otros cambios atañen al necesario respeto de la verosimilitud, de acuerdo a la actual destinataria de la pieza. El canto de los vv. 239-242 de la loa de 1680 queda así modificado para conformarse con la realidad y aprovechar un socorrido tópico de la poesía amorosa petrarquista y de la poesía panegírica, por medio del símil de la rosa como reina de las flores correspondiendo metafóricamente a María Luisa, reina de los españoles (L2, vv. 261-264). Pero, sobre todo, se trataba de celebrar, en palacio, a una mujer cuyo color de cabello difería del todo del de la hija de duque de Ciudad Real. Si los vv. 263-280 y 289 de L1 celebraban la larga, lacia y rubia cabellera de Ana María, los vv. 285-308 y 319-320 de L2 no pueden sino constituir una readaptación del texto base a fin de pintar el pelo moreno y largo de la reina María Luisa. Y la tensión paradójica provocada por la necesaria e inevitable introducción de socorridas imágenes petrarquistas destinadas a ensalzar a una mujer rubia y la celebración de otra de cabellera oscura se resuelve merced al ingenioso oxímoron «luciente noche» (v. 292):

TIEMPO	Advierte bien que son rayos pero con la circunstancia de ser negros.
APELES	Es prodigio que la admiración no alcanza, pues donde alumbran las sombras, ¿qué harán las luces? Pero haga de ella el pincel una hermosa ( <i>Hace que pinta.</i> ) luciente noche que parta jurisdicción con el día, empezando por la raya que divide esta madeja, cuyos términos señalan diligencia del marfil a solicitud del nácar.
GRACIOSO	Pues hará larga la noche, porque la madeja es larga.
DAMA PRIMERA	Y tanto, que a ser cadena, arrastrara.
DAMA SEGUNDA	No arrastrara.

DAMA PRIMERA       ¿Por qué no?  
 DAMA SEGUNDA       Porque aprisiona  
                           el alto cuello que enlaza,  
                           (*Canta.*)  
                           siendo negra cadena  
                           tan suave y larga  
                           que le cautiva, como  
                           que le rescata (vv. 285-308).

En el mismo orden de cambios, el juego dilógico sobre la medida del cuadro originado por el vocablo «ana» y el nombre de la joven Ana María (L1, vv. 195-198) fue reescrito para eliminar una referencia incoherente a la luz del nuevo contexto, cambiándola por otra imagen que destaca la inefable belleza de la reina María Luisa, al subrayar que no existen colores suficientes para lograr su retrato:

DAMA PRIMERA       Aquí tienes los colores;  
                           mira bien cómo los gastas,  
                           no sea que falten.  
 APELES                               Juzgo  
                           que antes sobrarán.  
 DAMA PRIMERA       Se engaña...  
 ELLA Y MÚSICA       ... va divina en la copia  
                           que hacer se manda,  
                           que los colores sobran  
                           porque no alcanzan (vv. 219-226).

Más adelante, se añaden los vv. 397-412, en L2, para insistir en la soberanía y majestad de la reina, mediante una comparación metafórica entre las manos de la soberana y los jazmines del pintor Juan de Arellano, uno de los especialistas barrocos en la representación de bodegones. Del mismo modo, los cambios de los vv. 445-478, en L2, logran enfatizar la belleza de la reina puesto que las diosas que simbolizan las dos facetas de la belleza femenina, Venus y Diana, se quejan y reivindican la pertenencia de María Luisa al mundo de las divinidades paganas.

Junto a la adecuación a la persona de la homenajeadada cambiando las necesarias referencias a su físico y a su nombre, el autor procuró adecuarse también a la nueva geografía en la que se circunscribe esta loa palaciega. Así, hubo de suavizar la afirmación según la cual no nevaba en abril. Si bien esta resulta del todo aplicable para el puerto de la andaluza Cádiz, podría ser refutado por los riesgos climáticos de la meseta castellana. La rotundidad del adverbio «acá» («que acá por abril no hay nieve», L1, v. 303) debe ceder ante una necesaria generalización que lo atenúe («que no hay nieve por abril», L2, v. 333).

Otra categoría de cambios textuales obedece al respeto hacia el decoro que exige el personaje real: las perfecciones de una reina no podían equipararse a las de una jovencita casadera. Quizá, obedeciendo a este precepto, el autor llevó a cabo una profunda remodelación del reparto de personajes. Este no solo se hace más extenso, incidiendo en el propósito amplificativo general, sino que se feminiza. Así se evitaba, de un lado, cualquier atentado al decoro por rodear a la reina de galanes, al tiempo que el conjunto tendía a asemejarse al séquito de la reina. El único galán que permanece en la loa palaciega tiene escasa relevancia escénica. Con todo, esta reducción del número de personajes masculinos no tiene gran incidencia en la trama, puesto que el autor procedió sencillamente a su sustitución por los femeninos —tal como ocurre para el v. 219, atribuido al galán tercero en L1 y que se atribuye a la Dama tercera en L2 (v. 241)—, o a una redistribución de las réplicas, tal como en la sustitución de la Dama tercera (L1, v. 252) por la Dama cuarta (L2, v. 274). Claro está que esas alteraciones pueden acarrear pequeños cambios en las réplicas. La réplica de Ponce «Pues, señor mío» (L1, v. 307), dirigida al Galán segundo, se convierte así en «Sean por cierto» dirigido a la Dama tercera (L2, v. 337).

Resultaba, asimismo, crucial para Pérez de Montoro adecuarse al retrato de la reina María Luisa. Efectúa, entonces, simples cambios de vocablos o de significado. Un ejemplo es el cambio de la palabra «flechas» (L1, v. 321) por «luces» (L2, v. 351), pues si la joven Ana María estaba en edad de casarse, no ocurría lo mismo en el caso de la reina, y hubiera resultado además indecoroso aludir en la obra al poder de atracción ejercido por la reina sobre los hombres. Con el mismo propósito el autor procede a la sustitución de la palabra «orgullo» (L1, v. 372) por la de «majestad» (L2, vv. 415-416), o del sustantivo «travesura» (L1, v. 375) por el de «entereza» y «garbo» (L2, v. 419). En cuanto a la prosaica referencia a los tiestos de Guadalajara (L1, vv. 341-346), se convierte decorosamente en alusiones a ciertos odoríferos ámbares (L2, vv. 371-374).

Nuevas modificaciones llevadas a cabo en el texto original conciernen a las réplicas del gracioso Ponce. Así, se sustituye el v. 216 de L1 «Oye, hermana» por «Sí, a Dios gracias» (L2, v. 238), pues aunque es el gracioso quien lo pronuncia, la necesidad de respetar el decoro en el trato con una dama ha de prevalecer si se trata de la reina. De igual modo, se procede al cambio de «Por la primera» (L1, v. 234) por «Por la Primavera» (L2, v. 256), eliminando así los elementos de simpleza superflua. Otro cambio significativo es la sustitución de una réplica del gracioso —«Pues no es fría, con ser blanca» (L1, v. 286)— por una réplica atribuida en esta ocasión al Tiempo, para ensalzar una vez más la hermosura de la reina a pesar de que el color blanco de su rostro pueda a algunos parecerles como de enfermedad (L2, vv. 314-316). La gracia que residía en esta réplica no puede aludir a una re-

ina, mientras que un elogio pronunciado por la alegoría del Tiempo se adecua perfectamente.

De todos los cambios que el escritor introdujo en la refundición palaciega, merecen una especial atención los textos musicales y cantados. Para esta época Pérez de Montoro era reconocido autor de textos destinados al canto: tonos humanos y villancicos. El resto de sus piezas dramáticas— otra loa palaciega, un baile, una loa sacramental y un auto sacramental— se definen igualmente por su marcado carácter musical. El desarrollo de estos efectos musicales también podría deberse a un intento de responder a la afición de la reina por el teatro y por la música, afición atestiguada en la descripción de su llegada a España así como en cuantas descripciones de fiestas de su estancia en Madrid se hicieron. Fue tal la afición de la reina, que se vino a España acompañada por Miguel Farinel —que fue músico en la corte de Carlos-Emanuel de Saboya—, quien ocuparía el cargo de superintendente de la música y ballet de la reina<sup>16</sup>. Además, la música «siempre estuvo presente en las loas, y más cuando empezaron estas a introducir las “fiestas de Zarzuela”»<sup>17</sup>. La pieza palaciega de Pérez de Montoro presenta, entonces, un complejo despliegue de los elementos musicales, presentes, como en las obras del mismo género, «tanto integrados como acompañantes del texto verbal»<sup>18</sup>. El añadido de coros, que ya tenía antecedentes en las loas palaciegas<sup>19</sup>, resulta un cambio fundamental, pues confiere a la pieza más solemnidad y participa, de este modo, en el propósito global de la nueva loa. Así es como la pieza palatina arranca con dos coros musicales y un solista que no hacen sino ampliar el contenido del canto inicial de la loa de 1680 y reforzar la burla dirigida al Tiempo (vv. 1-20). Cabría añadir, además, la propia musicalidad del texto, pues Pérez de Montoro, autor de villancicos, utilizó para la reelaboración de su texto la inexcusable seguidilla, el ritmo de gaita gallega, «tan frecuente en la lírica popular»<sup>20</sup>, presente en las canciones tradicionales y que se da en muchísimos refranes, en los vv. 445-448 y 469-474, así como la combinación de endecasílabos y hexasílabos en una suerte de silva asonantada revisitada (vv. 449-451).

<sup>16</sup> Mansau, 1989, p. 930. El músico volvió a Francia en 1688.

<sup>17</sup> Serralta, 1983, p. 162.

<sup>18</sup> Spang, 1994, p. 20.

<sup>19</sup> En la *Loa para los años del emperador de Alemania*, de Agustín Moreto, representada el 13 de julio de 1655, «[s]ale un coro de tres mujeres, cantando y bailando» con ocho mujeres y tres músicos (Moreto, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, p. 400). Las loas de Calderón tituladas *El golfo de las sirenas* (representada el 17 de enero de 1657), *El laurel de Apolo* (pocos días después) o la loa para la fiesta de zarzuela *La púrpura de la rosa* (1659) ofrecen coros de música, cuando no bailes. Lo mismo ocurre en la loa de Antonio de Solís para la comedia *Hipomenes y Atalanta*, de Francisco Antonio de Monteser, que se representó en febrero de 1659 en el Retiro, donde alternan canto, representación, danza y baile.

<sup>20</sup> Frenk, 1997, p. 240.

Aunque más pobres que otras loas de nuestro autor, los efectos escenográficos de la loa palaciega son algo más complejos que los de su original particular. De hecho, es en este aspecto donde más se puede apreciar la diferencia entre la loa palaciega y la de casas particulares, pues, como destacara Spang, «es más bien de cantidad y no de calidad, es decir, tanto el contenido como la forma y la escenificación guardan las mismas características básicas que la loa palaciega solo que se adaptan a las posibilidades técnicas y peculiares del particular que las encargaba» y «los rasgos diferenciadores más llamativos se sitúan en el ámbito de la escenificación» y en la «suntuosidad y solemnidad de las representaciones palaciegas»<sup>21</sup>. La relativamente mayor complejidad de la loa palaciega de Pérez de Montoro en comparación con su original radica en el juego de tramoya que permite bajar y elevar a los personajes divinos de Venus y Diana, movimiento vertical que apoya el proceso de divinización de la reina María Luisa. La parquedad de efectos podría explicarse por el lugar en el que se representó la obra.

La versificación de nuestra loa palaciega responde al siguiente esquema: romance á-a (vv. 1-260), seguidilla á-a (vv. 261-264), romance á-a (vv. 265-304), seguidilla á-a (vv. 305-308), romance á-a (vv. 309-326), seguidilla á-a (vv. 327-330), romance á-a (vv. 331-350), seguidilla á-a (vv. 351-354), romance á-a (vv. 355-374), seguidilla á-a (vv. 375-378), romance á-a (vv. 379-392), seguidilla á-a (vv. 393-396), romance á-a (vv. 397-408), seguidilla á-a (vv. 409-412), romance á-a (vv. 413-448) con ritmo de gaita gallega (vv. 445-448), silva asonantada á-a con endecasílabo (v. 449) y hexasílabos (vv. 450-451), romance á-a (vv. 452-468), silva asonantada á-a con endecasílabos (vv. 468, 475-476) y hexasílabos (vv. 469-474, 477-478), con ritmo de gaita gallega (vv. 469-474), romance á-a (vv. 479-510), seguidilla á-a (vv. 511-514), romance á-a (vv. 515-534), seguidilla á-a (vv. 535-538), romance á-a (vv. 539-554), seguidilla á-a (vv. 555-558), romance á-a (vv. 559-568), seguidilla á-a (vv. 569-572), romance á-a (vv. 573-588).

Como se podrá apreciar a simple vista, amén de una hipertrofia métrica, el texto conoció un aumento considerable del número de seguidillas y de versos cantados, debido, como comentamos, al contexto palaciego y festivo, y, quizá, a la devoción que la reina María Luisa profesó a la música.

#### ESTUDIO TEXTUAL

En el caso de la loa representada en Cádiz, en 1680, con motivo del cumpleaños de la hija del duque de Ciudad Real, entonces gobernador de la ciudad portuaria, la tradición textual consta de cinco testimonios, todos manuscritos<sup>22</sup>:

<sup>21</sup> Spang, 1994, pp. 18-19.

<sup>22</sup> En un trabajo de tesina de licenciatura inédita titulado *Une «loa» de circonstance au temps de Charles II: étude et édition critique*, leído en 1992, Myriam Couzi proponía una edición anotada de L1

- P1* Palma de Mallorca, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, ms. B90-V1-16: «POESIAS | manuscritas | De | DON JOSEPH de MONTO- | RO. | Segunda Parte». En el lomo: «OBRAS | DE | MONTOR | T. II.». Letra: Siglo XVII. Texto: fols. 82r-89v.
- P2* Palma de Mallorca, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, ms. B91-V1-8: «VARIAS | POESIAS | DE D. IOSEPH | DE MOTO | RO». En el lomo: «POES<sup>s</sup> | DE | D<sup>n</sup> Josep<sup>h</sup> | DE | Monto<sup>ro</sup>». Letra: Siglo XVIII. Texto: fols. 51r-62r.
- M1* Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-5748: [Papeles varios de Montoro y otros poetas. Tomo 8]. En el lomo: « PAPELES | VARIOS | DE MONTOR | Y OTROS | M.SS. | TOMO. VIII». Letra: Siglo XVIII. Texto: fols. 210r-221r.
- M2* Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-5767: «Obras | Poeticas a varios asuntos | escriptas | Por | Don Joseph Perez de Montoro | secretario del Rey | nro señor | Segunda parte, | A lo Humano». En el lomo: «MONTORO | Obras | Poëticas | 1 | M.S». Letra: Siglo XVIII. Texto: fols. 239r-250v.
- M3* Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-5768: [Obras poéticas de José Pérez de Montoro, 2]. En el lomo: «MONTORO | Obras | Poeticas | 2 | MS». Letra: Siglo XVIII. Texto: fols. 361r-374v.

En la edición de L1 se plantea como primer problema la elección del texto base. Ninguno de los testimonios ofrece excesivas garantías. La fecha temprana de *P1*, único copiado en el siglo XVII, y su pulcritud inclinan a elegirlo como base, pero contiene errores (vv. 8, 138, 181, 232, 234-235, 282, 294, 326, 356), algunos compartidos con el segundo texto más fidedigno, *P2*. Este y los demás testimonios fueron copiados en el XVIII, ubicados en su mayoría en ramas bajas de la tradición, complicando así el establecimiento del texto.

Un primer cotejo de errores conjuntivos y disyuntivos de relativa importancia lleva a la distinción de dos ramas, la una formada por el único testimonio *P1* y la otra por una familia formada por los otros cuatro testimonios:

8	han de llorar <i>P1</i> ] he de llorar <i>P2 M1 M2</i> / e de llorar <i>M3</i> .
97	puedas <i>P1</i> ] puedes <i>P2 M1 M2 M3</i> .
106	infamia <i>P1</i> ] ynfacia <i>P2</i> / Ynfancia <i>M1</i> / ynfanzia <i>M2 M3</i> .
138	qué ley <i>P2 M1 M2 M3</i> ] que luz <i>P1</i> .
290	habre <i>P1</i> ] abra <i>P2 M1 M2</i> / habra <i>M3</i> .

---

a partir de los testimonios que llamamos *M2* y *M3*. La localización reciente de otras tres copias manuscritas, una de ellas del siglo XVII, nos lleva a presentar una nueva edición de la loa.

299 difiendan *P1*] defiendan *P2 M1 M2 M3*.

