Las loas religiosas de Cortés del Valle y Castillo

FEDERICO JUAN BRIANTE BENÍTEZ
Universidad de Sevilla

Resumen
El escritor español setecentista Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo nos ha dejado un corpus textual muy importante, hecho este que contrasta notablemente con la escasa atención que le ha prestado la crítica literaria. Tadeo Felipe escribió no poco y sobre muy diversos temas, movido, asimismo, por un aliento erudito muy característico de su siglo. Especial interés nos suscita aquí su amplia producción dramática, en la que se cuentan loas, entremeses, sainetes y alguna comedia. En estas páginas nos centramos en el análisis de sus loas, por constituir una de las partes más significativas del teatro de este autor, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. Estructuramos dicho análisis en cuatro bloques, a saber: estructura temática y función; personajes; estilo; y puesta en escena. En resumidas cuentas, con nuestro trabajo buscamos dignificar y poner en valor la figura de este erudito dramaturgo.
Palabras clave: Cortés del Valle y Castillo, análisis, loas, teatro, siglo XVIII.

Abstract
The eighteenth-century Spanish writer Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo has left us a very important corpus, which contrasts significantly with the little attention that the critics have given him. Tadeo Felipe wrote much and on many different subjects, moved by a very characteristic scholarly encouragement of his century. In this article, we are especially interested in his extensive dramatic production, which includes 'loas', 'entremeses', 'sainetes' and some comedy. In these pages we focus on the analysis of his 'loas', as it constitutes one of the most significant parts of this author's theatre, both quantitatively and qualitatively. We structure this analysis into four blocks, namely: thematic structure and function; characters; style; and staging. In short, with our work we seek to dignify and value the figure of this playwright scholar.
Keywords: Cortés del Valle y Castillo, analysis, interludes (loas), theatre, eighteenth-century.

Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo es uno de esos escritores que, pese a sus grandes cualidades, ha permanecido oculto durante largo tiempo para los historiadores de la literatura española. Es la conclusión a la que llegamos después de haber emprendido una revisión bibliográfica en busca de noticias sobre este desconocido autor dieciochesco.

Entre los escasísimos críticos que se han acercado a Cortés del Valle y Castillo encontramos a Julio Cejador y Frauca, que enumera algunas de las obras de este escritor en su *Historia de la lengua y literatura castellana* (1917: 180). Por su parte, Francisco Aguilar Piñal (1983: 587), Juan Fernando Fernández Gómez (1993: 39, 94, 144, 185, 208, 346, 425-426, 443, 528-529 y 666) y Herrera Navarro (1993: 132-133) también tratan de él en sus respectivos repertorios. Asimismo, la musicóloga María Sanhuesa Fonseca (1999: 101-102) le dedica una entrada en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Uno de los últimos estudiosos interesados

Recibido el 16/10/2019 Aceptado el 25/02/ 2021

en Tadeo Felipe ha sido, hasta donde sabemos, Marino Pérez Avellaneda (2009: 738-759), que, de todos los citados, es el que se ha ocupado con mayor amplitud de este autor, al dedicarle algunas páginas en su libro *San Vitores. Iconografía y culto*.

Aparte de lo que acabamos de comentar, poco más se ha escrito sobre Cortés del Valle y Castillo, por lo que se hacía muy necesario realizar un trabajo que llamara la atención sobre la figura de este literato español del siglo XVIII; esto es precisamente lo que se persigue con el presente artículo, en el que proponemos un análisis de sus loas, piezas que representan la parte más numerosa de la producción dramática de Tadeo Felipe; pero, antes, conviene presentar en breves líneas al autor que estudiamos.

