

**LA ANAGNÓRISIS Y SU INTERRELACIÓN CON EL
PENSAMIENTO E IDEOLOGÍA DE LA ÉPOCA EN
LA "LOA CURIOSA DE CARNESTOLENDAS"
DE JUAN BAUTISTA DIAMANTE**

Caridad ORIOL SERRÉS
Barcelona

A Ernesto

La base de la filosofía moderna se desarrolla y culmina en el siglo XVII; el primer eslabón del nuevo pensamiento es una renuncia al mundo. La naturaleza, que tan generosamente se mostraba por los sentidos al hombre renacentista, es algo totalmente inseguro para el hombre del barroco. Los sentidos nos engañan y nos conducen a la alucinación y al error, por lo cual no es posible la más mínima seguridad en este mundo. Corrientes de escepticismo fluyen por las obras del siglo XVII, pensamientos que atribuyen falsedad a todo. Descartes con su "pienso, luego soy" consigue encontrar un punto de apoyo para sobrevivir a esta mentalidad de falsedad y engaño. En efecto, si el hombre del barroco piensa que todo es falso, es necesario para dar firmeza a esta tesis que el que piensa sea algo. La cuestión, pues, queda reducida a que no hay nada cierto, sino yo; y ese yo concebido como un ente pensante: "cogito, ergo sum".

Merece la pena insistir en ese planteamiento filosófico, ya que encontraremos su repercusión en todo el caudal literario del siglo. Lo humano queda reducido a una sola faceta: lo racional; exaltación pues, de la razón como la única posibilidad de encontrar conocimientos, de superar los engaños a que nos conducen los sentidos, de enfrentarse a las apariencias que rodean al hombre barroco. Descartes dirá taxativamente "ego sum res cogitans", con lo cual elimina del hombre su faceta vital, corporal. El hombre se queda solo con sus pensamientos; desecha un cuerpo que se le escapa y abandona la posibilidad de retener un mundo, que no puede comprender.

La independencia del alma razonante de la naturaleza corporal y la exclusividad de la razón como único valor positivo para alcanzar la verdad, derivará en un racionalismo filosófico y una exaltación de las cualidades pensantes del hombre: pensamiento, razón, entendimiento; el hombre está seguro de lo que piensa, no de lo que ve. Sin embargo, dicha "res cogitans" se encuentra y se desarrolla en medio de una "res extensa", que es el mundo: El hombre barroco no desecha el conocimiento de su entorno, quiere aprehenderlo, pero duda, teme y, en última instancia, se refugia en la razón.

La exclusión de cualquier método empirista para alcanzar el conocimiento conduce a un total subjetivismo. El saber es lo que uno piensa, la idea que tiene, su conocer personal. Por tanto, las ideas que se tienen de las cosas pueden muy bien ser un producto personal, algo que depende de la naturaleza pensante, y nada más. De ahí que las ideas puedan ser —según esto— verdaderas o falsas. Todo ello se traduce en un prototipo que piensa, razona, deduce, pero teme los resultados, desconfía de la veracidad de sus argumentos.

En España, frente a una alegre inconsciencia de la mayoría del pueblo español —la fastuosa corte de los Austrias o el éxito popular del teatro de Lope, en el que no se observa ningún indicio de preocupación por la gravedad del momento—, algunos advierten con lúgubres acentos la ruina de España y aceptan la idea de la fugacidad de lo terreno y de la apariencia engañosa de las cosas. Literariamente, esta mentalidad da sus frutos. Se compara la vida humana a un sueño, a una breve

representación teatral, a una efímera rosa. Todo ello con desilusión, desconfianza, desengaño.