De la misma manera, la presencia de alguna omisión de acotación, de cultismos y de errores materiales de copia nos llevan a distinguir, en el seno de la familia señalada, un subgrupo formado por los testimonios *M1*, *M2* y *M3*, consignados en sendos códices de la Real Academia de la Historia:

27 axioma] exioma *M1 M2 M3*.  
 89 pronto] prompto *M1 M2 M3*.  
 119 mis instantes] mill ystantes *M1 M2 M3*.  
 129 triunfos] triumphos *M1 M2 M3*.  
 181 le sirven] le sirve *P1 P2*.  
 198 una ana] vn ana *M1 M2 M3*.  
 214 Sale PONCE con un caballete] Falta como acotación en *M1 M2 M3*.  
 276 si no] fino *M1 M2 M3*.  
 237 Den, pues, sus flores] despues su flores *M1* / despues sus flores *M2 M3*.  
 276 si no] fino *M1 M2 M3*.

A su vez, otros errores conjuntivos y, sobre todo, la casi idéntica presencia, similitud y distribución de los poemas copiados en los dos volúmenes<sup>23</sup> nos permiten aislar, en este subgrupo formado por *M1*, *M2* y *M3*, un nuevo subgrupo que constituyen los testimonios *M1* y *M2*, y que, por la compartida ausencia de ciertos versos, derivan ciertamente de un testimonio común perdido:

61 ¿De qué le sirven] De que sirben *M1* / De que siruen *M2*.  
 79 en eterno sueño] en el etherno sueño *M1 M2*.  
 84 espíritu] spiritu *M1 M2*.  
 100 aguarda] agrauia *M1 M2*.  
 111 le suspende] se suspende *M1 M2* / le suspenden *M3*.  
 124 corta o escasa] corta y escasa *M1 M2*.  
 177 adornen] adoren *M1 M2*.  
 190 lienzo y pinceles] Lienzo y Pinzel *M1 M2*. || con paleta y pinceles] con paleta y pinzel *M1 M2*.  
 199 Y los colores no mida] A los colores no mide? *M1 M2*.  
 208 Pues ¿eso ignoraba?] Omisión en *M1 M2*.  
 219-220 Los copistas de *M1 M2* incluyeron erróneamente al final del v. 219 («Aunque no») las dos primeras palabras del verso siguiente («le hubiera»), produciendo un v. 219 heptasílabo —o endecasílabo, si se hace el cómputo del conjunto de elementos— así como un v. 220 pentasílabo.  
 234 Por la primera] Por la Primabera *M1* / por la Primauera *M2*.

<sup>23</sup> *M1* y *M2* ofrecen ambos exactamente los mismos textos hasta la loa escrita por José Pérez de Montoro en ocasión de la llegada de la nueva reina consorte, Mariana de Neoburgo, donde acaba *M2* y prosigue *M1* con la copia de dos cartas personales del autor y catorce poemas más.

238	a mis esperanzas] de mi esperanza M1 M2.
295	No lo ha] No le ha M1 M2.
296	Omisión del verso en M1 M2.
299	le defiendan] la defiendan M1 M2
310	que hace luces] que haze las luces M1 / que hace las luces M2.
313	Omisión de la réplica de DAMA SEGUNDA («¿Quién?») M1 M2.
314-316	Como consecuencia de la omisión precedente en el v. 313, la réplica de PONCE se ve atribuida, en M1 M2, a DAMA SEGUNDA.
347	queda] quede M1 M2.
362	que le pintes] que le pinte M1 M2.
381	o la mano] a la mano M1 M2.
412	que hoy dejando] que Ø dejando M1 M2.
436	contarla] cantarla M1 M2.

De acuerdo con las informaciones deducidas de las recensiones anteriormente señaladas y de una lógica textual y narrativa, tomamos, más que como base, como referencia para la edición de L1 el testimonio llamado *P1* (ms. B90-V1-16 de la Biblioteca de don Bartolomé March, Palma de Mallorca) para la indicación de las variantes con los demás textos.

Por lo que a la loa palaciega respecta, solo se conserva una versión impresa, consignada en las *Obras póstumas líricas* de José Pérez de Montoro (tomo I, pp. 392-408), publicadas en Madrid en las prensas de Antonio Marín en 1736, lejos ya de la fecha de muerte del escritor acaecida en 1694.

Dada la «gran pérdida de textos» de esta índole, como afirmara Cotarelo y Mori<sup>24</sup>, y en la medida en que las dos obras que hemos analizado difieren, pues en el proceso de refundición al que sometió Pérez de Montoro al texto base presentan algo más que variantes, creemos entonces necesario editarlas independientemente, modernizando las grafías, respetando los rasgos de trascendencia fonética, desarrollando las abreviaturas y regularizando el uso de mayúsculas, acentuación y puntuación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J. L., *Historia crítica del pensamiento español. Tomo 3, Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- Academia con que el excelentísimo señor marqués de Jamaica celebró los felices años de su Majestad la reina nuestra señora doña María Ana de Austria, el día 22 de diciembre de 1672; que presidió don Diego de Contreras, caballero del excelentísimo señor duque de Veragua; siendo fiscal don José de Montoro y secretario don José de Trejo, secretario del excelentísimo señor marqués de Jamaica, que la dedica al excelentísimo señor Condestable de Castilla, duque de Frías, conde de Haro, marqués de Berlanga, señor de Medina de Pomar, del Consejo de Estado de su Majestad,*

<sup>24</sup> Cotarelo y Mori, 2000, pp. XLIa.

- su presidente del Real de las Órdenes y de la Junta del Supremo Gobierno, &c., Cádiz, Juan Vejarano, 1673.
- ALCIATO, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- ANDRÉS, R., *Tiempo y caída*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994, 2 tomos.
- BALBÍN NÚÑEZ DE PRADO, R., *La renovación poética del Barroco*, Madrid, Anaya, 1991.
- BÈGUE, A., «Loa sacramental al nacimiento del Hijo de Dios, de José Pérez de Montoro: estudio y edición», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia (*Anejos de Críticón*, 17), 2006, pp. 65-76.
- , «Teatro de poetas en el tiempo de los novatores (1675-1725)», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, ed. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2010a, pp. 271-285.
- , *La poésie espagnole de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010b, 4 vols.
- BLANCO, M., «Mythe et hyperbole dans la poésie amoureuse de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, dir. M.-L. Ortega, Paris, ENS Éditions Fontenay (Feuillets de l'E.N.S. de Fontenay/Saint-Cloud. Domaine hispanique), 1997.
- CAPEL SÁEZ, H., «Una actividad desaparecida de las montañas mediterráneas: el comercio de la nieve», *Revista de geografía*, 4, 1, 1970, pp. 5-42.
- CARMONA MUELA, J., *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo, 1998.
- , *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo, 2000.
- CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- CORTEGUERA, L. R., «King as father in Early Modern Spain», *Memoria y civilización*, 12, 2009, pp. 49-69.
- COTARELO Y MORI, E. (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, estudio preliminar e índices por J. L. Suárez García y A. Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000, 2 tomos.
- COUZI, M., *Une «loa» de circonstance au temps de Charles II: étude et édition critique*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail (Institut d'Études Hispaniques et Hispano-américaines), 1992. Tesina mecanografiada inédita.
- COVARRUBIAS, S. de, *Emblemas morales*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.
- CRiado DEL VAL, M. (dir.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981.
- DE ARMAS, F. A., «Pintura y Poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. M. Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 719-732.

- DE LOS REYES, M., «Relaciones teatrales españolas y austríacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)», en *Barroco español austríaco: fiesta y teatro en la Corte. Catálogo de la Exposición del mismo título celebrada en el Museo Municipal de Madrid en abril-junio 1994*, ed. J. M.<sup>a</sup> Díez Borque y K. F. Rudolf, Madrid, Embajada de Austria / Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 59-66.
- FARRÉ VIDAL, J., *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- FLECNIAKOSKA, J.-L., *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
- FRENK, M., «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», *Paremia*, 6, 1997, pp. 235-244.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.<sup>a</sup>, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, pról. S. Sebastián, trad. de los epigramas por L. Matheu y Sanz, Madrid, Ediciones Tuero, 1987.
- LANZI, L., *Storia Pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini di Venezia, 1795-1796, 5 tomos.
- LOPE TOLEDO, J. M.<sup>a</sup>, «Logroño bebe frío», *Berceo*, 65, 1962, pp. 449-454.
- LUJÁN, N., y PERUCHO, J., *El libro de la cocina española*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- MANERO SOROLLA, M.<sup>a</sup> P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MANSAU, A., «María-Luisa de Orleans: imágenes de la reina desde el matrimonio hasta la sepultura», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III, 1989, pp. 927-935.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1996.
- MARIANA, J. de, *De rege et regis institutione*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1599.
- , *La dignidad real y la educación del rey*, ed. L. Sánchez Agesta, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981.
- MORETO, A., *Loas, entremeses y bailes*, ed. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 tomos.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 2000.
- PÉREZ DE MONTORO, J., *Obras pósthumas líricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736, 2 tomos.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- RIBOT, L., «Carlos II: el centenario olvidado», *Studia Historica. Historia Moderna*, 20, 2000, pp. 19-43.
- ROETHLISBERGER, M. (ed.), *Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain*, Paris, Flammarion, 1977.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, ed. S. López, Madrid, Cátedra, 1999.
- SAN PEDRO, D. de, *Cárcel de amor*, ed. C. Parrilla, estudio preliminar A. Deyermond, Barcelona, Crítica, 1995.
- SERRALTA, F., «Antonio de Solís y el teatro menor en palacio, 1650-1660», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 155-168.
- , «Una loa particular de Solís y su refundición palaciega», *Críticón*, 62, 1994, pp. 111-144.
- SILVESTRE, G., *Poesías*, ed. A. Marín Ocete, Granada, Universidad de Granada (Facultad de Letras), 1939.

- SOLÓRZANO PEREIRA, J. de, *Emblemas regio-políticos*, ed. J. M.<sup>a</sup> González de Zárate, Madrid, Ediciones Tuero, 1987.
- SPANG, K., «Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, dir. I. Arellano, K. Spang y M. C. Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.
- Un comerciante saboyano en el Cádiz de Carlos II (Las memorias de Raimundo de Lantery. 1673-1700)*, ed. M. Bustos Rodríguez, Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, 1983.

LOA A LOS AÑOS DE LA SEÑORA DOÑA ANA MARÍA,  
HIJA DEL PRÍNCIPE DE ESQUILACHE,  
SIENDO GOBERNADOR DE CÁDIZ,  
AÑO DE 1680

PERSONAS

EL TIEMPO	TRES GALANES
APELES	TRES DAMAS
PONCE, GRACIOSO	MÚSICOS

MÚSICOS	¿De qué le sirven al Tiempo los imperios que avasalla, si cada gloria le llega por cuenta de la que alcanza? <i>Sale el TIEMPO.</i>	
TIEMPO	¡Qué al dolor, qué al sentimiento, qué al corazón y qué al alma estas lisonjeras voces lo que he de llorar me cantan! Pues ¿qué adorna, qué engrandece, qué autoriza, qué realza	5     10

vv. 1-4 Parece que enmendó el texto el copista, el cajista u otra persona sustituyendo el verbo original del último verso de la copla por «alcanza» y atribuyendo de ese modo un falso sentido, pensando que el tiempo todo lo alcanza. La idea de que el tiempo alcance a todos y a todo es muy previsible, pero aquí se trata sin duda de contraponer dos glorias que se anulan, como revela la pregunta retórica «¿De qué le sirven al Tiempo...?», cuya respuesta obvia es «No le sirven de nada». Por tanto, cada gloria que le llega es a costa de otra que pierde, o cada gloria que alcanza es a costa de otra que se le va. «Por cuenta de», expresión que significa ‘a costa de’, exigiría una lectura como la siguiente: ‘Cada gloria que consigue le llega o alcanza a costa de perder otra que se le pasa’.

vv. 5-6 *Qué*: con el sentido de ‘cuánto’.

v. 9 *Pues ¿qué...*: ‘Pues ¿en qué...’.

mi poder la universal  
 monarquía hereditaria,  
 cuya investidura antigua  
 debí a providencia sacra  
 cuando sacó a luz el todo 15  
 de las sombras de la nada,  
 si mi imperio o mi dominio  
 se reduce a la inconstancia,  
 de quien depende una breve  
 jurisdicción limitada, 20  
 tanto, que siendo ella misma  
 quien se obedece y se manda,  
 revoca las propias leyes  
 que promulga, porque atada  
 a su inestable permanencia 25  
 siempre empieza y siempre acaba?  
 Vulgar axioma es que el Tiempo  
 todo lo vence, y es falsa  
 la proposición, bien como  
 sentencia de la ignorancia, 30  
 pues remitiendo la duda  
 de si me honra o me infama,  
 ¿quién dijo que en mí lo mismo  
 es la empresa que la hazaña?  
 ¿Qué trofeos, qué blasones 35

vv. 11-16 El poeta se refiere al poder que, por «providencia sacra», concedió Dios al Tiempo, en el momento de la Creación —esto es, «cuando sacó a luz el todo / de las sombras de la nada»—, sobre todos los hombres. Por otra parte, siendo ineluctables, los efectos del tiempo no se borran y se transmiten después de la muerte, tal una herencia. En estos versos iniciales, el Tiempo se queja de la inconstancia y limitación de su poder e imperio, queja de impotencia que da así inicio al propósito encomiástico de la obra destinado a ensalzar la belleza de la joven homenajeadada, única capaz de suspender el paso del tiempo.

v. 12 *monarquía hereditaria*: alusión perifrástica y metafórica a la esencia divina —*monarquía*—, que hizo heredar Dios a Cristo, su Hijo.

v. 27 *vulgar*: lo que es «común o generalmente admitido, usado o sabido» (*Aut.*).

v. 29 *bien como*: ‘al modo de’, ‘de igual modo que’.

vv. 33-34 El Tiempo distingue aquí cualitativamente la vulgar empresa, «acción y determinación de emprender algún negocio arduo y considerable, y el esfuerzo, valor y acometimiento con que se procura lograr el intento» (*Aut.*), de la notable hazaña, «hecho heroico, famoso y singular» (*Aut.*).

vv. 35-37 El Tiempo se opone a los que creen que los trofeos y los blasones son eternos testimonios de una gloria pasada. Nos encontramos aquí, de manera implícita, ante una idea que se

son de mi voluble alcázar  
 durable adorno a las puertas?  
 ¿En qué bultos, en qué planchas  
 contra el mármol se cincelan  
 o contra el bronce se graban? 40  
 ¿Las conseguidas fortunas  
 se detienen a la tarda  
 pereza torpe del paso  
 que sigo? Las deseadas,  
 a la agilidad ligera 45  
 ¿con qué vuelo se adelantan?  
 No, luego no hay en mis dichas  
 ni posesión, ni esperanza,  
 pues en el término de hoy  
 se gozan, sobresaltadas 50  
 de que pasaron ayer  
 y no han llegado a mañana.  
 Luego, bien este dolor  
 que me aflige y me maltrata  
 responde al sonoro aviso 55  
 que, quizá para que haga  
 remedios la diligencia  
 que me curen la desgracia,

difunde en estas décadas finales del siglo XVII y según la cual los hombres, con la nobleza a la cabeza, se valen por sus propios hechos y no por los de sus antepasados. Así, pues, opinaba Francisco Gutiérrez de los Ríos, III conde de Fernán Núñez, quien, en el discurso XXIV de su *Hombre práctico* (publicado en 1686, aunque escrito en 1680), indicaba que la nobleza no era, tras varias generaciones, el fruto del mérito, sino de la fortuna. Tanto era así que postulaba que el noble debía hacer lo necesario para merecer y justificar ‘profesionalmente’ su título.

v. 36 *voluble*: «Metafóricamente vale inconstante, vario o mudable» (*Aut.*). Se subraya, pues, mediante el adjetivo, la contradicción entre el carácter inconstante del tiempo y la permanencia y herencia de los trofeos y blasones, atributos vistos como perpetuadores de las glorias pretéritas.

v. 38 *bulto*: «Se dice [...] de la imagen, efigie o figura hecha de madera, piedra u otra cosa» (*Aut.*); *plancha*: «Lámina o pedazo de metal llano y delgado» (*Aut.*).

vv. 41-46 Mediante una pregunta retórica, el personaje insiste en el carácter efímero de las «fortunas» debido al inexorable paso del tiempo.

vv. 47-52 Se ofrece aquí una reflexión semi-filosófica sobre el ‘ser’ del Tiempo. El poeta introduce una definición del ‘instante’: las «dichas» del Tiempo solo quedan presentes en él; existen en lo temporal, en lo fugitivo absoluto, atentas a un presente, en la espera de un futuro, recordando un pasado. Esta fragilidad temporal puede explicar así el calificativo *sobresaltadas*.

v. 57 *diligencia*: «La aplicación, actividad y cuidado que se pone en lo que se desea conseguir o en averiguar lo que se quiere saber» (*Aut.*).

	vuelve a mi oído, diciendo en süaves consonancias:	60
ÉL Y LA MÚSICA	¿De qué le sirven al Tiempo los imperios que avasalla si cada gloria le llega por cuenta de la que pasa?	
TIEMPO	Ahora bien, hacia el remedio mis nobles fatigas vayan, que el sufrimiento no siempre es lisonja de la causa del dolor, y aunque la empresa peligre de temeraria,	65 70
	el que aspira a un imposible, si se finge que le alcanza, por que el temor no le rinda, osadamente se engaña; y puesto que ya el discurso tiene bien premeditada la resolución, empiecen los labios a ejecutarla:	75
	¡Oh tú, que en eterno sueño los siglos que ha que descansas, dormido a la vida, cuentas despierto siempre a la fama!	80
	¡Oh tú, que con el pincel diste espíritu a la tabla, alma al lienzo y propiedad a cuanto fue semejanza!	85
	¡Oh tú, apellidado siempre divino Apeles!	

vv. 61-64 El Tiempo alcanza cada victoria o gloria a costa de la que pasa, esto es, que alcanza una victoria de los imperios; pero como él mismo está corriendo, pierde la misma gloria que alcanza pues se le va yendo, y cada gloria que le llega es a costa de la que se le va. Para que le llegue una nueva victoria, se le va la anterior. Así, pues, el mismo Tiempo queda destruido por el tiempo. La presencia del verbo *pasa* permite, a diferencia de lo que ocurriera con *alcanza* (v. 4), introducir la antítesis pertinente.

v. 66 *fatiga*: «Angustia, dolor, afán, pena y tristeza» (*Aut.*).

v. 67 El *sufrimiento* es aquí la «paciencia, la conformidad, la tolerancia con que se sufre alguna cosa».

v. 85 *propiedad*: «Se toma asimismo por semejanza o perfecta imitación, como en la pintura, música u otras cosas» (*Aut.*).