1. VIDA Y PRODUCCIÓN LITERARIA DE TADEO FELIPE CORTÉS DEL VALLE Y CASTILLO

Los datos biográficos que hoy conocemos sobre Cortés del Valle y Castillo son realmente escasos y bastante confusos; la mayoría de estos datos proceden de los textos que nos han llegado del autor, en los que este se presenta casi siempre como "natural de la Villa y Corte de Madrid y vecino de la Villa de Oña, Arzobispado de Burgos". Con esta importante e histórica localidad burgalesa, Oña[1], parecen vincularse los ancestros de Cortés del Valle y Castillo, según nos declara él mismo en su *Cronología universal del tiempo y del mundo* (1772):

> Esta señora [doña Mariana Manso del Castillo] casó con el capitán de infantería don Diego Cortés del Valle y fueron vecinos de la Villa de Oña y de la de Terminón, donde dicha señora doña Mariana era señora de la torre solariega y señorío en contorno, donde solía haber horca y picota. Fueron cuartos abuelos del que esto escribe y padres de su tercer abuelo, el alférez de infantería don Diego Cortés del Valle y Castillo, vecino que fue asimismo como sus padres de las Villas de Oña y Terminón [...]. (ff. 133 v.-134r.)[2]

Si tomamos por ciertas estas afirmaciones, los ascendientes de Tadeo Felipe estarían dotados de cierto lustre y señorío, una dignidad social que se pone de manifiesto en la ejecutoria de nobleza que el propio escritor habría solicitado en su época, de lo que nos informa el siguiente fragmento de la *Gaceta del Gobierno* (*Gaceta de Madrid*):

> En las pasadas ocurrencias, huyendo de los franceses de un pueblo a otro, se extravió la ejecutoria de nobleza de D. Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo, vecino de la villa de Oña, en la provincia de Burgos, despachada por la Real Chancillería de Valladolid en 4 de agosto de 1748, refrendada por el escribano de Cámara de dicha Chancillería, D. Manuel de Villegas [...]. (22 noviembre 1820: p. 662)[3]

A la luz de estos datos, resulta bastante improbable que nuestro escritor estuviera emparentado con la prolífica saga[4] de retablistas y escultores castellanos también apellidados Cortés del Valle, una relación de parentesco que Pérez Avellaneda (2009: 739-740) propone en su libro –antes aludido–, pero que al final termina cuestionando tras consultar el testamento de Manuel Cortés del Valle, uno de los miembros de la saga. Además, aunque estos artistas plásticos

[1] Para una visión general sobre la Villa de Oña, véase el trabajo de Ruiz Gómez (1990).

[2] Citamos esta obra según el manuscrito 9319 de la Biblioteca Nacional de España (BNE, a partir de ahora). Cabe advertir que, en todas las citas textuales del presente trabajo, modernizamos la ortografía y desarrollamos las abreviaturas. No obstante, con vistas a conservar hasta cierto punto la peculiaridad de los textos, se respetan los rasgos morfosintácticos de los mismos.

[3] *Gaceta del Gobierno* https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1820/149/C00662-00662.pdf (consulta: 15 septiembre 2019)

[4] Sobre esta saga, véanse Payo Hernanz (1994: 148-149 y 299-324) y Sánchez-Moreno del Moral (2006: 621-629).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

habían desarrollado su trabajo en Burgos fundamentalmente, sus raíces familiares estaban en Palencia (en Herrera de Pisuerga), mientras que –como hemos visto– los antepasados de Tadeo Felipe nos remiten directamente a tierras burgalesas.

Algo más de claridad existe sobre la vida personal de Cortés del Valle y Castillo, aunque los datos vuelvan a ser escasos. La naturaleza religiosa de muchas de sus obras dramáticas podría hacernos pensar que estamos ante un eclesiástico, pero descartamos tal hipótesis desde el momento en que, en algunas de sus obras, Tadeo Felipe se excusa ante el lector por tratar de cosas sagradas siendo él un lego en la materia; así nos lo confiesa, por ejemplo, en el "Prólogo al lector" que antepone a su *Escuela de la Muerte*, cuya lectura no deja lugar a dudas sobre la condición seglar de nuestro dramaturgo:

> [...] parecerá algunos disonantes el que un sujeto de tan ninguna suficiencia, como yo soy, se entrometa en la república literaria, sacando al público este tratado, tan repugnante a primera facie por serlo tratar de mística un seglar, metido en las cosas del mundo, pues esta era obra más propia de un encerrado monje o religioso recoleto. Debo decir que no solo los monjes y religiosos querrán su salvación, pues esta todos la queremos y, por lo mismo, estamos todos, aunque seamos seglares, obligados a procurarla con todas las veras y fuerzas posibles de nuestras almas [...]. (p. 9)[5]

Asimismo, y como ya señaló Pérez Avellaneda (2006: 740), en el ejemplar manuscrito que conservamos de otra obra suya –antes citada–, la *Cronología universal*, aparece una nota que indica que "este libro es de D. Miguel Cortés del Valle, nieto del escritor", de donde inferimos que Tadeo Felipe llegó a tener, al menos, algún descendiente. La falta de información impide aportar más detalles al respecto.

En lo que se refiere a su faceta como escritor, en Cortés del Valle y Castillo encontramos a un hombre de letras, en el sentido lato de la expresión, ya que escribió bastante y sobre muy diversos asuntos. Lo que queda de su producción se conserva en estado manuscrito en la BNE; se trata de un total de siete obras, que Tadeo Felipe habría compuesto estando en la Villa de Oña, según sabemos por la datación que se ofrece en los propios manuscritos, así como por otro tipo de datos que se hallan dispersos en los mismos; por ejemplo, en el prólogo de su *Cronología universal*, el autor pone de relieve los medios limitados con los que cuenta para la redacción de esta obra, pues

> ha de saber usted, amigo público, que en estos países [por 'país' se podía entender en el siglo XVIII una "región, reino, provincia o territorio", *Diccionario de autoridades*] tan estrechos donde me hallo, no se encuentran los libros tan a mano como en la corte, donde además de las muchas librerías y curiosas bibliotecas que hay, está la Real de su Majestad, franca y abierta para todos, si van a ella a las horas destinadas y convenientes [...]. (f. 6 r.)

A continuación, pasamos a referir los títulos (en orden cronológico) de las siete obras de Cortés del Valle y Castillo que han llegado hasta nosotros: la *Escuela de la muerte* (1765), *Antídoto espiritual* (¿1765-1772?)[6], *Cronología universal del tiempo y del mundo* (1772), *Calendario romano, general y perpetuo* (1779), *Obras misceláneas joco-serias en prosa* (1780), *Obras misceláneas joco-serias en verso* (1781) y *Espejo de la geografía* (1782).

La *Escuela de la muerte* consta de dos tomos, a lo largo de los cuales se nos propone una especie de ejercicios espirituales que inciden en la futilidad de la vida humana y en la necesidad de prepararse adecuadamente para una buena muerte con vistas a alcanzar la vida eterna.

[5] Citamos esta obra según el manuscrito 9671 de la BNE.
[6] Para la datación de este texto, seguimos a Pérez Avellaneda (2009: 754).

Esta obra se revela como una reminiscencia de los manuales sobre el arte del buen morir que fueron muy frecuentes en la Edad Media y que conocemos bajo los marbetes *Ars moriendi* o *Ars bene moriendi*.

Como obra complementaria a *La Escuela de la muerte*[7], Tadeo Felipe escribe el *Antídoto espiritual*, en la que traza un itinerario conducente a combatir el pecado y conseguir la gracia divina.

Por otro lado, la *Cronología universal del tiempo y del mundo*, el *Calendario romano, general y perpetuo* y el *Espejo de la geografía* son textos que responden al afán enciclopédico tan propio del hombre setecentista: la primera recoge noticias sobre materias varias (como la monarquía, la historia bíblica, etc.), mientras que la segunda y la tercera lo hacen respectivamente sobre la astronomía y la geografía, como sugieren sus títulos.