Dentro de la proliferación de géneros y formas que nos ofrece la cultura barroca, el teatro convertido en espectáculo adquiere su mayor importancia al convertirse en el género de mayor influjo sobre la colectividad. El teatro recoge la esencia pura de la ideología barroca al ofrecer temáticas de la vida en su rutinario transcurrir. La obra literaria, vivo reflejo de la sociedad y del pensamiento que la genera, produce y reproduce a su vez toda una ideología. La creación literaria surge de una manera determinada por pertenecer a una manera social y, reciprocamente, va ofrecida, consciente o inconscientemente, a la misma sociedad. Se trata de un proceso circular en que la sociedad es a su vez emisor y receptor de la misma. Este fenómeno culmina en el género teatral, siempre bajo un punto de vista de representación y no de lectura, por ser el principal vehículo de transmisión dirigido a la colectividad. En un siglo donde "la poesía se visualizaba teatralmente con pleno valor plástico enmarcada en carteles o tarjones, lápidas e inscripciones colocadas en basamentos y frisos de las aparatosas construcciones, a veces unidas a imágenes principalmente pintadas, con escenas y figuras especialmente alegóricas, sobre todo tipo de emblemas, enigmas o jeroglíficos"¹ reside en el género teatral por visualizar el concepto, ser el factor de comunicabilidad más idóneo dirigido —en este caso al espectador—, objeto de comunicación visual colectiva, concebido para halagar los sentidos y/o sugerir profundos pensamientos. El Siglo de Oro protagonizó la afición al teatro en toda su plenitud; todos los estratos sociales lo comparten en sus diferentes géneros; proliferan las producciones en un grado altísimo. Madrid, su centro principal, ofrece funciones a diario tanto en las calles y plazas, como en residencias nobiliarias y en el mismo palacio real. La costumbre exigía que interrumpieran los actos o jornadas de cada representación de una obra larga con la intercalación de una pieza corta, "estas obritas de dimensiones tan modestas eran apetecidas por los espectadores tanto como lo son

1. OROZCO, E., *Sobre la teatralización y comunicación de masas en el barroco*, Homenaje a J.M. Blecua, Gredos, Madrid, 1983, p. 408.

por los gastrónomos de hoy, y había quienes lo concepuaban lo mejor de la función"² nos dice H.E. Bergman.

Este género, llamado las más veces despectivamente, teatro menor, desarrolla una muestra inequívoca del pensamiento filosófico del siglo. Si cultivaron el teatro menor casi todos los comediógrafos notables de la época, desde los más ilustres –Calderón, Moreto, Vélez de Guevara– hasta los menos distinguidos, resulta lógico que estas obritas recojan todo el profundo pensamiento, que corresponde en su totalidad a la mentalidad barroca.

Juan Bautista Diamante en su *Loa curiosa de Carnestolendas*, aparte de concebirla como una alegoría, cuyos interlocutores son la Curiosidad y la Explicación, recoge de una manera posiblemente inconsciente el principal caudal filosófico de la época. Existen dos planos que se contraponen para fundirse finalmente en uno: la Curiosidad ayudada por la Explicación, que representaría la parte pensante del hombre, el afán de conocimiento, de captación intelectual del mundo, la "res extensa" de Descartes, que en el texto estaría representado por las cuatro mujeres cubiertas con máscaras. Según la acotación "salen danzando cuatro damas" el mundo en movimiento, y "con mascarillas" imposibilidad de captarlas por los sentidos:

Curiosidad: Sin poder averiguar
ni quién sean ni el intento
que aquí los junta festivos (v.v. 1-3)

Dado que los personajes van cubiertos con máscaras, no son en sentido real. La concepción barroca preside en esta introducción: duda, desconfianza e inseguridad en captar la realidad por los sentidos. Como se verá más adelante, se recurre al género adivinatorio para "conocer", "saber"; es decir, triunfa el intelecto, la razón, ante el "senso", lo empírico. Más adelante, los personajes se descubren, sin embargo:

2. BERGMAN, H.E., *Ramillete de entremeses y bailes*, Castalia, Madrid, 1984, p. 10.

"LOA CURIOSA DE CARNESTOLENDAS"

Curiosidad: di, quiénes son estos, de quién
los semblantes descubiertos
ya, si el lugar los explica
los declara mal el tiempo...(v.v. 59-62)

para entrar seguidamente en el núcleo de la explicación; a modo de sugerencia transcurren los versos loando a un personaje con la finalidad de aportar pistas suficientes a la Curiosidad en la consecución del conocimiento. Un desfile de versos, a modo de acertijo, conduce al intelecto a "averiguar" quiénes son los personajes. En el momento en que la Explicación considera oportuno:

Explicación: ¿Quédate por preguntar? (v. 87)

la Curiosidad responde dubitativa:

Curiosidad: Las propias dudas observo
pues aunque parecen loas (v.v. 88-89)

conocimiento lleno de duda y de que las cosas no son, sino que "parecen" ser lo que son.