	<i>Sale APELES.</i>	
APELES	¿Qué mandas?	
	Que ya pronto y obediente dejé la elisia morada	90
	que ha tantos siglos que habito, de donde tu voz me saca, más que violento, confuso, porque siendo tan estraña la novedad de que tú	95
TIEMPO	resucites lo que matas, no sé qué puedas quererme.	
APELES	Presto lo sabrás.	
	Pues vaya, di presto, que la obediencia se impacienta en lo que aguarda.	100
TIEMPO	Yo, insigne Apeles, padezco la más venenosa rabia que engendrar pudo la Envidia,	

v. 88 *Apeles*: pintor griego (c. 360 a. C.) que realizó retratos de varios personajes de la corte macedónica, como ocurrió con Alejandro Magno, del que era pintor oficial junto con Lisipo. La especial tonalidad que logró dar a sus pinturas se debió a un secreto de su invención que aplicaba por medio de barnices. Escribió un tratado sobre el arte pictórico y fue considerado como la figura cimera de aquel arte en toda Grecia. Gozó de mucha fama desde la Antigüedad, cuando Plutarco y Quinto Curcio hacen de él el pintor por excelencia, y, de manera especial, en el Siglo de Oro. Según Frederick A. de Armas, es el pintor más citado en la obra de Lope de Vega (1981, p. 719). En 1651, una loa de Antonio de Solís, titulada *Apeles y Campaspe* y escrita para la comedia de Calderón de la Barca *Darlo todo y no dar nada*, lo celebra. Apeles fue también considerado como el pintor de la belleza femenina y Lope le atribuyó, en *Las mujeres sin hombres* (1613-1618), la representación pictórica de Helena, una de las representantes clásicas de la belleza femenina. Así, pues, el que la joven hija del príncipe de Esquilache, duque de Ciudad Real y gobernador de Cádiz, Ana María, sea retratada por Apeles, pintor de la belleza, de la realeza y *locus classicus* del pintor por excelencia, amplifica hiperbólicamente su belleza.

vv. 90-91 *elisia morada*: a petición del Tiempo, Apeles vuelve de los Campos Elíseos (Ἠλύσια πεδία), lugar sagrado situado por Virgilio en los Infiernos donde las almas de los hombres justos y los guerreros heroicos que mostraron su piedad llevan una existencia dichosa y feliz, en medio de prados siempre verdes y floridos en los que circulan un aire suave y una luz teñida de púrpura y azul. Era la antítesis del Tártaro. Las personas que residían en los Campos Elíseos tenían la posibilidad de regresar al mundo de los vivos, lo que no muchos hacían.

v. 93 *violento*: «Significa también lo que es contra su voluntad o gusto» (*Aut.*).

v. 101 *insigne*: según Covarrubias, «el estremado y aventajado en alguna virtud, don, gracia y excelencia».

vv. 102-103 La representación de la Envidia obedece a los modelos tradicionales, pues se la suele representar como una anciana con los pechos mordidos por serpientes o con la cabeza enraizada

y, porque desesperada  
 de remedio no se entregue 105  
 al partido de la infamia  
 aquella ilustre nobleza  
 de mi alto origen, te llama  
 mi desconsuelo por ver  
 si, partiendo esta desgracia 110  
 entre los dos, le suspende  
 el rigor con que maltrata  
 al todo de padecida  
 la parte de remediada.  
 Dueño absoluto, supremo 115  
 y soberano monarca  
 soy de la naturaleza,  
 pues su fértil, su lozana  
 producción, en mis instantes,  
 horas y días, con varia 120  
 fecundidad prodigiosa,  
 perfecciona lo que labra,  
 consiguiendo a pesar mío,  
 bien que, aunque corta o escasa  
 la duración de sus obras, 125  
 a lo menos lo que basta  
 para verlas repetidas  
 en la dicha de gozadas;  
 y de mis glorias, mis triunfos,  
 mis trofeos, mis hazañas, 130  
 apenas queda la huella  
 por aviso de la planta,  
 que, aunque se estampe dichosa,  
 no se desvanece infausta.

---

de serpientes y la mirada torva y sombría. Cesare Ripa, por ejemplo, la representa como una «mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcos» que lleva «los cabellos entreverados de sierpes» (Ripa, *Iconología*, p. 342). Añade: «Lleva la cabeza repleta de sierpes, en lugar de cabellos, simbolizándose así sus malos pensamientos, que la mantienen permanentemente entregada y atenta al daño ajeno, y siempre dispuesta a difundir su veneno en el ánimo de las gentes —única actividad que la mantiene tranquila y en reposo» (Ripa, *Iconología*, p. 342).

vv. 104-106 El Tiempo no quiere que su «ilustre nobleza», enojada por —e impaciente al— no encontrar remedio a su desconsuelo («desesperada / de remedio»), ceda a la infamia, esto es, la «maldad o vileza grande en cualquier línea» (*Aut.*).

	Calamidades, ruínas,	135
	infortunios y desgracias	
	solo al Tiempo se atribuyen;	
	pues ¿qué razón, qué ley manda	
	que porque pierda el olvido	
	lo que la memoria guarda	140
	no goce yo, permanente,	
	ni una sola circunstancia	
	de aplauso mío que ayude	
	a no enmudecer mi fama?	
	Supuesto, en fin, que esta pena	145
	tanto me aflige, la traza	
	para que, ya que no propias,	
	se consigan imitadas	
	mis glorias, tan bien dispuesta	
	tengo ya, que, ejecutada	150
	de tu primor, me asegura	
	desvanecida la falta	
	de la natural presencia	
	de mis dichas, pues la rara	
	valentía de tu diestro	155
	pincel logró veces tantas	
	que los colores se burlen	
	de los sentidos que engañan.	
APELES	Pues bien, y ¿en qué puede el arte	
	que favoreces y alabas	160
	tan sin razón de tu pena	
	ser alivio?	
TIEMPO	En engañarla.	
APELES	¿Cómo?	

v. 141 *permanente*: es decir, ‘en permanencia’.

v. 146 *traza*: «El medio excogitado en la idea para la conservación y logro de algún fin» (*Aut.*).

v. 151 *primor*: «destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir una cosa» (*Aut.*).

v. 152 Nótese la yuxtaposición de dos términos negativos, *desvanecida* y *falta*. El resultado de esta suma es la *presencia*, que volvemos a encontrar en el verso siguiente.

v. 155 *valentía*: «determinadamente, hablando de la pintura, se toma por singular habilidad, propiedad y acierto en la semejanza de las cosas que se pintan» (*Aut.*).

vv. 155-158 El arte de Apeles es tal que supera los sentidos que, según la crítica platónica (como consta en el libro VII de *La República*), no captan sino un pálido reflejo, diverso y cambiante, de la verdadera realidad, y logra, pues, reproducirla tal como es.



GALÁN PRIMERO	No falta,	190
	que aquí viene todo.	
APELES	¡Cierto	
	que es puntualidad estraña!	
TIEMPO	Si el Tiempo no viene a tiempo,	
	parece que sirve, y cansa.	
APELES	De buen tamaño es el lienzo.	195
GALÁN PRIMERO	Es de medida de Francia.	
APELES	¿Y cuánto tendrá?	
GALÁN PRIMERO	Tendrá,	
	si le pareciere, una ana.	
DAMA PRIMERA	Y los colores no mida,	
	pues lo yerra.	
APELES	¿Por qué causa?	200
	<i>Canta DAMA PRIMERA.</i>	
DAMA PRIMERA	Porque es tal la pintura	
	que hacer se manda	
	que aunque sobren colores,	
	ninguno alcanza.	
DAMA SEGUNDA	Aquí tiene estos pinceles	205
	con que darse de las astas,	
	mas juzgo que sobran todos.	
APELES	¿Por qué?	
DAMA SEGUNDA	Pues ¿eso ignoraba?	
	<i>(Canta.)</i>	
	Porque cuando se pintan	
	las soberanas	210
	perfecciones, no admiten	
	más pinceladas.	
TIEMPO	Aquí falta un caballete.	

v. 198 *ana*: «Cierta medida con que se miden las tapicerías; tiene con la vara castellana la proporción que cuatro con cinco» (*Aut.*).

vv. 199-204 Siendo los colores en la pintura «toda la serie de materiales con que se da el colorido en ella» (*Aut.*), lo que quiere dar a entender la Dama primera es, al señalar la imposibilidad de reunirlos, la imposibilidad de reproducir un modelo tan perfecto, que los colores no son suficientes para hacerlo. Una vez más se alude a la belleza hiperbólica de la joven Ana María.

v. 206 *darse de las astas*: «Vale [...] competirse con los discursos, hacer prueba del ingenio, y argüir y batallar con el entendimiento. Es metáfora vulgar tomada de los toros que riñen con las astas» (*Aut.*).

vv. 213-218 *caballete*: aparte del sentido corriente de armazón de madera compuesto con tres pies con una tablita transversal donde se coloca el cuadro, es, «por semejanza, la elevación que suele

PONCE	Ya está aquí. <i>Sale PONCE con un caballete.</i>	
DAMA PRIMERA	Moro en campaña con caballete en el hombro, ¡qué bueno viene!	215
PONCE	Oye, hermana, agradezca a mis narices que no le traigo en la cara.	
APELES	¿El tiento? <i>Sale GALÁN TERCERO.</i>	
GALÁN TERCERO	Aquí está.	
APELES	Aunque no le hubiera, poco importara.	220
TIEMPO	Pues ¿no es descanso que alivia cuando la mano trabaja?	
APELES	Sí, mas para la pintura que acá en mi idea se guarda, sirve de tiento el respeto, y como la señalada mano es la atención rendida, pinta poco si descansa. Ahora bien, vamos trazando...	225
	Pero, ¡por poco lo errara!	230
	Digo: ¿por cuál de las cuatro	

tener en medio de la nariz que en unos forma un ángulo y en otros la deja corva» (*Aut.*). Es juego de palabras muy en consonancia con el carácter cómico del gracioso, y que probablemente remite a la creencia de que una nariz demasiado aguileña denunciaba un origen moro o judío.

v. 214 *moro en campaña*: alusión a la frase «Haber moros en la costa», que significa haber motivos, por la existencia o presencia de alguien o de alguna circunstancia, para obrar con precaución y para tener cuidado ante un posible peligro. Aparece en distintas obras teatrales áureas, como, por ejemplo, en el *Entremés de los galanes* («¿Oís? Ya hay moro en campaña», v. 91) o en el *Entremés de doña Esquina* («¡Mas ya está el moro en campaña!», v. 166), de Agustín Moreto, o también en el sainete *La ronda de Palacio*, de Antonio Folch de Cardona, publicado en 1683 («Ya hay moro en campaña, ¡alerta!», v. 153)—, en la comedia *El castigo de la miseria* (Jornada II), de Juan Claudio de la Hoz y Mota (1622-1714), en *El hechizado por la fuerza*, comedia de Antonio de Zamora estrenada en 1698 («Ya hay moro en campaña», Acto II), o, ya a principios del siglo XVIII, en la comedia *También hay duelo en los santos*, de Juan Salvo y Vela († 1720): «y temo más un consejo / suyo que un moro en campaña» (Jornada I).

v. 219 *tiento*: «En la pintura, es una varita o bastoncillo que se tiene en la mano izquierda con un botoncillo de borra o petilla redonda a lo último, para que no lastime el lienzo» (*Aut.*). Según se deduce de los versos que siguen, el tiento le permitía asimismo al pintor descansar la mano.

	estaciones señaladas del año empiezo?	
PONCE	¿Eso duda? Por la primera.	
TIEMPO	Bien clara es la respuesta; el abril, ¿cuándo no llevó la gala del año? Den, pues, sus flores principio a mis esperanzas.	235
MÚSICA	Pinte flores primero, pues siempre falta, para que abril florezca, que la flor nazca.	240
APELES	Bien confusamente empiezo.	
GALÁN PRIMERO	Pues ¿qué es lo que te acobarda?	
APELES	El que, como allá en mis tiempos antiguos no se historiaban lienzos a este modo, temo que lo he de errar; si se hallaran papeles de los modernos artífices, me arrojara seguro a seguir sus huellas. <i>Sale DAMA TERCERA.</i>	245 250
DAMA TERCERA	Aquí vienen las estampas.	
APELES	¡Váyame, pues, escogiendo las que más proporcionadas	

v. 236 *gala*: «Se llama [...] el particular aplauso, obsequio u honra que se hace a alguno en atención a lo sobresaliente de su mérito, acciones o prendas, en competencia de otros; y así se dice *llevarse la gala, cantar la gala*, etc. Y también el premio especial que se da por estas mismas causas» (*Aut.*).

v. 244 *acobardar*: «Turbar, poner miedo y temor; consternar a uno de manera que, enflaquecido el ánimo, desista del intento o cosa que tiene emprendida» (*Aut.*).

v. 246 *historiar*: «Vale también pintar historias en cuadros y tapices» (*Aut.*).

vv. 252 y ss. *estampas*: el personaje alude al papel relevante que cobraba, en la formación de los discípulos y oficiales de los maestros pintores, «[l]a copia de los dibujos del maestro y la familiaridad con estampas ajenas, utilizadas con frecuencia como recurso en los talleres, o impuestas por los comitentes por razones devocionales» (Pérez Sánchez, 2000, pp. 20–21). Así, a modo de ejemplo de pintores coetáneos a la escritura de nuestra loa y que hacían «con frecuencia uso de estampas ajenas», a veces copiando obras de los grandes maestros italianos y flamencos, se puede nombrar a artistas aragoneses como Vicente Berdusán (1632-1697), Bartolomé Vicente (1632-1708), Jerónimo Secano (c. 1638-c. 1710) o Pedro Aybar (c. 1655-1709) (Pérez Sánchez, 2000, pp. 397–399).

	vengan a la primavera, y vaya de obra!	255
TIEMPO	¡Vaya!	
GALÁN PRIMERO	Esta es del Coreso, y tiene, con gran primor dibujada, una madeja de rayos que el sol, cuando se levanta hacia la luz la sujeta, y hacia el aire la desata.	260
APELES	¡Es admirable! Por ella he de pintar la mañana.	
PONCE	Eso hará mayor el día, porque la madeja es larga.	265

v. 254 *proporcionadas*: «Vale también regular, competente o apto para lo que es menester» (*Aut.*).

v. 257 *Coreso*: este apodo hace probablemente referencia al pintor italiano Antonio Allegri, llamado *il Correggio* debido al nombre de la ciudad donde nació en 1489 y murió en 1534. Los tratadistas españoles antiguos solían llamarle Corezo. Fue uno de los grandes maestros italianos del alto Renacimiento. En sus obras primerizas, utilizó el *sfumato* de Leonardo da Vinci y afirmó ya la voluntad de sintetizar las búsquedas dispersas del *dolce stil nuovo* de principios del siglo XVI. Los frescos que realizó en Parma no se explican sin un conocimiento de las grandes composiciones de Rafael y de Miguel Ángel en Roma. Inspirándose en la moda de los nocturnos, Allegri se destacó en el claroscuro, preparando así las investigaciones de los luministas finiseculares. Oponiéndose al intelectualismo florentino, el pintor propuso, en el conjunto de su obra, una nueva sensibilidad que inspiraría a sus coetáneos italianos Francesco Mazzola, *il Parmigiano* (1503-1540), Federigo Barocccio (1533-1612) o Ludovico Carraci (1555-1609), y marcaría varias tendencias pictóricas de los siglos XVII y XVIII. Un ejemplo de seguidor de la obra del Correggio fue Eugenio Cajés (1574-1634), quien copió obras del pintor italiano y «permaneció siempre interesado por el peculiar sentido del escorzo y de los rompimientos del pintor de Parma» (Pérez Sánchez, 2000, pp. 93-94). En otro testimonio (*M3*) se propone el apodo de *Loreno*, variante esta que no carece de sentido, pues podía tratarse del pintor francés Claude Gellée, llamado *el Lorena* o Claudio de Lorena (1600-1682) y que fue creador de un tipo de paisaje, aunque idealizado, apoyado en la inspiración directa de la realidad. Es el pintor por excelencia de los matices de la luz: desde la claridad rosada del alba, hasta los atardeceres dorados, varía al infinito los efectos de sol y de día. En su obra magna sobre la historia y la teoría del arte, *Die Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Malereikünste* (1675-1679), el pintor y grabador alemán Joachim von Sandrart escribió cómo Claudio de Lorena intentaba copiar la naturaleza por todos los medios, quedándose en el campo desde el alba hasta la noche para aprender a representar de modo natural el nacimiento del día, el amanecer y el atardecer y las horas de la tarde (Roethlisberger, 1977, p. 10).

v. 259 *madeja*: «Mazo o atado de hilo, lana, algodón o seda dispuestos en el aspa o torno, de tal forma que cuando los quitan de ella, metidos en la devanadera se hacen ovillos con facilidad» y «[p]or semejanza, se llama el cabello» (*Aut.*). Con este término, que alude metafóricamente a la larga cabellera rubia de Ana María, empieza una *descriptio puellae* petrarquista y la representación alegórico-pictórica de la joven.