De este enciclopedismo también participan, en cierto modo, las *Obras misceláneas joco-serias en prosa*, pues en ellas se nos da cuenta de las reuniones académicas que organizaba un grupo de conocidos y en las que se abordaban distintos ámbitos del saber, desde la ortografía, la aritmética, la lógica, la economía, la metafísica o la música, hasta la pintura, la geometría, la poesía, la alquimia, la geografía, el derecho y la teología. El texto, que se halla inacabado, iba a formar parte inicialmente de una obra mayor, una novela o cuento, cuyo título se desconoce; pero, finalmente, Cortés del Valle y Castillo decidió publicarlo desgajado para no disgustar a aquellos lectores que adquiriesen la supuesta novela pensando encontrar en ella una historia entretenida y no un pozo de erudición, según da a entender en el prólogo.

Hemos dejado para el final las *Obras misceláneas joco-serias en verso* por ser este el manuscrito (BNE, Ms. 9279) que más nos interesa, ya que en él se contiene la producción dramática conservada de Tadeo Felipe, un total de veinticinco piezas, a saber: doce loas de temática religiosa; ocho entremeses, en los que el autor acoge con entusiasmo los consabidos temas (robos, pillajes, engaños, estafas, defectos físicos y escatología, amoríos y raptos de amadas) y personajes (criados, figoneros, hidalgos hambrientos, indianos, alcaldes aborricados, montañeses, barberos, etc.) entremesiles; lo que no implica que Tadeo Felipe renuncie a adoptar, en determinados momentos, un tono costumbrista-moralizante, como se pone de manifiesto en alguno de los cuatro sainetes que suceden a los entremeses en el manuscrito. Este se cierra, finalmente, con una comedia hagiográfica titulada *El triunfo de la virtud*, sobre la vida de san Vitores, santo español al que volveremos a referirnos más tarde.

Como podemos comprobar, en la producción dramática de Cortés del Valle y Castillo hay una clara predilección por el teatro breve, especialmente por la loa, de modo que será este subgénero[8] teatral en el que centraremos nuestro trabajo. Para comenzar, consideramos conveniente ofrecer unas breves pinceladas introductorias sobre el subgénero de la loa.

1.1. La loa. Aspectos generales

Sabemos que la práctica más extendida, en el ámbito escénico, en la España del Antiguo Régimen consistía en que la obra dramática principal se escenificase acompañada de otro tipo de piezas que, aunque de menor extensión, determinaban el resultado global de la representación dramática[9]. Una de estas piezas era la loa, cuyo cometido se basaba en saludar al público, pedirle silencio y captar su atención y benevolencia (Sileri, 2004-2005: 243), funciones estas por

[7] "[...] para afianzar más este precioso cimiento de la virtud, me pareció conveniente darte, oh amado lector, por añadidura a dicha *Escuela*, o para escolta de las católicas lecciones que en ella se explican, este tratado, al cual intitulo *Antídoto espiritual* [...]" (p. 4). Citamos según el manuscrito 9354 de la BNE.

[8] El término *género* lo utilizamos para hacer referencia a los tres grandes compartimentos considerados tradicionalmente (esto es, la lírica, la narrativa y el teatro), mientras que el de *subgénero* lo preferimos para designar las posibles divisiones que se establezcan dentro de cada uno de aquellos compartimentos; es por esta razón que hablamos de la loa como subgénero del teatro.

[9] Para la estructura del espectáculo teatral en la España del siglo XVIII, véase Andioc (1987: 8).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

las que sería posible retrotraer los orígenes de este subgénero al teatro latino. No obstante, como han señalado Cotarelo y Mori (1911: vii) y Jean-Louis Flecniakoska (1975: 32), las primeras muestras de la loa, tal y como hoy la conocemos en la literatura española, se localizarían entre los autores de los siglos XV-XVI, concretamente en Juan del Encina, en la introducción con la que el personaje Gil Cestero apertura la *Égloga de Plácida y Victoriano*. A Juan del Encina le habrían seguido Torres Naharro, Diego Sánchez de Badajoz, Bartolomé Palau, Jaime de Güete, Diego de Negueruela, Juan de Timoneda o Lope de Rueda, entre otros[10]. El siglo XVI da paso, en la centuria siguiente, a algunos de los más destacados autores de loas que han dado las letras españolas, como Agustín de Rojas Villandrando o Quiñones de Benavente. Paradójicamente, parece haber sido también en el Seiscientos cuando, a juicio de los citados estudiosos, se habría llegado al ocaso del subgénero; por ejemplo, según Flecniakoska (1975: 103), la loa "muere en la época de Lope de Vega". Pese a ello, en el siglo XVIII seguimos encontrando alguna que otra manifestación, de manos de literatos tan sobresalientes como Juan Salvo y Vela, Antonio de Zamora, Eugenio Gerardo Lobo, Ramón de la Cruz o Gaspar Zavala y Zamora[11].

