

Recibido: 6 de marzo de 2013.

Aceptado: 10 de junio de 2014.

EL TEATRO BREVE AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA:
EL CUERPO DE GUARDIA, LOA DE AMBIENTE VIRREINAL NAPOLITANO

ISMAEL LÓPEZ MARTÍN
Universidad de Extremadura

Resumen

La influencia del teatro áureo español se extendió a distintas zonas del territorio imperial, como el Reino de Nápoles. Allí triunfaron varios dramaturgos y se desarrolló notablemente el teatro cortesano como consecuencia del mecenazgo de los virreyes, que patrocinaban la representación de piezas dramáticas. Una de ellas es *El cuerpo de guardia*, de Luis Enríquez de Fonseca, una loa especialmente extensa que se llevó a las tablas en 1669 y fue publicada en 1683 en su libro *Ocios de los estudios. Versos y discursos filológicos*. Se trata de una obra publicitaria, en la que se observan varios elogios al rey Carlos II, a la reina regente Mariana de Austria (para quien se representó la obra) y al virrey de Nápoles. Por otro lado, cabe destacar que la principal aportación del texto, además de servir como modelo propagandístico de teatro breve, es la reflexión que hace sobre el proceso de creación, escritura y dramatización de una obra teatral. En este artículo se edita *El cuerpo de guardia*.

Palabras clave: Teatro barroco cortesano, loa, Enríquez de Fonseca, Nápoles.

SHORT THEATRE FOR PROPAGANDA: *EL CUERPO DE GUARDIA*,
PANEGRIC OF NEAPOLITAN VICEREGAL SCENE

Abstract

The influence of Spanish theatre of the Golden Age reached different corners of the imperial territory, one of them the Kingdom of Naples. Here several playwrights succeeded and the courtly theatre developed a lot as a result of the patronage of the viceroys who sponsored the representation of plays. One of these plays is *El cuerpo de guardia* by Luis Enríquez de Fonseca, a particularly large panegyric which was carried to the stage in 1669 and was published in 1683 in his book *Ocios de los estudios. Versos y discursos filológicos*. It is an advertising play in which several compliments to the king Charles II, to the regent queen Mariana de Austria (for whom the work was performed)

and to the viceroy of Naples can be found. It should be noted, on the other hand, that the main contribution of the text, in addition to serve as propagating model of short theatre, is the reflection on the process of creation, writing and dramatization of a play. In this paper *El cuerpo de guardia* is edited.

Keywords: Courtly baroque theatre, panegyric, Enríquez de Fonseca, Naples.

I. EL MARCO

En la capital del Vesubio, los distintos virreyes de Nápoles jugaron un papel crucial para el fomento de la cultura y de la dramaturgia, convirtiéndose en verdaderos mecenas (unos más que otros) que estuvieron al lado de algunos artistas y literatos en varios momentos, promoviendo la celebración de todo tipo de fiestas, juegos, bailes, mascaradas y representaciones dramáticas en la corte napolitana, lo que, sin duda, propició una evolución significativa en las propuestas de asentamiento y renovación del teatro cortesano. Toda la vistosidad escenográfica y triunfos del teatro de corte supusieron el acercamiento de dramaturgos de primer nivel, como Antonio Mira de Amescua o Lupercio Leonardo de Argensola. Sin embargo, otros autores se sintieron fascinados por la ciudad y el espíritu de sus gentes y lo plasmaron en varias de sus comedias (aun no habiendo visitado nunca esta población), es el caso de frey Lope Félix de Vega Carpio, el Fénix de los Ingenios, quien obtuvo un notabilísimo éxito en las tablas populares de Nápoles.

Don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos y virrey de Nápoles de 1610 a 1616, fue uno de los mecenas más fuertemente comprometidos con la cultura y el teatro, aunque le sucedieron otros. A él se debe la fundación de la Academia de los Ociosos, en cuya sede se celebraban algunas representaciones dramáticas cortesanas, al igual que en la denominada «Gran Sala» del Palacio Real de Nápoles, como recuerda Filippis (1942: 7). Muchas obras escenificadas en la corte virreinal servían como encomio y elogio adulador tanto para los virreyes como para los dirigentes de la metrópoli. En ese marco se sitúa la representación de la loa *El cuerpo de guardia*, para satisfacer a la reina doña Mariana de Austria.

El texto está incluido entre las páginas 139 y 160 de los *Ocios de los estudios. Versos y discursos filológicos*, obra miscelánea de Luis Enríquez de Fonseca (1683) publicada en Nápoles, por Salvador Castaldi¹, aunque en la por-

¹ La descripción de la portada del volumen es la siguiente: «OCIOS DE LOS ESTVDIOS/VERSOS I DISCVRSOS PHILOLOGICOS/*Dedicados*/AL EXCELLENTISS. SEÑOR/DON FERNANDO/IOACHIN FAXARDO REQVESENS/I Z V Ñ I C A/*De el Consejo de Estado de su Magestad, Virrey Lugarteniente, i Capitan Ge-/neral de el Reino de Napoles, &c.*/[Armas de dicho virrey]/POR D. LVIS ENRIQVEZ, DE FONSECA/Cathedratico de Prima de Medicina en la Infigne/Real Vniverfidad de Napoles./En Napoles por Salvador Caftaldi Reg. Impreffor 1683,/*Con licencia de los Superiores.*».

tadilla² de la loa se advierte que la pieza que se edita en este artículo es de 1669. Cabe anotar que la loa está dedicada a Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV que, como madre de Carlos II, ejerció la regencia de 1665 a 1675 debido a la minoría de edad de su hijo. Cuando se escribió *El cuerpo de guardia* era, por tanto, regente, no así cuando el texto fue publicado en los *Ocios de los estudios. Versos y discursos filológicos*.