DAMA PRIMERA	Tanto, que sí, como es de oro, fuera cadena, arrastrara.	
GALÁN SEGUNDO	Nunca puede ser cadena.	
DAMA SEGUNDA	¿Por qué?	
GALÁN SEGUNDO	Porque está obligada la cadena a ser prisión; y como hasta hoy no se halla quien merezca la fortuna de tal cautiverio, basta que el rendimiento más libre sepa que si no se guarda...	270      275
ÉL Y MÚSICA	... siendo de oro los rayos que peina el alba, son rayos que cautivan, mas no rescatan.	280
DAMA PRIMERA	Este es un amanecer de Tintoreto.	
APELES	Es estraña la manera con que pinta los albores que dilata, esparciéndose esta aurora.	285
PONCE	Pues no es fría, con ser blanca.	

v. 267 *de oro*: imagen referente al cabello rubio de la dama, que aparece con notable recurrencia en la obra de Petrarca y que tendrá una larga tradición.

vv. 268-276 *cadena*: imagen clave desarrollada por el discurso amoroso cortés y muy recurrente en la obra de Petrarca y en la poesía de sus seguidores. En el *Canzoniere*, aparece en el soneto VIII para expresar la dependencia y servidumbre amorosa del poeta ante la dama (Manero Sorolla, 1990, pp. 148-154). En un proceso de amplificación, el tópico llevará a otra imagen convencional, también presente en el discurso del amor cortés: la de la cárcel de amor. Este sentido, el cabello rubio de la joven Ana María, es presentado por parte de uno de los personajes como cadenas de oro destinadas a aprisionar a su amante. Si bien al no tener pretendiente todavía, como se deducirá de los vv. 272-274, esta identificación no puede darse, como indica el Galán segundo.

v. 277 *rayos*: alusión metonímica a los cabellos rubios de la dama.

v. 282 *Tintoreto*: Jacopo Robusti Tintoretto (Venecia, 1518-1594) introduce en Venecia el estilo manierista con la tensión dramática de sus composiciones y la luz fría que resalta con destellos metálicos las vestiduras y las figuras en las que busca un ideal de belleza. Su producción pictórica destaca asimismo por la pasión que sentía por los efectos de las luces.

vv. 284-285 La lírica petrarquista solía comparar el rostro de la amada con la aurora (Manero Sorolla, 1990, p. 497).

v. 286 La blancura de la frente, después del color rubio del cabello, es otro rasgo arquetípico de la belleza femenina petrarquista. La descripción metafórica de la dama recurrirá a diversas imágenes como las que siguen en nuestra loa.

APELES	Bella mina me descubre para pintar.	
PONCE	Como plata.	
TIEMPO	Pues ¡júntese con el oro!	
APELES	Sí, pero habré de apartarla, porque ha de quedar enfrente.	290
DAMA PRIMERA	Pues para que no se vaya del lienzo, según la pinta, ¡póngale un jaque de guardia!	
DAMA TERCERA	No lo ha menester.	
DAMA SEGUNDA	¿Por qué?	295
DAMA TERCERA	Porque es plata, y no es en barra...	
ELLA Y MÚSICA	... con que no necesita, siendo labrada, jaques que le difiendan de las entradas.	300
APELES	Como la nieve ha quedado.	
GALÁN PRIMERO	¿Como la nieve? Es errarla, que acá por abril no hay nieve.	
PONCE	Pues, si no la hay, que la traigan, que también hace en abril un sol que quema.	305

v. 287 *mina*: el sustantivo, referencia a la realidad novohispana de las minas de plata, es utilizada metafóricamente para introducir después el tema de la blancura de la piel. Como señala *Aut.*, la plata es, después del oro, el metal más precioso.

v. 291 *enfrente*: equívoco fundado en el adverbio *enfrente* y el sintagma *en frente*, que alude a la frente de Ana María que está pintando Apeles.

vv. 294-300 *jaque*: aparte del sentido de rufián, «se llamaba una especie de peinado liso, que estlaban las mujeres antiguamente, con que cubrían la mitad de la frente, partiendo el cabello y dejando una raya, por la que se descubría el casco» (*Aut.*). Se trata de un juego de palabras fundado entonces en el doble sentido de *jaque* y que prepara el juego verbal de la seguidilla siguiente: por no ser plata *en barra* (o sea sin labrar), sino plata labrada (ponderación de su belleza y perfección), la frente no necesita jaques para defenderla de las *entradas*, con su doble sentido de «entrada del enemigo» y «los lados de la frente que están a la parte superior del rostro» (*Aut.*).

v. 301 *nieve*: como señalamos, la belleza de la dama petrarquista reposaba sobre la nítida blancura de su tez, sobre el modelo de la lírica trovadoresca y stilnovista. Ver en Manero Sorolla, 1990, pp. 604-611, la presencia de la imagen en Petrarca y su fortuna en la Italia y la España renacentistas.

v. 304 Ponce se refiere al comercio de la nieve que se popularizó, a la vez por razones médico-sanitarias y de ocio, en numerosas regiones españolas a mediados del siglo XVI y en el XVII, cuando se multiplica la construcción de pozos o cavas, concediéndose por ello licencias o cédulas. En 1569, Francisco Franco, médico del rey de Portugal y catedrático de prima en el Colegio mayor de Santa María de Jesús y Universidad de Sevilla, publica en Sevilla, en la imprenta de Alonso de la Barrera,

GALÁN SEGUNDO	Te engañas, que son dos.	
PONCE	Pues, señor mío, a más soles, más ganancia.	
DAMA PRIMERA	¿Soles, dijo? Esta es de Herrera, que hace luces con bizarra propiedad.	310
APELES	¡Gran fuerza tiene!	
PONCE	Pues otro tuvo más maña en luces que Herrera.	
DAMA SEGUNDA	¿Quién?	
PONCE	El herrero de la fragua de Cupido, que le forja cuantos arpones dispara.	315

la primera obra monográfica europea sobre los beneficios de la nieve y los pozos de hielo en su *Tratado de la nieve y del uso della*. Cinco años más tarde, el doctor Nicolás Monardes hace público un *Tratado de la nieve y del beber frío* (Sevilla, Alonso Escribano, 1574). No es de extrañar que ambos tratados hayan salido de imprentas andaluzas. En Andalucía, las grandes ciudades se preocuparon por construir sistemas de pozos en las montañas cercanas de las cordilleras béticas, y también depósitos en el mismo casco urbano para asegurar el abastecimiento. De este modo llegó a existir en Cádiz una calle de las Nieves y una plaza de los Pozos de la Nieve —hoy de Argüelles—, cuyo nombre indicaba la localización de los pozos que albergaban la nieve que se traía de la sierra de Cádiz. Tal era la popularidad de la nieve en la ciudad portuaria andaluza que ni siquiera durante la guerra de la Independencia, cercada la ciudad por las tropas francesas, se permitió que faltara, como dio cuenta el conde de Toreno: «arribaban a su puerto mercaderías de ambos mundos, abastábanle víveres de todas clases, de suerte que ni la nieve faltaba, traída por mar desde las montañas distantes, para hacer sorbetes y aguas heladas» (Capel Sáez, 1970, p. 23).

v. 307 *que son dos*: junto con la alusión a la dama, el sol también se usaba como representación metafórica de la mirada en la lírica de corte petrarquista, como indican los versos siguientes, de Gregorio Silvestre (Lisboa, 1520-Granada, 1569): «De oro fino son vuestros cabellos / señora, y de cristal la blanca frente, / los ojos son dos soles en oriente / que al mismo amor, de amor matáis con ellos» (Silvestre, *Poesías*, p. 247, Soneto 50, vv. 1-4).

v. 308 El verso alude aquí al refrán «A más moros, más ganancia», expresión repertoriada por Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* y tomada de las luchas contra los moros, con lo cual se desprecian los riesgos, afirmando que a mayor dificultad es mayor la gloria del triunfo (DRAE). La mirada de Ana María —siendo considerados «los soles» como peligros— ha de conseguir, pues, muchas conquistas.

vv. 314-324 Alusión perifrástica al dios mitológico Vulcano, que, junto a los cíclopes, forjaba las flechas de Cupido. En lo que a los ojos de Ana respecta, la alusión permite introducir con *rayos* y *arpones* a la vez las nociones de luminosidad, de peligro y de rapidez. Este tópico metafórico de los ojos como *rayos* que matan al pretendiente no es sino un *topos* socorrido de la poesía amorosa aurisecular.

APELES	Sean rayos, o sean flechas, han de ser dos.	
DAMA PRIMERA	Las dos bastan para que, si no las templa, no quede en el mundo un alma...	320
ELLA Y MÚSICA	... pues son flechas tan vivas, que aun al pintarlas como que miran, miran como que matan.	
GALÁN PRIMERO	Este es un bello dibujo de flores.	325
APELES	Esas faltaban para ir formando el abril.	
GALÁN SEGUNDO	Pues velas aquí estremadas.	
TIEMPO	¿Y cúyas son?	
GALAN PRIMERO	Del Teatino.	
PONCE	¿Quién, para flores, alaba los teatinos? Para flores, las flores de las Descalzas.	330
APELES	De rosas y de jazmines voy acercando las marchas	

v. 329 *Teatino*: alusión a un artista perteneciente o bien a la orden de los teatinos, fundada por el obispo de Teate, Juan Pedro de Carafa, que sería sumo pontífice con el nombre de Paulo IV en 1555, o bien a la Compañía de Jesús pues, debido a la similitud de las misiones evangélicas de ambas órdenes, a los jesuitas se les solía denominar *teatinos*. Es muy probable que sea referencia al pintor Juan de Arellano (Santorcaz, 1614-Madrid, 1676), que se especializó en la pintura de flores, «en la que ciertamente no tuvo rival», y cuyas «primeras composiciones conocidas derivan de modelos flamencos, especialmente del pintor jesuita Daniel Seghers» (Amberes, 1590-1661) (Pérez Sánchez, 2000, p. 336).

vv. 331-332 El monasterio de las Descalzas Reales, convento de franciscanos fundado en 1557 en Madrid por Juana de Austria, tenía mucha fama por las flores de sus jardines. Pocos años después, en 1683, José Pérez de Montoro habría de escribir las letras de los villancicos navideños que se cantarían en el convento.

v. 333 *rosas*: la rosa, reina de las flores, podía significar, en el abanico de posibilidades ofrecidas por las poesías petrarquistas, la mujer amada en su totalidad, sus mejillas, sus labios, sus manos o también la frente (ver Manero Sorolla, 1990, pp. 386-392). En nuestra loa, debe de tratarse de las mejillas, siguiendo la progresión de la *descriptio puellae* y según se deduce de la alusión posterior a la nariz, *azucena* que divide a los dos escuadrones de rosas y jazmines; *jazmines*: «Metafóricamente se dice de cualquier cosa muy blanca y pulida; especialmente lo usan los poetas en las pinturas de las manos y frente de las damas» (*Aut.*). En la loa, Pérez de Montoro utiliza la imagen para referirse al término real de las mejillas.

	a dos bellos escuadrones	335
	que se están haciendo cara,	
	y para que no se junten,	
	pongo entre sus dos campañas	
	la regular fortaleza	
	de una azucena cerrada.	340
PONCE	Muy bien, pero a la azucena	
	se le han de abrir dos ventanas,	
	o dos puertas, por donde entre	
	el socorro de las cajas	
	que le apuran, tiesto a tiesto,	345
	el barro a Guadalajara.	
ÉL Y MÚSICA	Y así queda, aunque abierta,	
	perfeccionada,	
	pues no tiene otra cosa	
	que entre ni salga.	350
DAMA SEGUNDA	Este clavel es del Mario.	

v. 335 La metáfora militar de «escuadrón de flores» es tópica. La encontramos, por ejemplo, en *La vida es sueño* (Jorn. II, esc. 7) según *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, t. IV (BAE, XIV), 1850, p. 9: «Yo vi en reino de olores / que presidía entre escuadrón de flores», y Pérez de Montoro la utiliza en un romance pronunciado en el vejamen de la academia celebrada el 22 de diciembre de 1672, con motivo del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria: «Brillante escuadrón de flores / que, en auxiliar protección / de la esquivez, Dafne ciñe, / despreciadoras del sol» (*OP*, I, p. 442, vv. 1-4).

v. 336 Juego con *haciendo cara*, esto es, ‘frente a frente’, y *la cara*, el rostro que está pintando.

v. 340 *azucena*: el personaje alude metafóricamente aquí a la nariz que está pintando, con su también arquetípica blancura, pues el término «se toma por blancura, particularmente en la poesía» (*Aut.*); y las «dos ventanas» o «dos puertas» son, pues, los dos orificios nasales.

v. 344 *cajas*: juego de palabra fundado en el doble sentido de *perfumador*, «cierta vasija de plata, cobre o tierra, en que se ponen cosas olorosas al fuego» (*Aut.*) —pues, como se puede comprobar en el v. 373 de la loa reescrita, los versos se refieren a la inspiración de perfume— y de *tambor*, sentido usado «especialmente entre los soldados» (*Aut.*). Continúa, pues, el campo léxico bélico.

vv. 345-346 La referencia a Guadalajara pone de manifiesto la importancia que la ciudad y su provincia tenían en alfarería.

vv. 349-350 Juego de palabras de «que entre ni salga» por «que sobre ni falte».

v. 351 *el Mario*: se trata sin duda de Mario Nuzzi, llamado Mario dei Fiori (Penna Fermana, 1603-Roma, 1673), el mejor representante italiano de la pintura de flores del siglo XVII, cuyo estilo fue imitado por artistas españoles como Bartolomé Pérez o el mencionado Juan de Arellano, con quienes ha sido confundido en ocasiones y para cuya extensa producción el pintor romano fue determinante. Especializado en pinturas de flores, influenciado por artistas flamencos, Nuzzi realizó obras como *Florero de plata volcado sobre un paño* o *Florero y cebollas* (1640-1642), que denotan aún el estilo de bodegón de flores de la primera mitad del siglo XVII, por su excesiva sobriedad, realismo y

APELES	Bueno es, mas tiene la falta de ser uno.	
TIEMPO	Pues ponerle partido, o esperar que abra más, y para que parezca dos, hacer que sobresalgan como dos hilos de perlas netas y proporcionadas al tamaño de las hojas.	355
APELES	Así lo ejecuto.	
DAMA PRIMERA	Estaba por proponer, si es posible, que le pintes la fragancia.	360
APELES	Para eso no da colores la naturaleza.	
DAMA PRIMERA	Aguarda...	
ELLA Y MÚSICA	... que si ámbar respira, ¿quién quita que hagas tintas para el aliento de color de ámbar?	365
GALÁN SEGUNDO	Este es el aire vestido.	
APELES	¿Qué autor invención tan rara nos da?	370
GALÁN SEGUNDO	Guido Boloñés.	