Ya se ha mencionado más arriba cuál era la función general que ejercían las loas en la estructura del espectáculo teatral. Ahora bien, más allá de esta función, cada loa podía componerse con finalidades específicas, lo que da lugar a distintas modalidades o tipologías. Cotarelo y Mori (1911: xxiv) distingue, concretamente, cinco, a saber: las loas sacramentales; las loas de Nuestra Señora y de los santos; las loas de fiestas reales; las loas en casas particulares; finalmente, las loas de presentación de compañías. De estas cinco tipologías, la que más nos compete en el presente artículo es la segunda de ellas, las loas de Nuestra Señora y de los santos, por tratarse de la tipología a la que se adscriben las doce loas escritas por Cortés del Valle y Castillo. A continuación, pasamos a relacionar los títulos de estas doce piezas, en el orden en que aparecen en el antedicho manuscrito (Ms. 9279) de la BNE:

- *Loa que representó la Villa de Oña en primero de junio del año de 1780, día en que se celebra la fiesta del glorioso San Íñigo, su patrón; en obsequio y honor del santo y del señor abad del Real Monasterio de ella el reverendísimo padre nuestro Fray Íñigo Mendieta, etc.* [...] (*Loa al glorioso San Íñigo*, pp. 3-20)[12].
- *Loa para la fiesta del glorioso San Vitores, que celebra la villa de Oña en su ermita sita en sus términos, año de 1778* (*Loa al glorioso San Vitores*, pp. 21-48)[13].
- *Loa al glorioso San Roque, abogado contra la peste* (*Loa al glorioso San Roque*, pp. 48-76).
- *Loa para la fiesta de Santa Paulina que celebra anualmente por su patrona la Villa de Oña día 21 de octubre, para el año 1772* (*Loa a Santa Paulina 1772*, pp. 77-88).
- *Loa para la fiesta de Santa Paulina, que se representó en su día el año de 1773* (*Loa a Santa Paulina 1773*, pp. 88-105).
- *Loa para la fiesta de Santa Paulina, que se hizo el año de 1777* (*Loa a Santa Paulina 1777*, pp. 105-119).

[10] Véanse Cotarelo (1911: viii-xiii) y Flecniakoska (1975: 32-47).
[11] Sobre este último autor, véase Fernández Cabezón (1989).
[12] Con vistas a aligerar el discurso, acortamos, en la medida de lo posible, los títulos de las loas. Entre paréntesis indicamos el título acortado de la loa en cuestión, seguido de las páginas que ocupa la pieza en el manuscrito 9279 de la BNE.
[13] Estas dos primeras obras (la *Loa al glorioso San Íñigo* y la *Loa al glorioso San Vitores*) se hallan, además de en el citado manuscrito de la BNE, en el Institut del Teatre de Barcelona (Ms. 67366). Se trataría, hasta donde sabemos, de las dos únicas obras de Tadeo Felipe de las que se conservan muestras fuera de la BNE. Ahora bien, el manuscrito del Institut del Teatre, que solo contiene las dos loas antedichas, consiste en una copia del de la BNE, realizada con bastante fidelidad, aunque el desconocido copista se tome a veces ciertas licencias, como la adición de algunas anotaciones que realiza al pie para expresar sus preferencias estéticas, o de correcciones en el propio texto en lo concerniente a la rima.