Finalmente llegamos a la anagnórisis; después de no-saber, dudar, parecer, a través de la exposición de unos atributos (laudatorios) reconocemos a los personajes del rey Felipe IV, su esposa y dos de sus hijos. La anagnórisis funciona como solución y respuesta a un acertijo, con la firmeza y robustez que le confiere la seguridad de una solución cimentada en los principios del razonamiento y deducción, y alejada por completo de la captación sensorial y empírica, productos de la desconfianza barroca de los sentidos.

Desde la *Poética* de Aristóteles el reconocimiento o anagnórisis ha sido caracterizado como uno de los puntos esenciales de la trama narrativa, en particular en el teatro. El caso clásico es aquel en que un personaje, al fin de una cadena más o menos compleja de vicisitudes, es reconocido por los otros, ya sea por medio de una declaración propia, ya sea por medio de un autorreconocimiento de su verdadera identidad.

En la comedia latina y en las comedias del Siglo de Oro español la anagnórisis es un topos muy utilizado para solucionar situaciones difíciles y escabrosas; recuérdense las comedias de Tirso *Don Gil de las calzas verdes*, con reconocimiento múltiples o de Calderón de Segismundo a *La dama duende*.

En la comedia de intriga y enredo *Don Gil de las calzas verdes*, Juana, noble pero pobre doncella de Valladolid, seducida por Martín, a quien su padre induce a pedir la mano de una rica muchacha madrileña, Inés, piensa que "raramente la habilidad no vence a la mala suerte" y va a Madrid disfrazada de hombre, con el fiel Quintana, para reconquistar a su amado.

Martín se presenta a Inés, pero ésta prefiere al fingido don Gil, que llama, al no conocer su apellido, "de las calzas verdes", es decir, Juana. Y por Gil desprecia incluso a Juan, el antiguo pretendiente. Juana, todavía no satisfecha con el primer disfraz, se hace conocer también por Inés como mujer, bajo el nombre de Elvira, para tener manera de contarle la infidelidad de Martín en sus relaciones. Quintana hace creer a Martín que Juana ha muerto de parto, de modo que éste acaba creyendo que el misterioso don Gil que le tiende múltiples lazos y disputa con fortuna a Inés, es el espíritu inquieto de la mujer abandonada. Por fin, cuando las cosas parecen ir a tener consecuencias judiciales, Juana revela su juego y reconquista a Martín mientras Inés, viendo que el suspirado don Gil es una mujer, se contenta con Juan.

Toda la comedia se basa en la tensión creada por el juego de equilibrio de las ficciones de Juana; la anagnórisis actúa de cómplice de la mentira y el enredo y, al igual que en tantas comedias del siglo XVII, se engarza en el argumento de la obra y, después de un compás de espera, se proyecta a la consecución de un desenlace feliz. Diríamos que anagnórisis y trama argumental se hallan plenamente interrelacionadas.

Angela, protagonista de *La dama duende*, viuda joven y despreocupada, a quien dos hermanos, don Luis y don Fernando, tienen casi secuestrada en su casa paterna, sale a escondidas, tapadísima y, cierto día, sin reconocerla, don Luis se encapricha de su hermana y la sigue.

La libera de la persecución don Manuel, un gran amigo de don Fernando; éste, llegando a tiempo, hace cesar el desafío nacido por una

causa tan extraña. Don Manuel, ligeramente herido, es hospedado en casa de los hermanos, y doña Angela, aprovechándose de un pasaje secreto, que lleva de sus habitaciones a la del huésped, en parte por sentirse tentada por la presencia del huésped, que ha arriesgado su vida por ella, y en parte por extravagancia, se divierte entrando en la estancia de don Manuel y dejando trazas de su paso: poniendo regalos, descolocando objetos, apagando luces, etc. El criado de don Manuel está convencido de que se trata de un fantasma e incluso su señor empieza a creerlo. Pero cuando todos están convencidos de que la habitación está poblada por los espíritus, sorprenden a Angela en ella, la verdad se abre camino y todo acaba con un matrimonio pues la "dama duende" se ha enamorado en serio de su víctima.