2. LA DIVISIÓN FUNCIONAL DE LA LOA

La loa objeto del presente trabajo ofrece una estructura organizativa y funcional basada en su gran aportación: la conciencia del proceso de creación y representación³. Por ello, pueden distinguirse cinco grandes bloques en los que, a su vez, se incluyen otras subdivisiones:

A) PRÓLOGO (vv. 1-88): Se asiste a una presentación de las costumbres que habitualmente tienen los soldados, con caracterizaciones tipificadas tales como los juegos de dados o las peticiones militares. Se sitúa al espectador, así, ante un grupo de personajes a los que se les va a encargar una misión que poco tiene que ver con su oficio y de lo que se quejarán más adelante, si bien es cierto que la aceptarán humildemente, sobre todo pensando en el divertimento de la reina.

B) PREPARACIÓN DE LA LOA EXTERNA (vv. 89-150): Asumido el encargo, los personajes van a realizar una serie de preparativos que desembocarán en el comienzo de la loa. En este punto cabe desentrañar la técnica del «teatro dentro del teatro» presente en la composición: por un lado existe la *loa externa*, *El cuerpo de guardia*, un texto articulado y estructuralmente completo que contiene reflexiones sobre el proceso de elaboración de una supuesta *loa interna* que hay que representar y de la que, además, se incorporan fragmentos en la loa que enmarca el trabajo de los soldados: *El cuerpo de guardia*. Por tanto, en la obra de Luis Enríquez de Fonseca se advierte, por

² En dicha portadilla aparece: «EL CVERPO DE GVARDIA/L O A/En la celebridad de años de la Reyna/Nuestra Señora/D. M A R I A N A/D E A V S T R I A ,/E S C R I T A/De orden de el Excelentifs. Señor/D. PEDRO ANTONIO DE ARAGON/Virrey, y Capitan General del Reyno/de Napoles,/Para la Comedia, que Oficiales, y Soldados/representaron noche de Pascua/de Reyes./ A Ñ O D E M. DC. LXIX.». Se observa un interesante apunte sobre el contexto de representación de la loa, que sirvió para conmemorar el natalicio de Mariana de Austria el día de Reyes del año 1669, aunque la reina nació a finales de diciembre. Pero también explica que los actores pertenecían a los cuerpos de vigilancia del Palacio Real de Nápoles y, por tanto, no eran profesionales. Por su parte, Pedro Antonio de Aragón fue virrey de Nápoles de 1666 a 1671, durante la regencia de Mariana de Austria. Aragón «fue uno de los virreyes que más engrandecieron a Nápoles con magníficos monumentos» (Salvá, 1853: 531).

³ Vid. López Martín (en prensa).

un lado, la trastienda en la composición de una loa y, por otro, intercalados, determinados fragmentos que se entienden como el resultado del trabajo de los soldados. En este bloque pueden establecerse las siguientes subdivisiones:

B.1) PETICIÓN DE AYUDA (vv. 89-114): Se suceden unos versos cuya función es la de servir de enlace entre el bloque anterior y la *laudatio* que vendrá a continuación. En esta parte se hace una imprecación a las tres potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad) para que ayuden a los soldados en su quehacer.

B.2) LAUDATIO DE LA LOA EXTERNA (vv. 115-150): Se presenta un elogio de las figuras del rey Carlos II, de su madre —la regente Mariana de Austria—, del virrey de Nápoles —Pedro Antonio de Aragón— y de su consorte. La fórmula casi preestablecida para loar a determinados mecenas o personajes de elevada dignidad social que aquí aparece hay que ponerla en relación con la propia dedicatoria que Enríquez de Fonseca inserta en la portada, y no con la loa interna, que aún no ha comenzado. Ha de tenerse en cuenta que entre los versos 135 y 139 se produce la definición de la causa de que los soldados del Palacio Real de Nápoles tengan que hacer una loa: no hay ninguna para la comedia a la que va a asistir Mariana de Austria. Más allá de la *laudatio* de los virreyes, que se sitúa antes del verso 135, cabe explicitar que se ensalza la figura del rey con mayor entusiasmo antes de explicar la causa de la composición de la loa interna y, la de la reina regente, después.