- *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen Nuestra Señora* (*Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, pp. 119-133).
- *Certamen mariano en forma jurídica en honor de la Serenísima Emperatriz de cielos y tierra, María Santísima, Señora y Reina Nuestra. Loa que se podrá representar en el día del gloriosísimo Nacimiento de esta Serenísima Señora, amparo y refugio de pecadores* (*Certamen mariano*, pp. 133-157).
- *Loa al Nacimiento glorioso de María Santísima Señora Nuestra* (*Loa al Nacimiento glorioso de María*, pp. 157-167).
- *Loa al Dulcísimo Nombre de María Santísima Señora Nuestra* (*Loa al Dulcísimo Nombre de María*, pp. 167-178).
- *Loa a María Santísima Señora Nuestra, intitulada "El triunfo de las mujeres"* (*El triunfo de las mujeres*, pp. 178-188)[14].
- *Loa para la comedia de San Vitores, intitulada "El triunfo de la virtud"* (*Loa para la comedia de San Vitores*, pp. 337-346).

En las páginas que siguen proponemos un análisis literario de estas composiciones, una labor que, con vistas a mejorar la claridad de la exposición, estructuramos en cuatro partes: estructura temática y función; personajes; estilo; y puesta en escena.

1.1.1. Análisis literario de las loas de Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo

1.1.1.1. Estructura temática y función

Como es posible observar a tenor de sus títulos, de las doce loas compuestas por Tadeo Felipe, siete están dedicadas a distintos santos y cinco a la Virgen María, de ahí que entren perfectamente en la tipología propuesta por Cotarelo y Mori bajo el marbete "loas de Nuestra Señora y de los santos" –ya aludida.

Las loas hagiográficas, por las que comenzaremos al ser las más numerosas, toman como protagonistas a san Vitores, san Íñigo, santa Paulina y san Roque; excepto este último, los demás santos poseen un carácter marcadamente local / regional[15], adscrito al ámbito geográfico castellano; de hecho, san Vitores, san Íñigo y santa Paulina son copatrones de la Villa de Oña (de donde era vecino Tadeo Felipe –no lo olvidemos– y donde este compuso la mayoría de sus obras). Esto explicaría que las loas consagradas a estos tres santos presenten un carácter circunstancial (es decir, estén destinadas a representarse en un lugar determinado –la citada Villa– y en una fecha concreta–especificada, en muchos casos, en el propio título de las piezas–), algo que no sucede en la *Loa al glorioso San Roque*; el culto a este último santo estaba muy extendido dentro y fuera de las fronteras de España, por lo que la loa a él dedicada por Tadeo Felipe podría representarse perfectamente en cualquiera de los numerosos lugares donde se venerara al santo más allá del marco específico de Oña. Muestra del carácter no circunstancial de la loa a san Roque es el hecho de que su contenido pueda adaptarse fácilmente a cualquier otro santo; así nos lo hace saber Cortés del Valle y Castillo al finalizar el texto, cuando indica que "esta misma loa puede servir para la fiesta de san Alejo[16], poniendo adonde dice Roque, Alejo [...]" (pp. 65-66)[17].

Lo que acabamos de decir no es óbice para que la *Loa al glorioso San Roque* presente alguna concomitancia con las demás piezas de tema hagiográfico que salieron de las manos de Tadeo

[14] Entre las pp. 188-336 del manuscrito de la BNE se encuentran los entremeses y los sainetes, de los que aquí no podemos ocuparnos por razones de espacio pero cuyo análisis abordaremos en estudios posteriores.

[15] Es más, san Vitores, por ejemplo, había nacido en Cerezo del Río Tirón, pueblo de Burgos no demasiado lejano a la Villa de Oña. Sobre este santo, véanse Pérez Avellaneda (2009) y Barrón García (2018).

[16] Al igual que san Roque, el culto a san Alejo estaba muy extendido fuera de España.