La función de la *anagnórisis* en dicha obra consiste en mantener el suspense, gracias a la maliciosa gracia de la invención. Angela al igual que la Juana de *Don Gil*, camuflan su personalidad; son dos personas que ocultan su identidad por otra, por conveniencias del argumento. Incluso Angela llega a ser un duende, un fantasma. Ambas *anagnórisis* conducen durante un tiempo limitado a error, a la confusión y al enredo. En la *Loa* de Diamante, el ir encubriendo no confunde, sí en cambio provoca desconocimiento. En Diamante no hay confusión sino no-saber, no hay ofuscación sino ignorancia.

En el teatro romántico español, la *anagnórisis* se introduce como un elemento integrante de la misma obra, funcionando en la estructura del drama como intensificador del melodrama; se aprovechan los recursos efectistas para conseguir la sorpresa o el horror en aras de dramatizar el concepto fatídico del mundo romántico.

En *Traidor, infanoso y mártir* la heroína resulta ser hija de quien ha enviado a la muerte a su amado. En *La Conjuración de Venecia* Ruggiero, condenado a muerte por delito de conspiración contra el poder establecido, es hijo de quien más ha hecho para que sea enviado al cadalso. La *anagnórisis* mantiene en vilo al espectador, es parte fundamental del clímax y, al producirse el reconocimiento, normalmente es demasiado tarde. *Anagnórisis* y efectismo son, en efecto, integrantes del drama, de esas obras trágicas donde no hay otro responsable que el azar o el sino.

En *Don Alvaro*, tragedia por excelencia del romanticismo, la anagnórisis aumenta las consecuencias trágicas de la obra. Así el encuentro entre don Alvaro y don Carlos, hermano de Leonor, en Italia al desconocer ambos la identidad verdadera surge un sentimiento de amistad, hasta que el descubrimiento provoca el duelo y la muerte. Finalmente, don Alvaro vive como penitente en una celda próxima a una gruta donde Leonor vive retirada; su hermano gravemente herido por don Alvaro mata a Leonor por considerar que vive junto a don Alvaro. El reconocimiento de la identidad provoca la muerte del personaje y, en definitiva, causa la desesperación de don Alvaro, quien se lanza al abismo desde lo alto de un risco, enloquecida su razón.

En el teatro del siglo XVII, la acción gira en torno de un personaje que para conseguir sus fines encubre su verdadera personalidad. Este se enfrenta a un conflicto que se resolverá a su favor, sustentando el juego, la ironía y el humor. En el romanticismo, no hay voluntad expresa de encubrimiento o disfraz, la casualidad provoca la no identificación, y los resultados son penosos, pues el destino actúa como un juez implacable y severo.

En el entremés del *Figonero* Diamante sigue presentando la verdad oculta para ser captada por los sentidos. Se reúnen en un figón una serie de personajes de la época con el pretexto de procurarse comida y alimento; unos son personajes concretos: don Blas, don Toribio, y otros, arquetipos: un ladrón, un galán, un gorrón, un valiente. Frente a todos ellos aparece un alguacil para imponer justicia; los personajes se cubren y él no los puede identificar:

Alguacil: Apártense ya los mantos! (v. 184)

o bien:

Alguacil: ¿Y aquel que está allí encubierto?
Diga quién es. (v.v. 199-200)

Embozos, máscaras, bailes de carnestolendas, recursos del teatro menor de Diamante, para encubrir la identidad de los personajes, si-

"LOA CURIOSA DE CARNESTOLENDAS"

guiendo la orientación filosófica del siglo XVII en que no es posible captar por los sentidos; presentado como un juego ingenioso, según las respuestas diversas de los personajes encubiertos o con ayuda de la Explicación, se va deduciendo la identidad. Todo ello en medio de un ambiente festivo de música y danza, o en un clima de jolgorio como en el figón, porque el gusto del XVII hace del acertijo y la adivinanza un juego que deleita, entretiene y reafirma al hombre barroco frente al mundo que le ha tocado vivir, en donde las cosas no son lo que son sino lo que parecen. El conflicto es aparente pues gracias al esfuerzo intelectual, concebido como un juego de ingenio, aprehende su mundo, obtiene el conocimiento, sabe conocer y, cuando no, sueña en esa vida que según Calderón, "a penas llega cuando llega apenas".