fuerza de contrastes luminosos, que revelan la impronta caravaggiesca que le imprimió su maestro Tommaso Salini (h. 1575-1625).

v. 351 *clavel*: es una socorrida referencia metafórica a los labios rojos de la dama o a su boca propuesta por la lírica petrarquista. Se evocará más adelante *partido*, para significar la división de los labios que forma la boca.

v. 357 *perlas*: otra imagen petrarquista consabida: «Llaman los poetas los dientes de las damas» (*Aut.*). Ver Manero Sorolla, 1990, pp. 469-476.

v. 365 Debe de ser reminiscencia de los versos gongorinos «Ámbar espira el vestido / del blanco jazmín, de aquel», etc., procedente del romance «Esperando están la rosa» (vv. 45 y ss.). El *ámbar* representa aquí tanto el perfume como el color. En la Roma antigua era considerado como piedra preciosa que se llevaba en joyas. Y este último sentido, hallado en Ovidio, contribuye a realzar la imagen.

v. 371 *Guido Boloñés*: Guido Reni (Calvenzano di Vergato, 1575-Bolonia, 1642), pintor de la escuela boloñesa. Formado con los Carracci, junto a Albani y a Domenichino, Reni es otro de los puntales del clasicismo romano-boloñés. Su obra, basada en el estudio profundo del arte de Rafael, se centra en la búsqueda de expresión de sentimientos, de matices de colores, como en *Santa Apolonia en oración*, que denota un fuerte claroscuro, o *Muchacha con una rosa*. Logra el apogeo de su arte con nuevas imágenes que nacen de una luz cada vez más irreal, que toma matices irisados. Las evo-

APELES	Con bello orgullo lo planta.	
TIEMPO	No es muy fácil que le imites.	
APELES	Cierto que es tal la arrogancia, la travesura y el brío	375
	con que le encoge y le ensancha, ya metiéndole en cintura, ya sacándole en garganta, que solo al borrón primero	
	que le bosqueja, o me faltan las colores, o la mano	380
	superior impulso manda, o miente la vista, o tuerce el pincel oculta causa,	
	tanto, que colores, mano, vista y pinceles desmayan.	385
	<i>Deja caer paleta y pinceles.</i>	
TIEMPO	¿Qué haces, Apeles?	
PONCE	¿Qué ha hecho?, dijera yo.	
APELES	Mucho y nada. <i>(Vuelve el lienzo.)</i>	
	Mucho, porque osar las sombras comprender luces tan altas	390
	es mucho; y nada, porque no consiguiendo imitarlas, todo el primor, todo el arte, toda la destreza es nada.	
TIEMPO	¿Qué miro? ¿Y esto no es mucho?	395
	Tanto es, que excede las ansias con que eternizar propuse mis glorias, pues me bastaba la primavera sin vida, y tú me la das con alma.	400

---

caciones del paraíso adquieren una transparencia lunar. Con esta escala de colores más clara y plateada, entra en el mundo de lo lírico.

vv. 395 y ss. La manifestación de asombro de Tiempo y, a continuación, de los demás personajes se debe sin duda a la salida al escenario de Ana María, joven hija del duque de Ciudad Real, homenajeadá en ocasión de su cumpleaños.

GALÁN PRIMERO	¿Qué miro? ¿Esta no es aquella deidad a quien se consagra el festejo de esta noche?	
DAMA PRIMERA	¿Qué miro? ¿Esta no es el alba que hoy amaneció a ser día?	405
GALÁN SEGUNDO	¿Qué miro? ¿Esta no es la gala que hoy vistió la primavera?	
DAMA SEGUNDA	¿Qué miro? ¿Esta no es la planta y el fruto en que hoy el amor dio posesión y esperanza?	410
DAMA TERCERA	¿Qué miro? ¿Esta no es aquella perla que hoy, dejando el nácar de la concha, señaló su natal con piedra blanca?	
PONCE	Y yo, ¿qué miro? ¿Esta no es la alegría de la casa? ¡Claro está! Pues ya que os veo, señora, en pintura, humana, y en original, divina, reverencia os hace el alma.	415     420

v. 414 *pieira blanca*: en la Antigüedad, se solía señalar y recordar los días afortunados con una piedrecilla blanca y los menos afortunados con una negra. En su soneto «Retirado en la paz de estos desiertos», Quevedo hacía también referencia a esa costumbre en el último terceto: «En fuga irrevocable huye la hora; / pero aquella el mejor cálculo cuenta / que en la lección y estudios nos mejora», siendo *cálculo* sinónimo de ‘piedrecilla’.

v. 420 Alusión a unos versos cantados —probablemente influenciados por el cantarillo «Reverencia os hago, / linda vizcaína, / que no hay en Vitoria / doncella más linda»— presentes en no pocas obras dramáticas del siglo XVII: en la anónima comedia burlesca *El comendador de Ocaña* («Reverencia os hace el alma, / dueño de mi pensamiento», vv. 167-168), en la comedia burlesca *Los amantes de Teniel*, de Suárez de Deza («Reverencia os hace el alma, / reina de mi pensamiento», vv. 267-268), en la mojiganga de Juan de Montenegro y Nei titulada *El alcalde de Pozuelo* (1686-1687) («Reverencia os hace el alma, / gloria de mi pensamiento», vv. 359-360), o en las comedias *El jardín de Falerina* («Reverencia os hace el alma, / gloria de mi pensamiento», I, vv. 498-499) y *El pintor de su deshonra* («Reverencia os hace el alma, / reina de mi pensamiento», I, vv. 815-816), de Calderón de la Barca. De la misma manera, el verso que corresponde al v. 420 de nuestra loa gozó de una gran fortuna, pues está en el romance «En los bailes de esta casa», de Francisco de Quevedo (v. 73), en Baltasar Elisio de Medinilla, en las *Aventuras de don Fruela* (1656), de Francisco Bernardo de Quirós, en la comedia *La tercera de sí misma*, de Mira de Amescua («Reverencia os hace el alma / cuando a tal merecimiento / libre y sin amor me viera, / sola esa hermosura fuera / reina de mi pensamiento»), o también en la *Loa para la comedia de las Amazonas*, de Antonio de Solís («Reverencia os hace el alma, / auditorio celestial»).

TIEMPO	Esta es la beldad, que siendo señora de las tres Gracias, para cada una no tiene siquiera seis años.	
APELES	Clara señal de que los que hoy cumple a la edad que la adelanta, vienen como que no llegan, y llegan como que tardan.	425
DAMA PRIMERA	Pues no tardemos nosotros, cuando la atención nos llama a dar principio a su obsequio.	430
DAMA SEGUNDA TODOS Y MÚSICA	No, pues ¿podemos dejarla... ... en edad tan perfecta, que aunque se calla, fuera mayor lisonja la de contarla?	435
TIEMPO	Y fuera también fortuna que, aunque tan atentos vayan...	
TODOS	... rendimientos y afectos a celebrarla, no sean más sus años que nuestras faltas.	440

v. 422 Las tres Gracias, Eufrosine (la gozosa), Talía (la floreciente) y Aglaya (la resplandeciente) son diosas mitológicas estrechamente unidas a las Musas. Simbolizan la gracia y lo que hay de más seductor en la belleza humana. Sirven así el propósito laudatorio de Pérez de Montoro.

vv. 422-425 En 1680 la joven Ana María cumplía dieciocho años.

## LISTA DE VARIANTES

## Título

<i>P1</i>	Loa   a los años de la <i>señora Doña Ana María</i> hija del Prinzipte   de Esquilache siendo Governador de Cadiz. año de 1680
<i>P2</i>	Loa   A los años de <i>Doña Ana   Maria</i> escrita el de 1680.
<i>M1</i>	Loa   A los años de <i>doña Ana Maria</i> escrita   el de 1680 por don Joseph de Montoro
<i>M2</i>	Loa   A los años de <i>doña Ana Maria</i> escrita   el de 1680 por don Joseph de Montoro.
<i>M3</i>	Loa a los años de la <i>señora doña Ana   Maria</i> , Hija de el señor Duque   de Ciudad Real

El copista de *P2* añadió al final de la loa: «Esta loa se hizo a los años de la Señora Doña Ana María yja del Duque de Ciudad Real, Príncipe del Esquilache, siendo gobernador de Cádiz.»

## Texto

1	MÚSICOS] Musica <i>M1</i>    sirven] sirue <i>P2</i> .
3	si cada gloria] si a cada gloria <i>P2</i>    le llega] Ø llega <i>P2</i> / se lleba <i>M1</i> / se llega <i>M2</i> .
5	TIEMPO] <i>La atribución se deduce de la acotación escénica que indica la salida del personaje al escenario, acotación presente en todos los testimonios.</i>    qué al sentimiento] Ø al sentimiento <i>M1</i> .
6	al corazón] a el Corazon <i>M2</i>    al alma] a el alma <i>M2</i> .
8	he de llorar] han de llorar <i>P1</i> , <i>lo que no parece hacer sentido pues el personaje se queja de su situación personal.</i>
13	cuya] en cuiá <i>M3</i> , <i>que resulta incorrecto tanto para el sentido como para la métrica</i>    investidura] ymbestidura <i>M1</i> / ynbestidura <i>M2</i> .
20	jurisdicción] jurisdicción <i>M2</i> .
27	axioma] exioma <i>M1 M2 M3</i> .
39	mármol] malmor <i>M3</i> , <i>metátesis inusitada del sustantivo mármol.</i>
42	tarda] tarde <i>M3</i> , <i>error respecto del sentido general y a la métrica del texto, pues se trata de un romance en a-a.</i>
43	pereza] pureza <i>P2</i> .
44	que sigo] que sigue <i>P1 P2 M1 M2</i> , <i>lo que no hace sentido, pues se trata del paso del Tiempo, como aparece en L2. Adoptamos la variante propuesta por M3</i>    las deseadas] las demas <i>P2</i> , <i>provocando un verso hipométrico y un fallo en la asonancia.</i>
50	sobresaltadas] sobre saltadas <i>P2 M1</i> .
52	han llegado] a llegado <i>M2</i> , <i>lo que no hace sentido.</i>

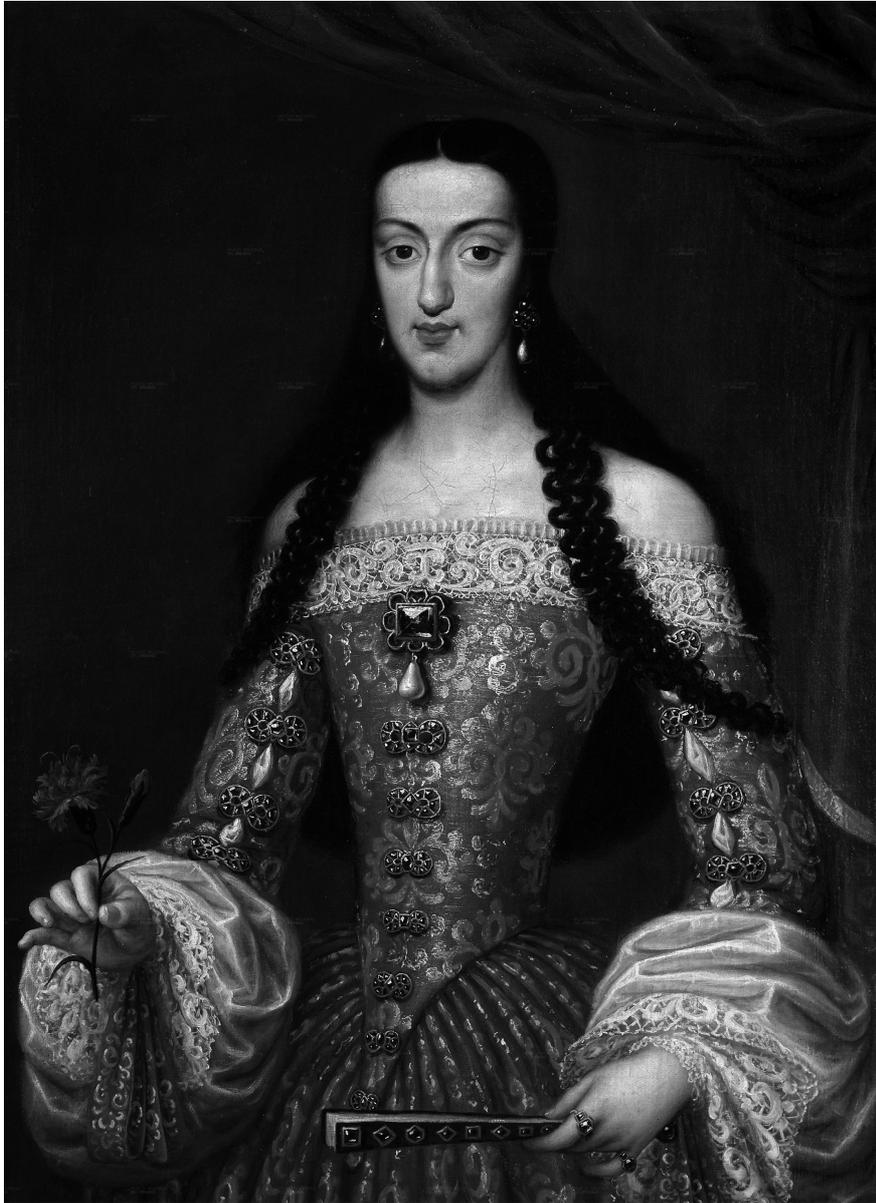
- 61                   Él Y LA MÚSICA] Con la Música P2 M2 / Con la musica M1 /  
Musica M3 || ¿De qué le sirven] De que sirben M1 / De que siruen  
M2.
- 61-64               *P1 es el único testimonio en ofrecer el primer verso solo de la copla cantada,  
seguido del símbolo gráfico «&c». No obstante, los testimonios proponen «por  
cuenta de lo que pasa» en el último verso de la copla, que parece una simplifi-  
cación generalizante debida a poca atención de los copistas o cajistas. Al con-  
traponer dos glorias la antítesis se expresa mejor con «la (gloria) que pasa».  
La otra copla confirma en este punto esta lectura «la que alcanza», aunque  
tenga mal sentido global.*
- 63                   si cada gloria] si a cada gloria P2.
- 65                   TIEMPO] *La atribución, no indicada en los testimonios, se deduce de la  
continuación lógica de la réplica del personaje.*
- 69                   y aunque la empresa] y aun la empresa M3.
- 71                   a un imposible] aun ymposible M3.
- 79                   en eterno sueño] en el eterno sueño M1 M2, lo que produce un verso  
*hipermétrico.*
- 84                   espíritu] spiritu M1 M2, *cultismo gráfico.*
- 85                   propiedad] propiedad M3.
- 87                   apellidado] que apellidan M2.
- 88                   Sale APELES] *No figura la acotación en M3 || APELES] Excepto en  
M3, no aparece la acotación en los testimonios.*
- 89                   pronto] prompto M1 M2 M3, *cultismo gráfico.*
- 90                   elisia] elisea P2 M1 M2 M3.
- 91                   que habito] que avistto M3.
- 94                   estraña] extraña M1 M2.
- 96                   resucites] resuzitas M3.
- 97                   puedas] puedes P2 M1 M2 M3.
- 98                   TIEMPO] *Tiempo y Apeles M3. En consecuencia, falta la atribución a  
APELES en la réplica que le corresponde a continuación || Presto] Pronto  
M2 M3.*
- 98-99               *En M1, el copista incluyó en el verso 98 parte del verso siguiente («di pre-  
sto»), produciendo, como consecuencia y de modo erróneo, un hexasílabo  
(«Pues baia, di presto») en el verso 98 y un pentasílabo en el verso 99 («que  
la obediencia»).*
- 100                  aguarda] agrauia M1 M2, *que no parece hacer sentido.*
- 101                  insigne] ysigne M2.
- 102                  venenosa] venosa P2, *lo que provoca un verso hipométrico.*
- 103                  envidia] ymvidia *sustituido por embidia M1 / invidia M3.*
- 106                  infamia] ynfacia P2 / Ynfancia M1 / ynfanzia M2 M3.
- 109                  por ver] por beer M1.
- 111                  le suspende] se suspende M1 M2 / le suspenden M3.
- 114                  remediada] remediarla P2.
- 119                  producción] producion M1 || mis instantes] mill ynstantes M1 M2  
M3.
- 124                  corta o escasa] corta y escasa M1 M2.
- 128                  gozadas] gozarlas P2.