C) INTRODUCCIÓN A LA LOA INTERNA (vv. 151-236): A partir de este momento se entiende que confluyen tanto la loa externa como la interna; todo lo que suceda estará siempre en relación con la loa interna y se prevé que, cuando esta termine, también lo hará la externa. En esta fase los personajes experimentan una etapa de acomodación a la situación que están empezando a vivir; por ello invocan a la musa, se encargan de controlar una serie de elementos que serán muy bien tratados en toda la pieza y, además, realizan una nueva reflexión sobre el papel que les toca. Distínganse las siguientes partes:

C.1) PETICIÓN DE AYUDA (vv. 151-182): Se exponen una imprecación a la diosa Minerva y una arenga a los soldados para la nueva batalla que supone representar la loa.

C.2) ADECUACIÓN DEL ATREZZO (vv. 183-200): Los agonistas se encargan de que tanto la música como el vestuario estén dispuestos para la loa que van a componer.

C.3) REFLEXIÓN (vv. 201-232): En redondillas se departe sobre los posibles errores y el desafío que supone la empresa. Es, por tanto y sobre todo, una *captatio benevolentiae*.

C.4) ENLACE (vv. 233-236): Son cuatro versos que, pudiendo unirse con los cuatro anteriores, predisponen a los actores para la inminente representación.

D) DESARROLLO DE LA LOA INTERNA (vv. 237-381): La composición que deben hacer los militares comienza, y tras la canción inicial, sigue una estructura reiterativa de elogio con reflexión posterior sobre el mismo:

D.1) CANCIÓN (vv. 237-245): Es el prelude musical de la loa interna. En el juego metaliterario que funciona en *El cuerpo de guardia*, esta canción-cilla de corte popular supone el prefacio o loa de la loa interna que componen los soldados en la loa externa que es *El cuerpo de guardia* de Enríquez de Fonseca.

D.2) PRIMERA LAUDATIO DE LA LOA INTERNA (vv. 246-285): Como no podía ser de otra forma, la loa interna también tiene que estar dedicada, en este caso al rey Carlos II y a su madre.

D.3) REFLEXIÓN SOBRE LA LAUDATIO ANTERIOR (vv. 286-305): Los propios personajes indican que *Esto ià es parte de loa*.

D.4) ENLACE MUSICAL (vv. 306-331): Formando parte de la propia loa interna, estos versos gustan de un lenguaje culto con abundantes referencias mitológicas, estando todo acompañado por la música.

D.5) SEGUNDA LAUDATIO DE LA LOA INTERNA (vv. 332-367): En este caso, se centra en la figura del virrey de Nápoles y en sus principales acciones como guerrero y gobernador.

D.6) REFLEXIÓN SOBRE LA LAUDATIO ANTERIOR (vv. 368-381): Se incluye una valoración sobre los vítores ofrecidos al virrey en el texto y, además, se establece un enlace que prepara para el final de la loa interna.

E) CIERRE DE LA LOA INTERNA (vv. 382-421): Culminando la circularidad, esta última fase de *El cuerpo de guardia* supone el final de la loa interna y, en consecuencia, de toda la obra, pues ya se explicó que en un determinado momento las loas externa e interna coincidían organizativamente. Con todo, puede establecerse la siguiente división:

E.1) PREPARACIÓN DEL FINAL (vv. 382-393): Se hace referencia a la necesidad de que cada personaje acabe su representación, incluyéndose dos alusiones que avalan este particular: *Que el Castro de acabar loas*,/Lo dispone affi en su libro, de corte teórico, y *Siguiendo los exemplares/De fiestas de el buen retiro*, de cariz práctico.

E.2) JUSTIFICACIÓN FINAL (vv. 394-417): Los personajes vuelven a referirse al rey, a la reina y al virrey y les piden clemencia por los errores que haya podido tener la loa interna, haciéndoles saber que lo han hecho con total humildad.

E.3) CANCIÓN FINAL (vv. 418-421): Si la loa interna comenzó con una canción popular, también concluye con otra composición musical, en este caso son cuatro versos que ya habían sido cantados con anterioridad, en los versos 322 a 325.

Como se constata, *El cuerpo de guardia* presenta una estructura en la que hay que distinguir entre las partes que se refieren a la loa externa y las que están relacionadas con la loa interna, teniendo en cuenta que su confluencia en un determinado punto pone la loa externa al servicio de la interna a través de las reflexiones que se realizan, y ambas estarán unidas hasta el final; de manera que cuando finaliza la interna lo hace la externa: no puede obviarse que la petición de disculpas por los posibles errores cometidos y la canción final también se refieren a todo *El cuerpo de guardia*.

3. CRITERIOS DE EDICIÓN

Nuestra edición del texto de Enríquez de Fonseca pretende ser paleográfica, y por ello respeta la grafía, la acentuación y la puntuación que aparecen en el impreso utilizado (que es el único que consta) aun cuando no supongan pertinencia fonética u ortográfica. Cuando las erratas son evidentes, se da cuenta de la forma presumiblemente correcta en una nota. No se mantienen las capitales de algunos versos (por ejemplo, el 9) con la finalidad de no obstaculizar una visión limpia del texto, aunque sí se preservan las dos letras mayúsculas que aparecen en los mismos casos. Se respetan las divisiones de palabras que no coinciden con el español actual (por ejemplo, *con migo*).