LOA CURIOSA DE CARNESTOLENDAS,³
DE JUAN BAUTISTA DIAMANTE
INTERLOCUTORES
LA CURIOSIDAD. LA EXPLICACIÓN
4 MUJERES. 4 HOMBRES. MÚSICA

Salen danzando cuatro damas y cuatro galanes en el tañido del gran Duque con mascarillas y hachas, y después de algunos lazos sale la Curiosidad por una puerta y la Explicación por otra, y representan sin que dejen de danzar los primeros.

	<i>Curiosidad:</i>	Sin poder averiguar	—
		ni quién sean ni el intento	a
		que aquí los junta festivos	—
		a' la sombra de encubiertos	a
5		estos en quien la alegría	—
		obra al parecer, siguiendo	a
		sus pasos y sus compases	—
		me trae mi curioso afecto	a
	<i>Explicación:</i>	¡Qué bien, no hallando camino	—
10		de explicarse, que han dispuesto	a
		las loas que celebraron	—

3. Versión según el manuscrito de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, basada en una copia de *Flor de entremeses*, 1676. Letra del siglo XIX, 12 cuartillas de 200x140 cm., con notas de Cotarelo. Signatura 46.587.

"LOA CURIOSA DE CARNESTOLENDAS"

		los dichos cumplimientos	a
		de años, sin ser conocidos	-
		introducir el festejo!	a
15	<i>Curiosidad:</i>	De saber quien son me está	-
		atormentando el deseo,	a
		y solo el camino hallo	-
		para lograr mis intentos.	a
20	<i>Explicación:</i>	La Curiosidad pretende	-
		averiguar el concepto	a
		a' su parecer obscuro	-
		de esta máxima, y yo quiero,	a
		a' pesar de sus astucias,	-
		embarazar sus pretextos.	a
25	<i>Curiosidad:</i>	Así ha de ser, pues mezclada	-
		en su ocupación con ellos,	a
		en la descuidada voz	-
		de alguno tomaré puerto.	a
		<i>(Poniéndose mascarillas y tomando hachas</i>	
		<i>se introducen en los lazos)</i>	
30	<i>Explicación:</i>	Y así ha de ser, porque en mí	-
		halle su intención opuesto.	a
	<i>Curiosidad:</i>	Oídme, dama.	
	<i>Explicación:</i>	¿Conmigo	-
		habéis de hablar?	
	<i>Curiosidad:</i>	Sabéis ...	
	<i>Explicación:</i>	Luego	a
		proseguiréis, porque no	-
		estén los lazos suspensos.	a
35	<i>Curiosidad:</i>	<i>(a otro lazo)</i> Decidme, pues lo ofrecisteis.	-
	<i>Explicación:</i>	Yo de responderos tengo.	a
	<i>Curiosidad:</i>	Pues decid vos.	
	<i>Explicación:</i>	Preguntad	-
		de modo que no paremos.	a
	<i>Curiosidad:</i>	Ahora no puede ser.	-
40	<i>Explicación:</i>	Pues preguntad vos a' un tiempo,	a
	<i>Curiosidad:</i>	<i>(a otro)</i> ¿Es ahora ocasión?	

	<i>Explicación:</i>	Mirad	—
		que erráis el conocimiento	a
		hablando á otro por mí.	—
	<i>Curiosidad:</i>	Pues decidme, os suplico ...	
	<i>Explicación:</i>	Es presto.	a
45	<i>Curiosidad:</i>	Ya esto toca en grosería.	—
		Parad todos.	
		(Dejan las hachas y quítanse las mascarillas).	
	<i>Todos:</i>	Pues ¿qué es esto?	a
	<i>Explicación:</i>	Querer la Curiosidad	—
		estorbaros sin pretexto.	a
	<i>Curiosidad:</i>	Y faltar la Explicación	—
50		a' las leyes de mi ruego.	a
	<i>Explicación:</i>	¿Cómo ahora me conoces	—
		y antes no?	
	<i>Curiosidad:</i>	Porque en cubriendo	a
		el rostro la Explicación	—
		hace enigmas los conceptos.	a
55	<i>Explicación:</i>	Pregunta lo que quisieres,	—
		Curiosidad, que no quiero	a
		incurrir en no entendido.	—
	<i>Curiosidad:</i>	Pues te he conseguido atento,	a
		di ¿quién son estos, de quién	—
60		los semblantes descubiertos	a
		ya, si el lugar los explica,	—
		los declara mal el tiempo?	a
	<i>Explicación:</i>	¿Es otra tu duda?	
	<i>Curiosidad:</i>	No,	—
		por ahora.	
	<i>Explicación:</i>	Pues sin que ellos	a
65		te lo digan, de sus voces	—
		te lo dirán los acentos.	a
		<i>Canta dama I</i>	
		Planeta soberano,	—
		de cuyo claro imperio	a
		el águila divina	—