- 129 triunfos] triumphos *M1 M2 M3, cultismo gráfico.*
- 130 Omisión del verso en *P2.*
- 133 aunque] aun que *P2.*
- 137 se atribuye] le atribuyen *M3.*
- 138 qué ley] que luz *P1, lo que no hace sentido. Es error material de copia por la similitud ortográfica de ambos términos.*
- 147 ya que no propias] aia que no propias *P2.*
- 148 se consigan] se consiguen *P2.*
- 149 tan bien] tambien *P1 P2 M1 M2 / tamuien M3, pues tan bien y también, homófonos, se usaban indistintamente.*
- 150 tengo] tenga *P2.*
- 159 *La acotación que indica la atribución de este verso inicial de réplica a APELES aparece erróneamente delante del v. 160 en M1. || en qué puede] y en que puede M2.*
- 160 y alabas] y lauas *M3.*
- 162 En engañarla] Enganarla *P2.*
- 164 retratadas] retratada *M1, habiendo sido tachada la s.*
- 169 invierno] ivierno *M3.*
- 170 y a la] ya la *M2 / y la M3 || juventud] joventud P2.*
- 173 llovioso] llouido *P2 / llubioso M2 / llubiosso M3.*
- 174 juntando] junta *M3, provocando un verso hipométrico.*
- 175 mieses] meses *M1.*
- 177 adornen] adoren *M1 M2.*
- 181 ÉL Y MÚSICA] La Música *M1 || le sirven] le sirve P1 P2, lo que no hace sentido. Lo restablecemos siguiendo los testimonios del grupo formado por M1, M2 y M3.*
- 181-184 *Aquí los testimonios solo ofrecen el primer verso «De que le sirven al tiempo», seguido del símbolo gráfico de «&c.» como acotación. Hemos optado por elegir, para completar la copla, la versión del estribillo precedente presentada en los versos 61-64, versión que corresponde, además, al único texto de esta copla utilizada en la loa palaciega reescrita.*
- 185 consuelo tuyo] consuelo suyo *M3.*
- 186 obediencia] obediencia *M1 || aunque no salga] aque no salga P2.*
- 190 lienzo y pinceles] Lienzo y Pinzel *M1 M2, lo que forma un verso hipométrico. || con paleta y pinceles] con paleta y pinzel M1 M2.*
- 192 estraña] extraña *M1 M2.*
- 196 es de medida] es medida *P2, suprimiendo una sílaba métrica.*
- 198 Atribuido erróneamente a DAMA PRIMERA en *M3 || una ana] vn ana M1 M2 M3.*
- 199 Y los colores no mida] A los colores no mide? *M1 M2 || no mida] no mide P2.*
- 201 DAMA PRIMERA] Dama y Música *P2 M1 M2 / Dama 1ª y Música M3. Atribuimos claramente la réplica a DAMA PRIMERA, implícita en las acotaciones escénicas.*
- 202 hacer se manda] hacerse manda *P1 P2 M3.*

- 208 DAMA SEGUNDA] Dama 2ª y mus<sup>ca</sup> M1 || Pues ¿eso ignoraba?] Omisión en M1 M2.
- 208-209 Canta] Omisión en P2 M2 M3.
- 209 Varios testimonios ofrecen una atribución: Ella y Música P2 M3 / Dama Segunda M2, con la mención «y mus.<sup>a</sup>» tachada.
- 214 Sale PONCE con un caballete] Sale Ponce con el P2 / Falta como acotación en M1 M2 M3 || PONCE] Sale Ponce con el M1 M2 M3, en lugar de la acotación que atribuye la réplica al personaje. Según la acotación de P1, situada en el margen derecho a continuación de la réplica de Ponce, el actor empezaría a hablar desde los bastidores, lo que no parece ocurrir según los demás testimonios.
- 219 Sale GALÁN TERCERO] Sale 3 Gal. P2 M1 M3 / Sale 3º Gal M2 || GALÁN TERCERO] La atribución, que no figura en ninguno de los testimonios, se deduce, pues, de la acotación escénica que introduce la réplica del personaje.
- 219-220 Los copistas de M1 M2 incluyeron erróneamente al final del v. 219 («Aunque no») las dos primeras palabras del verso siguiente («le hubiera»), produciendo un v. 219 heptasílabo —o endecasílabo, si se hace el cómputo del conjunto de elementos— así como un v. 220 pentasílabo.
- 221-222 Omisión de los versos en M3.
- 222 cuando] quanto M1.
- 223 APELES] Tiempo M3. En efecto, por resultado de la omisión de los vv. 221-222 en M3, la réplica atribuida a APELES en los demás testimonios queda en boca de TIEMPO, lo que no hace sentido.
- 225 el respeto] el respecto M1, arcaísmo gráfico.
- 226-227 El copista de M1 incluyó erróneamente al final del v. 226 la primera palabra del verso siguiente («mano»), produciendo un v. 226 hipométrico («y como la señalada mano»), y un v. 227 hipométrico a consecuencia del anterior error de copia.
- 232 Repetición del verso en P1.
- 233 duda] dubda M3.
- 234 Por la primera] Por la Primabera M1 / por la Primauera M2, lo que añade una sílaba métrica al verso en ambos casos.
- 234-235 En P1, el verso 235 fue copiado, de manera errónea, a continuación del fragmento del verso 234 correspondiente a TIEMPO, lo que forma un deca-sílabo. Corregimos por los demás testimonios.
- 237 Den, pues, sus flores] despues su flores M1 / despues sus flores M2 M3, variante que no hace sentido.
- 238 a mis esperanzas] de mi esperanza M1 M2.
- 245 El que, como allá] El, como halla M3, ofreciendo un verso hipométrico.
- 246 historiaban] historeaban P2.
- 247 ese modo] este modo P2.
- 251 sus huellas] su huellas M3, error material de copia || huellas] güellas P1, arcaísmo gráfico.
- 251-252 Sale DAMA TERCERA] Omisión en M1.

- 252 DAMA TERCERA] Sale Dama 3<sup>a</sup> P1 P2 / Sale dam. 3<sup>a</sup> M2 / Sale Dama 3 M3. *Precisamos la atribución a DAMA TERCERA, implícita en los testimonios, excepto en M1, donde aparece claramente indicado.*
- 253 escogiendo] descojiendo M1.
- 265 Eso hará mayor el día] Esso hara ha maior el dia M1.
- 270 GALÁN SEGUNDO] Gal 1<sup>o</sup>. M1.
- 274 cautiverio] captiuerio P2 M1 M2 M3, *forma arcaica.*
- 276 si no] fino M1 M2 M3.
- 277 EL Y MÚSICA] el música M1.
- 278 que peina] que reyna M1.
- 279 cautivan] captiuan P2 M2 / captiban M1.
- 282 *La atribución a APELES no figura en P1, haciendo que se prosiga erróneamente la réplica anterior || de Tintoreto] de fin Toretto M3.*
- 282-283 *El copista de M1 incluyó erróneamente al final del v. 282 las dos primeras palabras del verso siguiente («la manera»), produciendo un v. 282 hipométrico («es extraña; la manera»), y un v. 283 hipométrico a consecuencia del anterior error de copia («con que pinta»).*
- 290-292 *Estos versos están atribuidos a TIEMPO en P2, prosiguiendo la réplica anterior.*
- 290 habré] abra P2 M1 M2 / habra M3, *variante que también es aceptable.*
- 291 quedar enfrente] quedarse enfrente M1.
- 292-294 *Omisión de los versos en P2.*
- 293 según la pinta] como la pinta M1.
- 294 *Omisión de este primer verso de la réplica de DAMA TERCERA en P1 M2.*
- 295 No lo ha menester] *Atribuido a DAMA PRIMERA P2, como consecuencia del error de copia en los versos 292-294 || No lo ha] No le ha M1 M2.*
- 296 *Omisión del verso en M1 M2.*
- 299 defiendan] defiendan P2 M1 M2 M3 || le defiendan] la defiendan M1 M2, *forma pronominal que hoy resultaría más correcta.*
- 306-307 *El copista de M1 incluyó erróneamente al final del v. 306 las tres primeras palabras del verso siguiente («que son dos»), produciendo tres versos hipométricos: vv. 305 («vn sol que quema»), 306 («te engañas, que son dos») y 307 («Pues señor mio»).*
- 308 ganancia] ganancias M3.
- 310 que hace luces] que haze las luces M1 / que hace las luces M2, *provocando un verso hipométrico en estos dos casos.*
- 313 *Omisión de la réplica de DAMA SEGUNDA («¿Quién?») M1 M2.*
- 314-316 *Como consecuencia de la omisión precedente del v. 313, la réplica de PONCE se ve atribuida, en M1 M2, a DAMA SEGUNDA, lo que no hace sentido, pues se espera un intercambio dialógico entre PONCE y DAMA SEGUNDA.*
- 319 *El copista de P1 repite la atribución DAMA PRIMERA.*
- 322 al pintarlas] a el pintarlas M3.
- 325 Este es un bello dibujo] Este es vello dibujo P2, *quitando una sílaba métrica al verso.*

- 326 Esas faltaban] Essa faltauan *P1*, gramaticalmente incorrecto. Corregimos siguiendo *P2*.
- 332 las Descalzas] la Descalzas *M1*.
- 341 pero a la azucena] per la azuçena *P2*.
- 346 a Guadalajara] aguada la xara *M1*.
- 347 ÉL Y MÚSICA] ÉL Y LA MÚSICA *P2* || queda] quede *M1 M2*.
- 348 perfeccionada] perficionada *P2 M2* / perfizionada *M1*.
- 351 Este clavel] este el auel *M3* || del Mario] del Marzo *M3*.
- 356 sobresalgan] sobre salga *P1 P2* / sobresalga *M1*, gramaticalmente incorrecto. Corregimos siguiendo *M2 M3*.
- 358 netas] nectas *P2 M1* || proporcionadas] perficionadas *M1*.
- 361 por proponer] por proner *M1*, causando un verso hipométrico.
- 362 que le pintes] que le pinte *M1 M2* || fragancia] fragancia *M3*, arcaísmo.
- 365 respira] respiras *M1*.
- 370 autor] auctor *M1* / aucthor *M2*, arcaísmo.
- 381 o la mano] a la mano *M1 M2*.
- 382 superior] susperior *M2*.
- 386-387 Deja caer paleta y pinceles] Deja caer la paleta y pinzeles *M1*.
- 388-389 La acotación escénica se halla al final del v. 389 en *M2* y al final del v. 388 en *M3*.
- 397 eternizar] eternizan *M3*, forma a todas luces incorrecta.
- 404-405 Esta réplica está atribuida a DAMA SEGUNDA en *M3*.
- 405 amaneció] amecio *P2* como erratum.
- 406-407 Omisión de los versos en *P2*.
- 408-410 En consecuencia de la omisión de los vv. 406-407, *P2* atribuye erróneamente esta réplica a GALÁN SEGUNDO.
- 409 y el fruto] y fructo *M1*.
- 412 que hoy dejando] que Ø dejando *M1 M2*, variante igualmente aceptable.
- 423 para cada una] por cada vna *M3*.
- 425 señal de que los que hoy cumple] señal de que oi los cumple *P2*.
- 426 la adelanta] la delantan *M1* / la adelantan *M2*.
- 434 que aunque se calla] que aun se calla *P2*, ofreciendo un verso hipométrico.
- 435 fuera mayor lisonja] fuera Mayo lisonja *M1*.
- 436 contarla] cantarla *M1 M2*.
- 439 afecto] afeto *M3*, arcaísmo.



*María Luisa de Orleans (1662-1689)*

LOA QUE SE REPRESENTÓ A SUS MAJESTADES  
EN CELEBRIDAD DE LOS AÑOS DE LA REINA  
DOÑA MARÍA LUISA, DIGNÍSIMA ESPOSA  
DE EL SEÑOR CARLOS SEGUNDO

PERSONAS

VENUS	EL TIEMPO	APELES
UN GALÁN	UN GRACIOSO	DIANA
CUATRO DAMAS	DOS COROS DE MÚSICA	

*Levantán los dos coros de música la cortina, cantando lo siguiente.*

CORO 1

Si corres, si vuelas, vuelas.

CORO 2

Si llegas, si tardas, tardas.

VOZ SOLA

Tiempo feliz, tan inquieto  
que ni aun la dicha descansa  
la fatiga de tus plumas,  
ni el trabajo de tus plantas,

5

vv. 1-24 Los primeros versos se fundan en la representación del Tiempo tal como puede presentarla Cesare Ripa o como puede aparecer en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (Centuria III, emblema 8): un anciano de mucha edad y alado. Ripa añade otros detalles describiendo al personaje apoyando «el pie derecho encima de una rueda y lleva una balanza, o si no una plomada, cogida con la mano», significando el primer atributo la inestabilidad y el segundo la igualdad y reajuste frente al paso del tiempo (Ripa, *Iconología*, p. 361). Por su parte, Covarrubias lo presenta cojo, con una pata de palo y llevando en una mano una guadaña y en la otra un reloj de arena (Covarrubias, *Emblemas morales*, fol. 208r-v). Su apariencia alada simboliza uno de los *loci a tempore* más difundidos del Siglo de Oro, el del *Tempus fugit*. Así, al inicio de nuestra loa, los dos coros insisten, mediante una suerte de estribillo, en la doble faceta del Tiempo a la vez fugaz, al volar, trasladándose con sus alas, y lento, al hacerlo con sus pies.

v. 3 *inquieto*: «Se toma también por turbulento o que causa inquietudes» (*Aut.*).

v. 5 *fatiga*: «Angustia, dolor, afán, pena y tristeza» (*Aut.*).

v. 6 *trabajo*: «Penalidad, molestia, tormento o suceso infeliz» (*Aut.*).



si mi imperio o mi dominio  
se reduce a la inconstancia  
de que depende una breve  
jurisdicción limitada,  
tanto, que siendo ella misma 45  
quien se obedece y se manda,  
derogó las mismas leyes  
que promulga, porque atada  
a su inestable permanencia  
siempre empieza y siempre acaba? 50  
Vulgar axioma es que el Tiempo  
todo lo vence, y es falsa  
la proposición, bien como  
sentencia de la ignorancia,  
pues remitiendo a la duda 55  
de si me honra o me infama,  
¿quién dijo que en mí lo mismo  
es la empresa que la hazaña?  
¿Qué trofeos, qué blasones  
son de mi voluble alcázar, 60  
durable adorno a las puertas?  
¿En qué bultos, en qué planchas  
contra el mármol se cincelan  
o contra el bronce se graban?  
¿Las conseguidas fortunas 65  
se detienen a la tarda  
pereza torpe del paso  
que sigo? Las deseadas,  
a la agilidad ligera  
¿con qué vuelo se adelantan? 70  
No, luego no hay en mis dichas  
ni posesión, ni esperanza,  
pues en el término de hoy  
se gozan, sobresaltadas  
de que pasaron ayer, 75  
y no han llegado a mañana.  
Luego, bien este dolor  
que me aflige y me maltrata  
responde al sonoro aviso  
que, quizá para que haga 80

	remedios la diligencia que me curen la desgracia, llegó a mi oído, diciendo en süaves consonancias:	
ÉL Y LA MÚSICA	¿De qué le sirven al Tiempo los imperios que avasalla si cada gloria le llega por cuenta de la que pasa?	85
TIEMPO	Ahora bien, hacia el remedio mis nobles fatigas vayan, que el sufrimiento no siempre es lisonja de la causa del dolor, y aunque la empresa peligre de temeraria, el que aspira a un imposible, si se finge que le alcanza, por que el temor no le rinda, osadamente se engaña. Y puesto que ya el discurso tiene bien premeditada la resolución, empiecen los labios a ejecutarla:	90
	¡Oh tú, que en eterno sueño los siglos que ha que descansas, dormido solo a la vida, cuentas despierto a la fama!	95
	¡Oh tú, que con el pincel diste espíritu a la tabla, alma al lienzo y propiedad a cuanto fue semejanza!	100
	¡Oh tú, apellidado siempre divino Apeles! <i>Sale APELES.</i>	105
APELES	¿Qué mandas? Que ya pronto y obediente dejé la elísea morada que ha tantos siglos que habito, de donde tu voz me saca, más que violento, confuso, porque siendo tan estraña	110
		115

	la novedad de que tú resucites lo que matas,	120
TIEMPO	no sé qué puedes quererme. Presto lo sabrás.	
APELES	Pues vaya, di presto, que la obediencia se impacienta en lo que aguarda.	
TIEMPO	Yo, insigne Apeles, padezco la más venenosa rabia	125
	que engendrar pudo la Envidia, y, porque desesperada de remedio no se entregue al partido de la infamia	130
	aquella ilustre nobleza de mi alto origen, te llama mi desconsuelo por ver si, partiendo esta desgracia	
	entre los dos, le suspende el rigor con que maltrata al todo de padecida la parte de remediada.	135
	Dueño absoluto, supremo y soberano monarca	140
	soy de la naturaleza, pues su fértil, su lozana producción, en mis instantes, horas y días, con varia fecundidad prodigiosa,	145
	perfecciona lo que labra, consiguiendo a pesar mío, bien que, aunque corta y escasa la duración de sus obras, a lo menos lo que basta	150
	para verlas repetidas en la dicha de gozadas; y de mis glorias, mis triunfos, mis trofeos, mis hazañas, apenas queda la huella	155

v. 120 El impreso dice erróneamente «resucites».