Tipográficamente, se disponen los versos según las convenciones editoriales actuales y se numeran de cinco en cinco. La transcripción de las acotaciones en cursiva ratifica la decisión que tomó el impresor del siglo XVII. Se conserva la sangría que dispone el impreso entre los versos 237-285, 306-367 y 394-397.

4. EDICIÓN DE *EL CUERPO DE GUARDIA*, DE LUIS ENRÍQUEZ DE FONSECA

*Dentro ruido, y digan en diferentes voces
arrojando cantidad de dados sobre
el tablado.*

1. Datos⁴ al Diablo⁵ feais,

⁴ Término ambivalente: se refiere tanto el verbo 'dar' como a la pieza cúbica que sirve para el juego.

⁵ La relación entre el juego de dados y el mal es muy tradicional. En la Biblia (Mt 27, 35; Jn 19, 24; Mc 15, 24, y Lc 23, 34), los cuatro evangelistas hacen referencia a que los soldados

2. Dados, y dados mis dedos⁶.
Este es el cuerpo de Guardia,
Que no es cochera, anda prefto.
3. Para, que un hombre atropellas⁷ 5
Borracho, diablo, cochero,
Que es peor para,
4. Camina.
5. Deten, Ceja,
6. Dade arrietro⁸.
- A la puerta del vestuario un Sargento con
sus armas, como fe està de guardia.*
- Sarg. VAde retro?⁹ pues fi es Diablo,
Yo con esta cruz de hierro 10
Le exorcifmo¹⁰.
- dando con la alabarda.*
- Den. Ay mis cofillas.
- Ot. den. Otra dia nos veremos.
- Sale el Sargento.*
- Sarg. Otro dia Rodrigon,
Yo de contado¹¹ peleo
Vaja de el efrivo, y ven 15

presentes en la crucifixión de Jesucristo se repartieron sus vestiduras a suertes. Explica Covarrubias (*s.v.* 'dados') que «es entretenimiento de soldados y gente moça», lo cual también se relaciona con los protagonistas de la loa, pues son soldados los que están jugando. El cristianismo identificó el juego de dados con el diablo desde sus comienzos: san Cipriano escribió que «donde hay juego de dados, presto se haya allí el lazo del demonio» (Alamín, 1714: 616). Por otro lado, puede citarse a san Antonino (1740, Pars secunda: col. 319), para quien «el movimiento es, apenas, dar, y en ello concurren todos los males, ¿en cuántos juegos pasa esto? Aquellos que dependen de los puntos de los dados, del cual proceden tantos crímenes, salen más perjudicados que otros» y «el diablo fundó en los dados su biblia, donde puso 21 puntos [...], en cuyo uso encuentra toda la maldad el pecado» (san Antonino, Pars secunda: col. 322). Varios autores de distintas épocas censuraron los juegos de azar y, muy especialmente, los dados. De entre ellos destacamos, a modo de ejemplo, al Arcipreste de Hita, quien dedica las estrofas 554 a 556 del *Libro de buen amor* a este particular (Hita, 2006: 143-144).

⁶ Se hace presente el recurso estilístico de la paranomasia entre 'dados' y 'dedos'.

⁷ Juego de palabras donde se hace referencia a 'cochera', incluida en el verso anterior.

⁸ Locución italiana arcaica que procede de «dare addietro» y significa «id dentro» o «retiraos» (Tommaseo, 1861-1879: *s.v.* 'arrietro').

⁹ Conocida frase dirigida a Satanás y pronunciada por Jesucristo según el Evangelio de san Marcos 8, 33. Se produce rima interna entre el final del verso anterior («arrietro») y la mitad de este («retro»).

¹⁰ La exclamación al diablo fue muy utilizada en los exorcismos.

¹¹ Esta expresión indica instantaneidad. *Vid. Aut. s.v.* 'contado'.

<i>Sarg.</i>	Como?	
	Con la feña de Sargento.	40
	Quejofe, quiças de vicio	
	O à catarrado de el viento,	
	Y un Señor engolillado ¹⁷	
	Otro día nos veremos	
	Me dijo, y yo le llamaba	45
	A que nos viefemos luego,	
	Porque aunque foi pecador	
	De mi quantas, y mis quentos ¹⁸	
	Todas las noches me ajufto,	
	Ya otro dia no me acuerdo,	50
	Que nadie quede à deberme,	
	Y menos de lo que debo.	
<i>Gent.</i>	No vi Sargento en mi vida	
	Tan ajuftado, y modelto.	
<i>Cap.</i>	Lo de el cochero no importa	55
	Mas lo de este hidalgo?	
<i>Gent.</i>	Menos,	
	Que el Señor Sargento hablo,	
	Condiciona, pues diciendo,	
	Que si quiero defenderle	
	Salga, digo, que no quiero.	60
<i>Cap.</i>	Con todo denfe las manos	
<i>Sarg.</i>	No es menester cafamiento ¹⁹	
	Ni vfted lo ponga en mis manos	
	Que à fiete, y llevar las pierdo	
<i>Gent.</i>	Bafta la palabra.	
<i>Sarg.</i>	Bafte,	65
	Por la virtud de los buenos,	
	Ya, que aun hafta en las mohinas	
	Me figuen haçar, y enquentros.	
<i>Cap.</i>	El tonillo es de la cofta,	
	Y legunda vez le advierto,	70
	Que no gufto de soldados	
	Guapos à lo Macareno ²⁰ .	