"LOA CURIOSA DE CARNESTOLENDAS"

70		bebe lucesy alientos.	a
	2:	Aguila generosa,	-
		a cuyo dulce vuelo	a
		la esfera de los rayos	-
		rinde amantes respetos.	a
75	3:	Tierno pimpollo hermoso,	-
		fragante clavel bello,	a
		que al sol vuelves y al alba	-
		candores y reflejos.	a
	4:	Perla, que a' la hermosura	-
80		en nácares de cielo	a
		sobre tantos dominios	-
		le añades otro cetro.	a
	(á 4):	Esferas, de quien solo	-
		la semejanza vemos,	a
85		porque abrasan y animan	-
		en el aire y el fuego.	a
	<i>Explicación:</i>	¿Quédate que preguntar?	-
	<i>Curiosidad:</i>	Las propias dudas observo,	a
		pues aunque parecen loas,	-
90		aquella del cuarto regio	a
		grande planeta, y aquella	-
		del divino alemán cielo,	a
		esta del clavel hermoso	-
		de la Margarita, luego	a
95		la otra, y esta de las luces	-
		de aquel soberano incendio	a
		apacible, de quien nunca	-
		consume, aunque abraza el fuego,	a
		han sido tan limitados	-
100		los tributos del obsequio	a
		en cada una que, cuando	-
		no las conociera, creo	a
		que de culpas de olvidada	-
		no peligrara en el riesgo.	a
105	<i>Explicación:</i>	Pues ven acá: ¡qué preciada	-

		de cortesana te has hecho;	a
		censura Curiosidad!	-
	<i>Curiosidad:</i>	Pues ¿cuándo no fué lo mismo	a
		Curiosidad que Censura?	-
110	<i>Explicación:</i>	Siempre sino ahora, puesto	a
		que a' querer saber se extiende	-
		la Curiosidad.	
	<i>Curiosidad:</i>	Y eso	a
		¿por qué lo hace?	
	<i>Explicación:</i>	Por llenarse	-
		de sabio conocimiento	a
115		en la noticia.	
	<i>Curiosidad:</i>	No es	-
		sino por culparlo luego.	a
	<i>Explicación:</i>	Ven acá, digo, dejando	-
		esta cuestión a' otro tiempo.	a
		¿Hay seña que desmentida	-
120		no se vea del supremo	a
		Filipo y en su alabanza	-
		no parezca lo más menos?	a
		a la divina Mariana	-
		¿hay semejante tan bello	a
125		que comparado no rinda	-
		los primores de su precio?	a
		¿Hay semejanza con Carlos	-
		a' quien no exceda, aunque tierno,	a
		y, hay comparación a quien	-
130		Margarita no haga excesos?	a
		¿Hay frase que explicar pueda	-
		tanto vulgo de luceros	a
		en lo divino y lo extraño,	-
		como enigma y como bello?	a
135	<i>Curiosidad:</i>	No, Explicación.	
	<i>Explicación:</i>	Pues ¿por qué	-
		culpas a' quien no sabiendo	a
		otra manera de aplausos	-

"LOA CURIOSA DE CARNESTOLENDAS"