	por aviso de la planta, que, aunque se estampe dichosa, no se desvanezca infausta. Calamidades, ruínas, infortunios y desgracias	160
	solo al Tiempo se atribuyen; pues ¿qué razón, qué ley manda que porque pierda el olvido lo que la memoria guarda no goce yo, permanente	165
	ni una sola circunstancia de aplauso mío que ayude a no enmudecer mi fama? Supuesto, en fin, que esta pena tanto me aflige, una traza	170
	para que, ya que no propias, se consigan imitadas mis glorias, tengo dispuesta y juzgo que, ejecutada de tu primor, me asegura	175
	desvanecida la falta de la natural presencia de mis dichas, pues la rara valentía de tu diestro pincel logró veces tantas	180
APELES	que los colores se burlen de los sentidos que engañan. Pues bien, ¿en qué puede el arte que favoreces, y alaba tu buen gusto, de esa pena	185
	ser alivio?	
TIEMPO	En engañarla.	
APELES	¿Cómo?	
TIEMPO	Como si consigo de tu mano retratadas	

v. 184 La loa particular de 1680 decía «que favorece y alaba». Conservamos el texto de la loa palaciega, pues puede ser correcto en tanto que Apeles puede dirigirse al Tiempo con el verbo *favorecer* y hacer concordar el verbo *alaba* con «tu buen gusto». Creemos que esta complicación sintáctica obedece al *collage* y reescritura a la que Pérez de Montoro sometió el texto para introducir este último sujeto.

	las cuatro estaciones bellas del año que formo, basta para que a lo menos tengan presente objeto las canas del envejecido Invierno, en la juventud lozana de la Primavera, el duro ardiente Estío, en el agua del lluvioso Otoño, en fin, para que juntando escarchas, flores, mieses y racimos, unidas y separadas, adornen, pues son mis timbres los cuarteles de mis armas, para que otra vez no digan esas voces que me ultrajan: ¿De qué le sirven al Tiempo los imperios que avasalla si cada gloria le llega por cuenta de la que pasa?	190
ÉL Y MÚSICA	Si ha de ser consuelo tuyo mi obediencia, aunque no salga la obra como yo quisiera, desde luego la empezara, pero me faltan colores, lienzo y pinceles. <i>Sale un GALÁN con el lienzo, y será de suerte que se oculte el retrato de la Reina, que estará en él, y dos DAMAS con paleta y pincel.</i>	195
APELES	No faltan, que aquí viene todo.	200
	¡Cierto, que es puntualidad estraña!	205
TIEMPO	Si el Tiempo no viene a tiempo, parece que sirve, y cansa.	
DAMA PRIMERA	Aquí tienes los colores; mira bien cómo los gastas, no sea que falten.	210
APELES	Juzgo que antes sobrarán.	220

DAMA PRIMERA	Se engaña...	
ELLA Y MÚSICA	Va divina en la copia que hacer se manda, que los colores sobran porque no alcanzan.	225
DAMA SEGUNDA	Aun bien que con los pinceles podrá darse de las astas, mas juzgo sobrarán todos.	
APELES	¿Por qué?	
DAMA SEGUNDA	¡Grosera ignorancia!	230
ELLA Y MÚSICA	Porque aun cuando se pintan las soberanas perfecciones, no admiten más pinceladas.	
TIEMPO	Aquí falta un caballete.	235
PONCE	<i>Sale PONCE con él.</i>	
DAMA PRIMERA	Ya está aquí. Moro en campaña con un caballete en el hombro, ¡bueno viene!	
PONCE	Sí, a Dios gracias, y agradezca a mis narices que no le traigo en la cara.	240
APELES	¿El tiento?	
DAMA TERCERA	<i>Sale otra DAMA.</i>	
APELES	Aquí está. Aunque no le hubiera, poco importara.	
TIEMPO	Pues ¿no es descanso que alivia cuando la mano trabaja?	
APELES	Sí, mas para la pintura que acá en mi idea se guarda sirve de tiento el respeto, y como la señalada mano es la atención rendida,	245
	pinta poco si descansa.	250
	Ahora bien, vamos trazando... Pero ¡por poco lo errara!	

v. 236 El texto dice «Mozo», lo que no parece tener sentido particular.

	Digo: ¿por cuál de las cuatro estaciones señaladas del año empiezo?	
PONCE	¿Eso duda?	255
	Por la Primavera.	
TIEMPO	Clara	
	es la respuesta; el abril, ¿cuándo no llevó la gala del año? Den, pues, sus flores principio a mis esperanzas.	260
MÚSICA	Píntenos, pues, las flores tan imitadas, que su reina parezca como que nazca.	
APELES	Bien confusamente empiezo.	265
GALÁN PRIMERO	Pues ¿qué es lo que te acobarda?	
APELES	El que, como allá en mis tiempos antiguos no se historiaban lienzos a este modo, temo que lo he de errar; si se hallaran papeles de los modernos artífices, me arrojara seguro a seguir sus huellas. <i>Sale otra DAMA con un legajo de estampas.</i>	270
DAMA CUARTA	Aquí vienen las estampas.	
APELES	¡Escógeme, pues, entre ellas las que más proporcionadas vengan a la primavera, y vaya de obra!	275
TIEMPO	¡Vaya!	

vv. 261-264 Representación tópica de la reina como reina de las flores. Ya en la academia celebrada el 22 de diciembre de 1672 en Cádiz por el duque de Veragua con motivo del cumpleaños de la reina madre, Mariana de Austria, Pérez de Montoro usó en repetidas ocasiones este motivo encomiástico, como en el siguiente romance, escrito en nombre del joven Álvaro Colón de Portugal: «Oh, qué ufana está la rosa, / bella Mariana divina, / de ver que sus propiedades / vuestras prendas simbolizan. / Ella, reina de las flores, / y vos, reina aun de vos misma, / acrecentáis al dominio / lo que el agrado os conquista» (*Academia con que el excelentísimo señor marqués de Jamaica celebró los felices años de su Majestad la reina nuestra señora doña María Ana de Austria, el día 22 de diciembre de 1672*, fol. 19v, vv. 1-8).

GALÁN PRIMERO	Esta es del Corezo, y tiene, con gran primor retratada, una madeja de rayos que el sol, cuando se levanta, hacia la luz la sujeta y hacia el aire la desata.	280
TIEMPO	Advierte bien que son rayos pero con la circunstancia de ser negros.	285
APELES	Es prodigio que la admiración no alcanza, pues donde alumbran las sombras, ¿qué harán las luces? Pero haga de ella el pincel una hermosa ( <i>Hace que pinta.</i> ) luciente noche que parta jurisdicción con el día, empezando por la raya que divide esta madeja, cuyos términos señalan diligencia del marfil a solicitud del nácar.	290  295
GRACIOSO	Pues hará larga la noche, porque la madeja es larga.	300
DAMA PRIMERA	Y tanto que, a ser cadena, arrastrara.	
DAMA SEGUNDA	No arrastrara.	

v. 286: *circunstancia*: «El accidente que acompaña a la persona o al acto» (*Aut.*). El pelo moreno de la reina María Luisa de Orleáns obliga a Pérez de Montoro a romper el tópico petrarquista de la dama rubia y a forzarlo al presentar artificialmente la «circunstancia» como «prodigio» en una agudeza fundada en la paradoja planteada bajo la forma de una pregunta en los vv. 289-290: «... donde alumbran las sombras, / ¿qué harán las luces?». La paradoja se resolverá mediante la pintura por parte de Apeles de una «luciente noche», *luciente*, como reminiscencia y adecuación con el modelo femenino petrarquista, y *noche*, pues corresponde con el color de la cabellera de la reina consorte.

vv. 297-298 *diligencia*: «La aplicación, actividad y cuidado que se pone en lo que se desea conseguir o en averiguar lo que se quiere saber» (*Aut.*). O sea, que de momento el cuadro se divide en dos partes que corresponden respectivamente a la noche/pelo y al marfil-nácar/blancura de la piel.

vv. 299-300 Los retratos que se conservan de María Luisa de Orleáns coinciden en presentarla siempre con una larga cabellera negra trenzada, como se puede observar en la ilustración que hemos antepuesto a la edición de esta loa. De ahí que se aluda a ella como una larga noche o como una larga y suave cadena, enlazando, en este último caso, con el tópico del amor cortés.

DAMA PRIMERA	¿Por qué no?	
DAMA SEGUNDA	Porque aprisiona el alto cuello que enlaza, ( <i>Canta.</i> ) siendo negra cadena	305
	tan suave y larga que le cautiva, como que le rescata.	
DAMA PRIMERA	Este es un amanecer de Tintoreto.	
APELES	Es estraña	310
	la manera con que finge los albores que dilata y esparce esta blanca aurora.	
TIEMPO	Aurora es que no desmaya las perfecciones de hermosa a desalientos de blanca.	315
APELES	Bella mina me descubre para pintar.	
PONCE	Como plata.	
DAMA CUARTA	Pues con el ébano puede juntarse.	
APELES	Habrá de apartarla	320
	porque ha de quedar enfrente.	
GRACIOSO	Pues para que no se vaya del lienzo, según la pinta, ¡póngale un jaque de guardia!	
DAMA PRIMERA	No lo ha menester.	
DAMA SEGUNDA	¿Por qué?	325
DAMA TERCERA	Porque es plata, y no es en barra,	
ELLA Y MÚSICA	con que no necesita, siendo labrada, jaques que la defiendan de las entradas.	330
APELES	Como la nieve ha quedado.	

vv. 314-315 *desalientos*: «Quebrantamiento o descaecimiento del ánimo y esfuerzo» (*Aut.*). La blancura extrema de la piel, aunque puede considerarse signo de enfermedad, contribuye a la perfección de la hermosura de la reina homenajead.

v. 319 *ébano*: la exótica madera procedente de Etiopía o de India alude al pelo de la reina a la par que realza su nobleza.

GALÁN PRIMERO	¿Como la nieve? Es errarla, que no hay nieve por abril.	
PONCE	Pues, si no la hay, que la traigan, que también hace en abril un sol que quema.	335
DAMA TERCERA	Te engañas, que son dos.	
PONCE	Sean por cierto, y a más soles, más ganancias.	
DAMA CUARTA	¿Soles, dijo? Esta es de Herrera, que hace luces con bizarra propiedad. <i>Dale otra estampa.</i>	340
APELES	¡Gran fuerza tiene!	
PONCE	Pues otro tuvo más maña en luces que Herrera.	
APELES	¿Quién?	
PONCE	El herrero de la fragua de Cupido, que le forja cuantos arpones dispara.	345

v. 333 Según indica el texto, la loa fue representada poco después del cumpleaños de la reina, pues nació el 27 de marzo de 1662, en el Palais Royal de París.

v. 334 Ponce está aludiendo aquí a la costumbre de traer a Madrid la nieve de la sierra de Guadarrama —precisamente de las sierras del Real de Manzanares— para llenar los pozos de nieve, «[c]ierta especie de pozo seco, muy ancho y capaz, donde se guarda y conserva a nieve para el verano. Está vestido de piedra o ladrillo, y tiene sus desagüaderos por la parte inferior, para que por ellos salga el agua que destila» (*Aut.*). A principios del siglo XVII, en 1607, la corte había concedido a Pedro Xarqués, empresario de origen catalán que comerciaba con la nieve, una licencia de siete años que le otorgaba el monopolio para bajar durante todo el año nieve procedente de la sierra de Guadarrama y almacenarla en los pozos de nieve de la Puerta de los Pozos de Nieve, hoy Glorieta de Bilbao. Mandó construir también otro pozo en Alcalá de Henares, en los Barrancos, en la orilla izquierda del río Henares, y su actividad empresarial dio posteriormente lugar a la Casa Arbitrio de la Nieve y el Hielo de Madrid y el Reino, que estuvo activa entre 1607 y 1863. Otros pozos se encontraban en la Casa de Campo (en la ubicación de la Fuente de Neveros). Dichos pozos abastecían las posadas madrileñas de la época, siendo la nieve empleada en la elaboración de refrescos y bebidas heladas, como sorbetes, garapiñas y leches merengadas (Luján y Perucho, 2003, p. 121). Para ponderar la blancura de unas manos femeninas, Quevedo llegó a escribir los siguientes versos: «de cuyas manos Xarqués / llena de nieve sus pozos» y llegó a llamar *poetas charqués* a los que abusaban del vocablo *nieve* en sus obras (Lope Toledo, 1962, p. 450).

v. 338 *ganancias*: el texto impreso dice «garrafas», lo que parece ser error material de copia, sin sentido.

APELES	Sean rayos, o sean flechas, han de ser dos.	
DAMA PRIMERA	Las dos bastan para que, si no las templa, no quede en el mundo un alma. <i>(Canta.)</i> Pues son tan vivas luces, que hasta pintadas, como que miran, miran como que matan.	350
GALÁN PRIMERO	Este es un bello dibujo de flores. <i>Saca otra estampa.</i>	355
APELES	Esas faltaban para ir formando el abril. Pues velas aquí extremadas. ¿Y cuáles son?	
GALÁN SEGUNDO EL TIEMPO GALÁN PRIMERO PONCE	Del Teatino. ¿Quién, para flores, alaba los teatinos? Para flores, las flores de las Descalzas.	360
APELES	De rosas y de jazmines voy acercando las marchas a dos bellos escuadrones que se están haciendo cara, y para que no se junten, pongo entre sus dos campañas la regular fortaleza de una azucena cerrada.	365
PONCE	Muy bien, pero a la azucena se le han de abrir dos ventanas, por donde ella se socorra de los ámbares que exhala...	370
ÉL Y MÚSICA	... y así queda, aunque abierta, perfeccionada,	375

v. 358 Como puede comprobarse, esta réplica está puesta erróneamente en boca de un Galán segundo, presente en la loa gaditana, pero que no aparece en la lista de personajes de la loa cortesana. Se evidencia, detrás de este proceder, la ya mencionada técnica del *collage* textual practicado por el autor.

	pues no tiene otra cosa que entre ni salga.	
DAMA TERCERA	Este clavel es del Mario. <i>Saca otra.</i>	
APELES	Bueno es, mas tiene la falta de ser uno.	380
TIEMPO	Pues ponerle partido, o esperar que abra más.	
DAMA CUARTA	O para que parezca dos, disponer que entresalgan como dos hilos de perlas netas y proporcionadas al tamaño de las hojas.	385
APELES	Así lo ejecuto.	
DAMA PRIMERA	Estaba por decirte, si es posible, que le pintes la fragancia.	390
APELES	Para eso no da colores la naturaleza.	
DAMA SEGUNDA	Aguarda, <i>(Canta.)</i> que si ámbar respira, ¿quién quita que hagas tintas para el aliento de color de ámbar?	395
DAMA TERCERA	Toma, pues, de estos jazmines <i>(Saca otra estampa.)</i> de Arellano, si te falta algo que copiar.	

vv. 397-398 *Arellano*: se refiere al pintor Juan de Arellano (Santorcaz, 1614-Madrid, 1676), quien, como ya señalamos, fue uno de los mejores especialistas dentro del género de pintura de flores del Barroco español. Su dedicación a este tipo de pintura, ya en edad madura, vino condicionada por el poco éxito que tuvo en otros géneros. En un principio siguió los modelos flamencos y copió los pintores italianos, como Mario Nuzzi y Margarita Caffi, hasta que encontró un estilo personal que le procuró un éxito económico y los elogios de los tratadistas españoles. Sus composiciones son bastante simples; generalmente aparece un solo ramo o jarrón que destaca sobre un fondo neutro como, por ejemplo, el *Jarrón de flores* de 1668. Los colores son muy puros y muy contrastados, con una fuerte luz que viene de la tradición italiana. Entre sus discípulos más importantes se encuentra su hijo José de Arellano y Bartolomé Pérez, su yerno.