¹⁷ La golilla es «cierto adorno hecho de cartón, aforrado en tafetán u otra tela, que circunda y rodea el cuello, al cual está unido en la parte superior otro pedazo que cae debajo de la barba, y que tiene esquinas a los dos lados, sobre el cual se pone una valora de gasa engomada o almidonada» (*Aut. s.v.* 'golilla').

¹⁸ Paronomasia entre «quantas» y «quentos».

¹⁹ En la dramaturgia del Siglo de Oro, el simple hecho de unir las manos de dos personajes suponía contraer matrimonio.

²⁰ «Guapo, baladrón o que afecta valentía» (*Aut. s.v.* 'macareno'). Según Terreros (*s.v.* 'baladrón'): «fanfarrón».

*Sale el segundo Capitan, que està de reten
Las noches de festin, y un Aferez [sic].*

<i>Cap. 2.</i>	HAI mas pendencies, hai mas Defafios, que ajustemos. ²¹	
<i>Alf.</i>	Nunca faltaran pendencies Quando faltaren dineros.	75
<i>Cap. 1.</i>	Sean vftedes bien venidos.	
<i>Cap. 2.</i>	Bien hallados, y contentos Vuestras mercedes elten Como en un alojamiento.	80
<i>Alf.</i>	O qual le tube yo en Zafra ²² En cierta cafa	
<i>Cap. 2.</i>	Dejemos Señor Alferez memorias.	
<i>Alf.</i>	Pues vaia de entendimientos.	
<i>Cap. 1.</i>	Y las voluntades tienen Mucho en que obrar.	85
<i>Gent.</i>	Saliò el terno De las potencias de la alma ²³ , Y el proposito no entiendo.	
<i>Cap. 2.</i>	Huelgome de haver oido Que vfted cenfura difcreto Porque nos podrà ajudar Para salir de un empeño.	90
<i>Gent.</i>	Diga el Señor Capitan.	
<i>Lo figuiente hablando con el Cap. 2. y luego con todos.</i>		
<i>Cap. 2.</i>	LO que oy hablavamos quiero Renovar, que ià confio Se logre con tan buen tercio.	95

²¹ Entiéndase el *modus* interrogativo.

²² Municipio del suroeste de la provincia española de Badajoz.

²³ Las tres potencias del alma se mencionan en los versos inmediatamente anteriores: memoria, entendimiento y voluntad. A lo largo de los siglos, la filosofía ha tratado sobre la división humana en alma y cuerpo. Desde el siglo v a.C., los filósofos griegos Platón y, más tarde, Aristóteles, en su afán por definir el alma, le atribuyeron tres características: la memoria, el entendimiento y la voluntad. Estos conceptos fueron denominados «potencias del alma», que cobraron relevancia en la Edad Media y, especialmente, en su traslación al cristianismo. Con el espíritu de renovación que el Concilio de Trento, del siglo XVI, infundió a la Iglesia, volvió a resurgir la noción de «potencia del alma». La poesía mística española asumía que su camino constaba de las conocidas vías purgativa, iluminativa y unitiva, asociadas a la memoria, el entendimiento y la voluntad, respectivamente. Recuérdese, por otro lado, que san Buenaventura ya emparejó las potencias del alma, en el siglo XIII, con las tres personas de la Santísima Trinidad.

<i>Cap. 1.</i>	Eftan recogidos ià Los foldados, eftan quietos Coches, lacaios, y Sillas.	
<i>Alf.</i>	Todo eftà ni mas ni menos Como una forda maretà Delpues, que callan los vientos.	100
<i>Cap. 2.</i>	Methafora de Poeta Pues otro papel tenemos	
<i>Alf.</i>	Señor Capitan vfted Me trate como mereçco.	105
<i>Cap. 1.</i>	Vuefarced no fe difguftè, Que efta noche, fi podemos Todos havemos de fer Papeles en el feftejo Aiudenos la memoria, La voluntad haga esfuerços Al entendimiento, que Obra mas en los aprietos, Yà nuestro Rey en fu Madre ²⁴ . Ya nueftra Reina en el tierno Pimpollo, que dio, y conferva Para el laurel mas excelfo, Y en fus niñeces Atlante De el orbe de tanto Imperio, Y al Señor Don Pedro ²⁵ digno Subtituto fuio en çetro El mas importante, y que hoy Por Virrey de tanto Zelo Le atienden los quatro puntos Contrarios de el orbe extremos, Ya la fiempre excelfa, y grande Conforte, que le diò el Cielo Competida de ninguna De todas Heroico exemplo Celebremos, que efta noche Diuinos, y humanos fueros Noche de Reies ²⁶ la iuran Para la fè, y el obfequio. Pues no hai comedia.	110
<i>Gent.</i>		115
<i>Sarg.</i>	No hai. Sarao como de precepto.	120
		125
		130
		135

²⁴ Es Mariana de Austria, regente y madre del rey Carlos II.