		aplaude con los afectos?	a
	<i>Curiosidad:</i>	Porque me pasé a' Censura.	-
140	<i>Explicación:</i>	Pues que te vuelvas te ruego a' Curiosidad.	a
	<i>Curiosidad:</i>	Si haré;	-
		y como tal, saber quiero	a
		quien son estas que no hablaron	-
		como las otras, supuesto	a
145		que sean loas, que hasta ahora	-
		noticia dellas no tengo.	a
	<i>Explicación:</i>	Estas y otras muchas son	-
		de los años venideros.	a
		Y pregunta aprisa, antes	-
150		que incurramos en molestos.	a
	<i>Curiosidad:</i>	Dime, y ¿a' qué fin las loas	-
		de los otros años bellos,	a
		supuesto que solo toca	-
		a' la del astro supremo	a
155		el aplauso de hoy, pues cumple	-
		la carrera, repitiendo,	a
		que hace el sol como vasallo,	-
		otro curso al paralelo,	a
		que no le sirve de estorbo,	-
160		aunque le sirve de aumento?	a
		¿A qué fin, digo, las otras	-
		loas, dí, se introdujeron	a
		en función que solamente	-
		toca a' una loa el festejo?	a
165	<i>Explicación:</i>	A fin de que finas todas	-
		ó escrupulosas, creyendo	a
		corta una voz a' tan grande	-
		obligación, pretendieron	a
		apadrinar una dicha	-
170		que era de todos empeño.	a
	<i>Curiosidad:</i>	¿Y a' este festejo se sigue	-
		otro?	-

	<i>Explicación:</i>	Si.	
	<i>Curiosidad:</i>	Saber deseo,	a
		por si no le veo, que hoy	—
		mucho en ocuparme tengo	a
175		su forma y su asunto.	
	<i>Explicación:</i>	Pues	—
		yo, porque nos dejes presto,	a
		te lo diré: una zarzuela	—
		dividido su argumento	a
		en dos partes a' manera	--
180		de jornadas, es el medio	a
		que para hallar diversión	--
		buscó esta noche el ingenio,	a
		siendo su asunto de historia	—
		y de fábula compuesto,	a
185		<i>el Laberinto de Creta</i>	—
	<i>Curiosidad:</i>	¿Y de quién es?	
	<i>Explicación:</i>	No me atrevo	a
		a' decirlo, que me tiene	—
		muy sobornado su dueño	a
		para que no lo publique,	—
190		temeroso del suceso.	a
	<i>Curiosidad:</i>	Para que yo le conozca	—
		basta haber sabido eso.	a
		Ya estoy satisfecha.	
	<i>Explicación:</i>	Así	—
		porque no preguntes luego,	a
195		si hallares algo mudado	—
		en la fábula, te advierto	a
		que lo hizo el estudio y no	--
		el error, por huir el riesgo	a
		de la indecencia y hacer	—
200		más suave el argumento.	a
	<i>Curiosidad:</i>	No por tan cruel me tengas.	—
	<i>Explicación:</i>	En el principio a' lo menos	a
		lo pareciste.	

"LOA CURIOSA DE CARNESTOLENDAS"

	<i>Curiosidad:</i>	Pues ya	—
		quiero, mudando de intento,	a
205		desmentir con ayudaros	—
		la opinión en que me has puesto.	a
		<i>(Repartida esta copla representan cuatro)</i>	
		Pues ya que se ha de explicar	—
		nuestra intención con afectos.	a
210	<i>Otros 4:</i>	Pues no hay términos capaces	—
		para oídos tan supremos	a
	<i>Todos:</i>	Por nosotros, mientras finos	—
		a' nuestra intención volvemos.	a
		<i>Cantan y bailan</i>	
		Publiquen las voces,	—
215		repitan los ecos,	a
		que felices años	—
		que siglos eternos	a
		festejan rendidos	—
		vasallos deseo	a
220		al sol en su esfera,	—
		al alba en su asiento,	a
		su flor en el mayo,	—
		la perla en su centro,	a
		aunque cuenten las dichas seis años,	—
		sin que les cuente los años el tiempo.	a

BIBLIOGRAFÍA

- ARRÓNIZ, OTHON: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- BERGMAN, H.E.: *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1984.
- BONET CORREA, Antonio: "La fiesta barroca como práctica del poder" en *Diwan*, 5/6.
- DÍEZ BORQUE, José M^o: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis: *La loa*, Madrid, Sociedad General de Librería, 1975.
- MARAVALL, José Antonio: *Teatro y literatura en la sociedad del Barroco*, Madrid, Seminario y Ediciones, 1972.
- OROZCO, Emilio: *Sobre la teatralización y comunicación de masas en el barroco*, Madrid, Gredos, 1983.
- *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- RODRÍGUEZ, Evangelina y TEODORA, Antonio: *Escritura y Palacio*, Kassel, Reichenberger, 1985.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español.*, Madrid, Cátedra, 1979³.