APELES	Parecen de a cinco hojas, y me bastan para bosquejo y retoque, pues con ellos quedan ambas manos mucho mejor puestas de pequeñas y de blancas.	400
DAMA CUARTA	Las flores mejor abiertas que he visto son.	405
DAMA PRIMERA	Y aun se pasan de abiertas a rotas, que es propiedad de soberanas, <i>(Canta.)</i> pues no llega afligido ruego en que no hagan la perfección de cortas, primor de largas. <i>Saca otra.</i>	410
DAMA SEGUNDA	Esta es el aire vestido.	
APELES	Y ¿quién invención tan rara nos da?	
TIEMPO	El Bocario.	
APELES	Con grave regia majestad le planta.	415
TIEMPO	No es muy fácil que se imite.	
APELES	Cierto que es tal la arrogancia, la entereza, el garbo y brío con que le encoge y le ensancha, ya metiéndole en cintura, ya sacándole en garganta, que, absorto en la primer línea que le bosqueja, o me faltan las colores, o a la mano superior impulso manda, o miente la vista, o tuerce el pincel oculta causa,	420       425

v. 415 No hemos podido identificar precisamente al pintor aludido. Quizá se trate de un error ortográfico de copia al referirse al pintor renacentista Boccaccio Boccaccino (Ferrara, antes de 1466-Cremona, 1525), cuya obra destaca, según Luigi Lanzi, por la riqueza de sus drapeados, la variedad en el color, la espiritualidad y gracia de las figuras, así como la armonía de los paisajes (*Storia Pittorica dell'Italia*, t. II, parte 1, p. 347).

	tanto, que colores, mano, vista y pinceles desmayan.	430
	<i>Deja caer paleta y pincel.</i>	
TIEMPO	¿Qué haces, Apeles?	
PONCE	¿Qué ha hecho?, dijera yo.	
	<i>Vuélvese el lienzo en que se verá el retrato de la reina.</i>	
APELES	Mucho y nada. Mucho, porque osar las sombras ( <i>Vuelve el lienzo.</i> )	
	comprender luces tan altas es mucho; y nada, porque	435
	no consiguiendo imitarlas, todo el primor, todo el arte, toda la destreza es nada.	
TIEMPO	¿Qué miro? ¿Y esto no es mucho? Tanto es, que excede las ansias	440
	con que eternizar propuse mis glorias, pues me bastaba la primavera sin vida, y tú me la das con alma.	
	<i>Bajan DIANA y VENUS suspendiendo el retrato entre las dos, y se vuelven a subir con él mientras dura la música.</i>	
DIANA	¡Aguarda, Tiempo, y detente...	445
VENUS	¡Espera, Tiempo, y aguarda...	
DIANA	... que Diana te ordena...	
VENUS	... que Venus te manda...	

vv. 445-478 *Diana*, diosa itálica identificada con la Ártemis griega y considerada como la hermana gemela de Apolo, es hija de Zeus y de Leto. Etimológicamente, significa 'la luz diurna' y es la diosa lunar. Cuando su hermano Apolo desaparece en el horizonte, Diana resplandece en la noche. Es la diosa virgen, eternamente joven, protectora de la naturaleza y del género femenino, que ha venido a ser la antítesis de Venus en cuanto ideal femenino de justo equilibrio entre la belleza moral y la física. *Venus*, por su parte, es asimilada en el siglo II a. C a la Afrodita griega y originariamente la diosa latina de la naturaleza y de su estación más florida, la primavera. Fue luego asociada con la diosa de la belleza y de los placeres, y madre del amor, Cupido, pasando a representar la diosa del amor y de la fertilidad. Los romanos celebraban a la diosa durante el mes de abril, período en el que se manifiesta en toda la naturaleza el renacer del amor y mes en el que, según podemos deducir del texto, se representa la loa dedicada a la reina María Luisa de Orleans. Las dos diosas antiguas, que al aparecer juntas simbolizan la plenitud de la mujer, se incluyen en esta versión palaciega, suponiendo una innovación respecto de la loa gaditana, para subrayar de forma hiperbólica la perfección femenina de la reina de España, en la medida en que defienden el carácter divino del modelo de Apeles.

LAS DOS	... no presumir que ciegas tú solo a luces que encienden la envidia de entrambas!	450
DIANA	No eres tú de esta pintura acreedor ni aun a mirarla, pues de deidad tan divina aun la copia no es humana.	455
VENUS	¿Qué es tu designio, si cuando a los años que hoy señalas vienes como que no llegas, llegas como que no pasas?	460
DIANA	Hoy que es la edad perfección, ya que el estilo la calla, ¿por qué no hace tu malicia la lisonja de contarla?	465
VENUS	Y pues solo hacia tu dicha mueves la grosera planta, trueque esta imagen sus cultos por más generosas aras...	470
LAS DOS	... pues a celebrar los años felices, que el sol cuente a luces, la luna a mudanzas, a estrellas la noche y a perlas el alba, contienda ingeniosa festiva nos llama para que pueda tu loca ignorancia no presumir que ciegas tú solo las luces que encienden la envidia de entrambas.	475
	<i>Ocúltanse.</i>	
GRACIOSO	Bien hemos quedado.	

vv. 452-478 La «contienda ingeniosa festiva» entre el Tiempo y las diosas de la Antigüedad, que sirve al propósito laudatorio del autor, se funda en el hecho de que solo estas pueden reivindicar la belleza de la reina, pues alcanza la propia María Luisa de Orleáns el rango de divinidad y en la medida en que el Tiempo no actúa más que en el género humano y en las cosas temporales.

v. 461 *estilo*: «La varilla o plancha de hierro u otro metal clavada y fija que con su sombra señala las horas en los relojes de sol» (*Aut.*).

TIEMPO	Ahora	
	lo verás.	
GRACIOSO	Mucho me holgara,	480
	porque el quedar bien es cosa	
	que si no sabe, no basta.	
TIEMPO	Segundo Carlos, segundo	
	de ti mismo, pues monarca	
	en cuanto del mar y el sol	485
	dominan la luz y el agua,	
	reinas, no solo segundo	
	de ti mismo, porque en la alta	
	suprema prerrogativa	
	de católico te guardas	490
	tan soberano respeto,	
	que en ti, aunque no separada,	

v. 479 *quedar bien o mal*: «Vale portarse en alguna acción o salir de algún negocio bien o mal» (*Aut.*).

vv. 481-482 Probable chiste a partir de un juego dilógico en torno al término *bien*, pues «[j]ocosamente le usó Quevedo por vino» (*Aut.*). De este modo, Ponce no escapa de la configuración convencional de los graciosos en ser aficionados al vino.

vv. 483-502 La réplica del Tiempo va destinada al rey Carlos II, que presencia la función, rompiendo así el espacio ficcional de la obra; propone una descripción panegírica del monarca según el modelo de príncipe cristiano difundido en España en el siglo XVII, lejos del maquiavelismo. Las virtudes morales de Clemencia, Justicia, Templanza, Piedad, Fortaleza, Ánimo y Confianza, presentadas por Pérez de Montoro mediante una enumeración asindética, aparecen en muchas ocasiones a lo largo de la obra *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, de Saavedra Fajardo, impresa por vez primera en 1640. De la misma manera, las virtudes morales de Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza así como las cristianas de Fe y Caridad son las que debe adquirir el monarca según los *Emblemas regio-políticos* (1643), de Juan de Solórzano. Por otra parte, la caracterización de Carlos II como «segundo / de [sí] mismo», aprovechando su nombre, se debe a la doble línea esencial que debe seguir el príncipe cristiano y que suele aparecer metafóricamente para la ocasión cual otro Jano bifronte. Quizá el emblema más representativo sea el XCVI de Juan de Solórzano titulado *Orandum et operandum*, que recomienda al monarca «dirigir al pueblo tanto hacia la oración como a la acción» (Solórzano, *Emblemas regio-políticos*, p. 108). El *mar* significaría así lo temporal y el *sol*, lo espiritual religioso. De esta función de protector de la monarquía surge, pues, lógicamente la imagen paternal del monarca, imagen que aparece no pocas veces en la obra de José Pérez de Montoro.

v. 485 *sol*: es lugar común en la poesía panegírica del Siglo de Oro la asociación hecha entre el astro solar y el representante de la casa de Austria, fundada en el origen etimológico de ambos términos. Como panegirista, Pérez de Montoro lo empleó en múltiples ocasiones y más particularmente en los romances «Invicto segundo Carlos» (vv. 165-168) y «Segundo Carlos, por cuya» (vv. 1-4, 17), así como en el romance dedicado a la reina madre Mariana de Austria con motivo del buen restablecimiento de Carlos II y su esposa de unas tercianas, «Si el brindis a dos saludes» (vv. 137-140), respectivamente en *OP*, I, pp. 71, 72 y 81.

tu fe primero gobierna,  
 tu dignidad luego manda,  
 sino porque la clemencia, 495  
 la justicia, la templanza,  
 la piedad, la fortaleza,  
 el ánimo y la confianza  
 te hacen que reines segundo  
 de ti mismo, por que añadas 500  
 al imperio de las vidas  
 el dominio de las almas.  
 ¡Vive, señor, y oiga el Cielo  
 las fieles continuas ansias  
 de tus vasallos, y puesto 505  
 que como a hijos los amparas,  
 oigan que te llaman padre,  
 y oigan que solo les falta

vv. 503 y ss. *vive*: como en numerosas obras laudatorias suyas, Pérez de Montoro funda también su elogio a los distintos miembros de la familia real en el *topos* de la exhortación a la vida eterna mediante una declinación del verbo *vivir* en imperativo. Encontramos, por ejemplo en su poema épico «El santo, santo, santo, el poderoso», una buena muestra de dicho discurso: «¡Vive tú, vive eterno, y sabrá el mundo / cuánto es temeridad la de oponerse, / ya lidien tus leones, ya no lidien, / a que las águilas cesáreas vuelen!» (OP, I, p. 47, vv. 153-156).

vv. 506-514 La idea del rey como padre, presente ya en escritos medievales como las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio (1256-1265), fue central en las discusiones en torno a la monarquía ideal en la Edad Moderna, sobre todo como respuesta crítica a la «recomendación de Maquiavelo al príncipe de preocuparse más por inspirar miedo que amor» (Corteguera, 2009, p. 49). Para los escritores políticos españoles, el príncipe cristiano debía actuar como un *pater familias*, velando por sus vasallos como a hijos suyos, quienes a su vez tenían la obligación de amarlo y respetarlo. Y la metáfora paternal sirvió en los discursos y juicios sobre el buen gobierno del monarca y de su política. Así, en su *De rege et regis institutione* (1599), Juan de Mariana diferenciaba al rey del tirano en que aquel debía gobernar a sus súbditos como si fueran sus hijos y no sus esclavos (*De rege et regis institutione*, p. 57; traducción en *La dignidad real y la educación del rey*, p. 62). Ahora bien, de esta primera idea del rey como padre de la monarquía deriva otra de igual o más importancia a finales del siglo en España: la de la descendencia de Carlos II. Muchos consideraban que era casi imposible que el monarca español, enfermizo y endeble, fuera capaz de engendrar un hijo, por lo que la cuestión sucesoria del trono de España fue siempre objeto de preocupación para los súbditos de la monarquía, sobre todo ante las ambiciones de los parientes más cercanos: «el emperador y el rey de Francia, que en 1668 firmaron el primero de los varios tratados de reparto que habrían de jalonar el reinado» (Ribot, 2000, p. 24). Tal era la situación, que se llegaba a dudar, si no de la fertilidad de Carlos, sí de la de su esposa, que fue sometida a todo tipo de remedios y que habría de ver florecer escritos como la ya célebre redondilla: «Parid, bella flor de Lis; / en aflicción tan extraña, / si París, parís a España, / si no parís, a París».

	la felicidad de hacer quien pueda llamarte...!		
GRACIOSO		Calla...	510
MÚSICA	... que a quien piadoso el Cielo, que nos le guarda, le dio el nombre de padre, dará el de taita.		
APELES	Y vos, divina María		515
	Luisa, en cuyas soberanas preeminencias de hermosura, discreción, majestad, alma y espíritu es osadía y temor vuestra alabanza,		520
	no del encarecimiento, sí de la voz, pues en cuantas ponderaciones de aplauso, prorrumpidas o calladas, la verdad se desahoga,		525
	la lisonja se embaraza, vivid, y permita el Cielo que a vuestro sol en España tiernas luces repetidas le acompañen adoradas,		530
	pues será cabal la dicha si el número te desmaya, contándoos las perfecciones, felice os cuente las...		

v. 514 *taita*: «Nombre con el que el niño hace cariños llamando a su padre» (*Aut.*).

v. 522 *voz*: «Se toma asimismo por grito» (*Aut.*).

v. 523 *ponderación*: «La atención, consideración, peso y cuidado con que se dice o hace alguna cosa» y también «exageración o encarecimiento de alguna cosa» (*Aut.*). Jugando en el doble sentido de la palabra *ponderación*, Pérez de Montoro hace de este una bisagra semántica para esta larga introducción. De esta manera, se cruzan ingeniosamente dos asociaciones semánticas: por una parte, *osadía-ponderaciones-prorrumpidas-desahoga* y, por otra, *temor-ponderaciones-calladas-embaraza*.

v. 526 *lisonja*: «La nimia complacencia y afectada fineza que se tiene en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro» (*Aut.*).

v. 528 Como queda señalado para el v. 485, es lugar común en la literatura panegírica del Siglo de Oro. Asimismo se puede tratar de una contraposición en alusión al Rey Sol, Luis XIV, rey de Francia y tío de María Luisa de Orleáns. Conocido el ambiente francófono de la época y las dificultades, para la reina consorte, de hacerse aceptar por el pueblo, se trataría aquí de moverla hacia la entera dedicación para con su esposo.

DAMA PRIMERA	Calla,	
	( <i>Canta.</i> )	
	que esos nueve imposibles	535
	son de amor traza	
	para contar por dichas	
	las esperanzas.	
GALÁN	Y vos, soberana Juno,	
	pero no explique profana	540
	fecundidad tan augusta	
	madre y reina, pues más altas	
	divinas glorias promete	
	el gran nombre de Mariana,	
	vivid, y vuestras virtudes	545
	de vuestros nombres se valgan	
	para que el Cielo responda	
	a la gran voz que le llama,	
	pues no es dudable que el mismo	
	que os permitió que gozarais	550
	para madre el de María,	
	os dio para abuela el de Ana;	
	y pues por vos se aseguran	
	tanto vuestras dichas...	
DAMA SEGUNDA	Calla,	
	( <i>Canta.</i> )	
	para que escuche el Cielo	555

v. 535 *nueve imposibles*: vinculado al discurso sobre la sucesión real, alusión a los nueve meses necesarios para el nacimiento feliz y esperado de un heredero.

vv. 539-552 *soberana Juno*: se trata aquí de una alusión metafórica a Mariana de Austria, esposa del difunto Felipe IV y madre de Carlos II. Identificada con la Hera griega, Juno es también, dentro de la mitología romana, la más noble representación del amor humano, encarnado en el matrimonio y en la maternidad. Es diosa de las mujeres y protectora de las embarazadas y de los recién nacidos. Pérez de Montoro atribuye así a la reina madre las cualidades maternas de la diosa pagana, tal como lo hará en el romance «Invicto segundo Carlos» para con la segunda esposa del rey, Mariana de Neoburgo: «¿No es, señor, la real esposa, / la augusta Mariana, a quien / todos adoran deidad, / y vos aguardáis mujer? / Pues venga y viva el asombro / de la hermosura y desdén, / que es Diana y Venus ahora, / para ser Juno después» (OP, I, p. 70, vv. 133-140). Sin embargo, el autor utiliza otro *locus* de la literatura panegírica de la época, a partir de la disociación del nombre Mariana en María y Ana. La reina madre pasa a reunir de este modo las cualidades de dos arquetipos bíblicos, el de madre con María, madre de Cristo, y el de abuela con Ana, que dio a luz, por intervención de la gracia divina, a María con 84 años de edad. La comparación con los modelos bíblicos y el hecho de que supere al modelo pagano de Juno convierten a Mariana de Austria en un nuevo arquetipo de madre y abuela.

	virtud tan alta, que cuando pide, pide como que alcanza.	
GRACIOSO	Vosotras, bellas, esquivas deidades, de cuyas aras no es sacrificio la fe, si hace el voto la esperanza, vivid, por que muera y sepa la ambición más recatada que aunque el cuidado es quien muere, es el descuido quien mata, permitiendo sola aquella muda adoración que...	560      565
DAMA TERCERA	Calla, <i>(Canta.)</i> que aun es la voz delito, porque es estraña donde no basta oírla para escucharla.	570
APELES	Pues calle todo, y empiece la contienda a que nos llaman desdén y amor.	
TIEMPO	Por que sepa obsequio que a vuestras plantas, oh agosto Carlos, el Tiempo ofrece, mientras más altas empresas os sacrifica, y no acuse la ignorancia, <i>(Con música.)</i> si cada gloria le llega por cuenta de la que pasa...	575     580
TODOS	... cuando vea en lo que os rinde, ofrece, postra y consagra, <i>(Con música.)</i> ¿de qué le sirven al Tiempo los imperios que avasalla,	585

vv. 559-568 El gracioso, que se dirige aquí a Venus y a Diana, afirma, siguiendo los tópicos de la poesía amorosa de tradición petrarquista, que no es la muerte de la mujer amada sino su desprecio lo que mata al pretendiente.

vv. 574 El original dice «llama», gramaticalmente incorrecto.

si cada gloria le llega  
por cuenta de la que pasa?