²⁵ Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles.

²⁶ Explicita el momento exacto en el que tuvo lugar la representación real de la loa: la noche de reyes de 1669.

<i>Cap. 1.</i>	Entremos.	170
<i>Sarg.</i>	Hà sì ufte des me avifaran Dos mefes antes, que tengo Tres, ò quatro camaradas, Que un Bernaldo ³² es qualquier de ellos.	
<i>Gent.</i>	Y que havilidades tienen.	175
<i>Sarg.</i>	Son moços de gran respecto Traen fu media de feda Banda ceñida, coletto Sombrerillo, y daga larga	
<i>Alfer.</i>	Y que tenemos con efo.	180
<i>Sarg.</i>	Que no deben de fer bobos Pues tanto les luce el fueldo.	

Dentro los instrumentos como templando.

<i>Cap. 1.</i>	PArece, que eftan probando La mufica.	
<i>Cap. 2.</i>	Tambien pienfo, Que los que hacen la comedia A qui fe han de eftar viftiendo.	185
<i>Alf.</i>	Efta es la primera fala.	
<i>Gent.</i>	Bien fuenan los instrumentos.	
<i>Cap. 1.</i>	Si tienen cofa, que pueda Suplir por loa, estaremos De auditorio, mas fino Entre la Mufica pienfo	190

efto al Cap. 2.

<i>Cap. 2.</i>	Introducirme, y haréis Lo tratado en el intento. Pues ià nueftra Compañia, Y fu Autor ³³ à efte apofento O fegunda fala vienen Como es cofumbre riñendo.	195
----------------	--	-----

³² Se refiere a Bernardo del Carpio, que vivió a finales del siglo VIII y principios del IX y era hijo del conde de Saldaña y de doña Ximena, hermana de Alfonso II el Casto, rey de Asturias. Sobre sus hazañas se han escrito numerosas obras, aunque tanto por la época como por el género al que pertenece, citamos aquí *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, de Lope de Vega. «Ser un Bernaldo» (o «Bernardo») indica, claramente, que el personaje que representa el actor será un héroe y tendrá atribuidas características como la valentía, el honor y la gallardía.

³³ El autor de comedias en las compañías dramáticas era su director, su máximo representante. Se entiende que el autor de este colectivo militar es el capitán, pues es el empleo de mayor graduación de los que se citan en la loa.

*Salen quantos huvieren de representar, y las
que hacen las Damas, y Criadas de la
Comedia, y Don Iulio con su havito de
estudiante en medio amaestrando.*

<i>Dam. 1.</i>	ESturbarme.	
<i>Gal.</i>	Es advertir,	
<i>otro Gal.</i>	A lo de decir fintiendo.	200
	<i>hasta aquí como porfiando.</i>	
<i>D. Iu.</i>	Don Iuan de Espina ³⁴ mui bien Dixo en su endiablada quiero, Que el que fonare mortero No se meta con farten Cadauno así se atienda.	205
	Y si à otro escucha un error Dejelo al apuntador, Que es aquien toca la enmienda O Señores Capitanes Así lo que los prometo,	210
<i>Cap. 1.</i>	Que nos ponen en aprieto Los ingenios holgaçanes De lo que hoy se prevenia Tenemos alguna cosa? Así tanto discreto en profa, Que tiembla la Poesia.	215
<i>Alf.</i>	Yo venia tan gustoso Con tanto denuedo, y brio Como fuera à un desafío, Mas esto es mas peligroso.	220
<i>Gent.</i>	Fuera mucho defendado Ponerse à hablar de repente Delante de tanta gente Quien fuele errar lo pensado.	
<i>Sarg.</i>	Quien ahora fuera brujo Para bolverse gaçapo Mi Dios si yo de esta escapo Por no hablar se re cartujo ³⁵ .	225

³⁴ Don Juan de Espina fue un conocido personaje de la España de la primera mitad del siglo XVII que, con procedencia nobiliaria y beneficio eclesiástico, logró convertirse en un docto y solitario coleccionista de cuadros y curiosidades históricas, a la vez que estudioso de las matemáticas, la astronomía y las ciencias naturales. Sobre lo especial y maravilloso de don Juan de Espina se escribieron numerosas composiciones que contribuyeron a gestar cierta leyenda o curiosidad hacia él desde antes incluso de su muerte, que acaeció en 1643.

³⁵ El silencio era fundamental en la Orden de los Cartujos, fundada por san Bruno.

*Suenan dentro los instrumentos para
cantar.*

<i>D. Iu.</i>	EStemos con atencion, Que letra, y tono se estrenan.	230
<i>Sarg.</i>	Yo apostare à que cercenan Dos tercios de la cançion.	

Cantan dentro.

<i>Mufica</i>	A fuera, que fale un Sol Enjugando de fu Aurora Perlas de aquel bien perdido Siempre hallado en la memoria Sonoros arroiuelos Avecillas canoras ³⁶ Dehaganse los ielos Y en claufulas fonoras	235 240
	Reid, cantad, volad à todas las horas Que un fol hermoso, y gentil Todo el año le hace Abril, Y toda la noche Auroras Reid, cantad, volad à todas las horas.	 245

*Mejor andofe de puefio en el Theatro
el Capitan 1.*

<i>Cap. 1.</i>	CARlos ³⁷ hermoso lucero Nace para Sol de el Mundo Y aunque en falir es segundo Es en claridad primero, Y en Mageftad tan entero	250
	Hiere luz, arde farol, Que al despuntar fu arrebol La guarda de fus centellas Bà diciendo à las estrellas A fuera, que fale un Sol. Su Aurora en ardiente ielo ³⁸ Baña Iaçmines, y rofas, Que divinas fobre hermoſas	 255

³⁶ «Se aplica a las aves que tienen el canto claro y armonioso» (Real Academia Española, 1780, *s.v.* 'canoro').

³⁷ Es el último Austria que reinó en España. De su ordinal como monarca se da cuenta en el verso 248.

³⁸ A la luz del verso siguiente, en el que se entiende que es un elemento líquido el que baña las flores, se infiere que en este oxímoron tiene más importancia el primero de los términos, pues se trata de la fuerza que permite el deshielo.

	Pafan à luces del Cielo	
	Bebe este Sol con anhelo	260
	Lo que por otro se llora,	
	Y de los ojos, que adora	
	Ya piadoso amante ia	
	Los aljofares està	
	Enjugando de su Aurora.	265
	Reina siempre Augusta, cuia	
	Vida en politicos modos ³⁹	
	Siendo la vida de todos	
	Es lo mas, que sea tuia	
	Tu luz qual Sol substitua	270
	De su edad lo adormecido,	
	Y enjague cortes olvido	
	Bien, que el amor las fomenta	
	Con el bien, que està presente	
	Perlas de aquel bien perdido.	275
	Alba de luces mas puras	
	Con cuio tanto portento	
	Todas las de el firmamento	
	Lucen tinieblas obscuras	
	Templando ardor aseguras	280
	Desde la paz la vitoria,	
	Y Carlos con maior gloria	
	Será en la posteridad	
	Como ahora en la voluntad	
	Siempre hallado en la memoria.	285
<i>D. Iul.</i>	A lo poco, que io entiendo ⁴⁰	
	Esto ia es parte de loa ⁴¹	
	Procure vuestra merced	
	Conservarlo en la memoria	
	Para referirlo arriba.	290
<i>Gent.</i>	A mi parecer es cosa	
	Dificil, y que el respecto	
	No le turbe.	

³⁹ El autor reconoce la labor política que, como regente, realizó Mariana de Austria, viuda de Felipe IV y madre de Carlos II, durante la minoría de edad de este. En varios momentos de la loa se producen encomios muy reiterativos, a veces sin justificación, circunstancia que avala el carácter propagandístico de este tipo de textos que, por otra parte, como es el caso, no suelen respetar los preceptos que la retórica clásica postuló para el discurso epidictico.

⁴⁰ El último término de este verso y los de los dos inmediatamente anteriores vuelven a referirse a las potencias del alma.

⁴¹ La reflexión de los personajes sobre el proceso de redacción y representación de una loa se observa a la perfección en este verso.

<i>Sarg.</i>	Pues que importan Diez palabras mas, ò menos Siendo tan buenas las coplas Yo hè hablado con fu Excellencia Mill veces, y ni una sola Palabra de lo eftudiado Le dixè, però con otras, Que el por feñas me entendiò Me diò eſta alabarda.	295 300
	<i>Suenan dentro los instrumentos</i>	
<i>D. Iu.</i>	AHora La Mufica otra vez quiere Que las filabas, que entona En el oido mereçean ⁴² Quanto en los igenios logran.	305
<i>Mufica</i>	Entrafe el mar lifongero Aun culto apacible fitio Para efpejo de un Palacio Galan de piedra Narcifo De las Deidades del Mar Theatro alegre, y feſtivo Quantas recibe cortes Multiplica criſtalino. A las Nimphas de los Montes Lo inacceſſible vencido Senda capaz fobre arcos Conduce fin precipicio. Agradecidas al Numen, Que en el parque de Saphiros Produce felva nadante De dorados edificios. Flores, y fructos le ofrecen Siendo aunque hermoſos, y Opimos Vna feñal mui pequena De un amor, que es infinito.	310 315 320 325
	<i>Mejorandoſe de fitio en el Theatro el Capitan 2.</i>	
<i>Cap. 2.</i>	VNa feñal mui pequena De un amor que es infinito, Deren Mufica ſuſpende Los acentos, que atractivos	

⁴² Parece que es una errata, debería leerse «mereçcan».

	Por el oído se lleban	330
	Todos los de mas sentidos.	
	Si es tu intento referir	
	Los hechos, y los prodigios	
	De el gran Pedro ⁴³ , cuió nombre	
	Vivirá todos los siglos.	335
	Voz mas dable los diga,	
	Que tus Ecos fugitivos,	
	Pues son afumto el major	
	Para Homeros, y Virgilio.	
	Tu fuerza, que movio Montes,	340
	Que cño de muro altivo	
	A Thebas, perdiò el tropheo	
	Pues à le cubre el olvido.	
	Mas la [<i>sic</i>] obras inmortales	
	De este grande esclarecido	345
	Honor de Aragon, en quien	
	Lo Real se hace Divino.	
	La Excellentissima, y alta	
	Señora, cuió apellido	
	Por ella ganò en el Reino	350
	Con lo piadoso, y benigno.	
	Mayor Imperio en las Almas,	
	Que con la espada el invicto	
	Ramo de su casa, y raio	
	De los Franceses ⁴⁴ temido.	355
	Contra la foda violencia	
	De el tiempo de cuió activo	
	Diente voraz son tropheos	
	Muros, Templos, y obeliscos. ⁴⁵	
	Viviran, contra la imbidia,	360
	Que tan piadosos designios	
	De el acafo, y la Fortuna	
	No los manda el ciego arvitrio.	
	Eternos seran sus nombres,	
	Que por menos beneficios	365
	A sus Heroes la Grecia	
	Votò altares, cantò Hymnos.	
<i>D. Iu.</i>	Cierto que tiene raçon,	
	Y merecè un Victor.	
<i>Todos</i>	Victor.	

⁴³ El virrey de Nápoles que encargó la escritura de esta loa de *El cuerpo de guardia*.

⁴⁴ Expulsó a los franceses del virreinato de Nápoles. *Vid.* Salvá (1853: 531).

⁴⁵ Cf. nota 2, en la que se da cuenta de la figura del virrey.

D. Iul.	No lo dixè yo por tanto Mas disparar, fuè preciso, Que siendo la Compañia Militar, haçe su ofiçio.	370
Sarg.	El Mosquetero ⁴⁶ auditorio Hiçiera en Madrid lo mismo, No por lo dicho, mas por La raçon, con que se hà dicho.	375
Cap. 1.	Pues à Dios Señor Don Iuan, Que bamos à dos amigos A que suplan nuestros puestos, Y luego al punto venimos.	380
D. Iul.	Tener ⁴⁷ Señores, que falta, Que cadauno con estilo Airofo en la ceremonia, Y en las palabras pulido Se despida, y todos iuntos Con dos versos repetidos, Que el Castro de acabar loas, Lo dispone affi en su libro, Y mas fi huuieren de verlo Sus Excellencias ⁴⁸	385 390
<i>Cada qual de las personas al decir se mejorará de fitio.</i>		
Dam. 1.	Pues digo Siguiendo los exempleres De fiestas de el buen retiro ⁴⁹ . Rey, y Señor, que Amor lince Vençe distancias, y fitios Y el respecto es todo ojos Si preferencias el Dominio.	395

⁴⁶ Referencia a este ruidoso colectivo que acudía en masa a los corrales de comedias barrocos. En relación con el carácter militar de la compañía que, en esta loa, hace de cómica, debemos referirnos al mosquetero como «el soldado que sirve con mosquete» (*Aut. s.v.* 'mosquetero'), es decir, esa «escopeta mayor y más ancha que las ordinarias, y de mucho mayor peso, que llega regularmente a veinticinco libras, por ser doble en su fábrica, y para dispararla su usa de una horquilla en que se afirmar» (*Aut. s.v.* 'mosquete').

⁴⁷ Uso incorrecto de la forma de infinitivo en lugar de la de imperativo. Esta solución está actualmente extendida en los registros coloquial y vulgar.

⁴⁸ Esta fórmula es otra prueba de que la representación de esta loa (y la posterior comedia) tuvo lugar ante la corte virreinal napolitana, en la que habría distintos miembros de una nobleza a quien podrían atribuirse estos tratamientos.

⁴⁹ Clara referencia a las fiestas cortesanas que se organizaban, bajo el amparo real, en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, lo que, sin duda, sería un espejo para las fiestas teatrales que se realizaran en otros puntos del reino; en este caso, en Nápoles.

- LÓPEZ MARTÍN, I. (en prensa): «*El cuerpo de guardia: una loa que reflexiona sobre su propia representación*». En Alcaraz-Mármol, G. y Jiménez-Cervantes Arnao, M.^a del M. (eds.): *Studies in Philology. Linguistics, Literature and Cultural Studies in Modern Languages*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1963): *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Gredos.
- (1780): *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid, Joaquín Ibarra.
- SALVÁ, M. (1853): *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero.
- SAN ANTONINO (1740): *Summa theologica*. Veronae, Ex Typographia Seminarii, Pars secunda.
- TERREROS Y PANDO, E. de (1786-1788): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- TOMMASEO, N. (1861-1879): *Dizionario della lingua italiana*. Roma/Torino/Napoli, Unione Tipografico-Editrice.