[17] Para las citas textuales de las doce loas de Cortés del Valle y Castillo, seguimos el ya citado manuscrito 9279 de la BNE.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

Felipe; por ejemplo, esta loa comparte, con la de san Íñigo y san Vitores, una estructura similar –aunque siempre existan variaciones entre ellas–, estructura que se correspondería con lo que Ignacio Arellano (2001: 39) denomina "paradigmas catequéticos y pedagógicos varios", esto es, "paradigmas que remiten a las formas catequéticas y a variadas modalidades de pedagogía religiosa", como homilías o catecismos. En líneas generales, en las tres piezas hay unos personajes que asumen el papel de catequistas y otros (normalmente, los graciosos) que son más legos en el ámbito de la fe y que, por tanto, actúan a modo de catecúmenos. La torpeza y/o curiosidad que muestran estos últimos son disueltas por los primeros, a través de la exposición de la materia propiamente hagiográfica; en dicha exposición, además de dar cuenta de los hitos biográficos fundamentales del santo, se resaltan las virtudes del mismo (entre las más frecuentes, la humildad y la caridad), así como alguno de los milagros debidos a su intercesión; por ejemplo, en la *Loa al glorioso San Íñigo*, se informa de un milagro que ocurrió en Oña durante una época de hambruna gracias al santo abad:

> Sucedió en una ocasión,
> que por toda esta comarca
> había una hambre tan extrema,
> que las rentas de la casa
> no alcanzaban al socorro
> de tanto pobre y las ansias
> del santo eran tan crecidas,
> que sin reparar lo daba
> todo, sin que reservase
> ni aun lo preciso a su casa.
> Llegó a extremo de no haber
> sino tres panes, escasa
> porción para mantenerse
> los monjes; mas, cosa rara,
> para todos hubo harto,
> y daba con mano franca
> Íñigo a pobres lo mismo
> que su celo acostumbraba,
> por tiempo de cuatro meses
> que duró el milagro. ¡Extraña
> maravilla, mas qué mucho,
> si aquí lo obraba la gracia
> de Dios benigna, infinita
> [...]. (p.10)

En ocasiones, la enseñanza religiosa se transmite como respuesta a una pregunta planteada por el gracioso, a lo que subyace claramente la influencia de la estructuración propia de los catecismos; lo vemos en la *Loa al glorioso San Roque*, donde Regocijo pregunta a la Fama acerca de la representación iconográfica del santo:

> REGOCIJO Sea así eso que dices en buena hora;
> pero ya que es tan sabia esta señora,
> y que tiene archivado
> todo lo que ha pasado,
> preguntarla ahora quiero:
> ¿por qué a San Roque pintan con sombrero,
> su esclavina y bordón de peregrino,
> como que va a camino,
> y además con un perrillo

que entre los dientes lleva un panecillo?

FAMA Referir eso para mí es gran gloria
y, así, escuchad la historia
de su vida admirable y peregrina,
más que humana divina
[...]. (p. 55)

Pasando ahora a las loas a santa Paulina, el hecho de que Tadeo Felipe escriba tres piezas en su honor (en lugar de una, como en el caso de san Íñigo, o de dos, en el de san Vitores) puede deberse al gran fervor que la mártir de Colonia[18] suscitaba en el pasado, y también en el presente, en la Villa de Oña[19]. Atendiendo a su estructura, las tres loas a santa Paulina difieren de las piezas que acabamos de analizar más arriba, lo que pondría de manifiesto el gusto de Cortés del Valle y Castillo por la variedad, como aquí iremos evidenciando; en ellas, el relato hagiográfico se sustituye por una descripción de los festejos que se habían dispuesto en Oña para la celebración de la festividad de la mártir, como ocurre en la loa del año 1772:

CELO Ahora ya he comprendido tu manía.
Quisieras tú, con gozo y alegría,
festejar a esta santa hoy que es su fiesta.
¿No es tu congoja esta?
VILLA Esa es, Celo, y no es poca.
CELO Más que nunca te tengo ahora por loca.
Pues ven acá, ¿no lo haces anualmente?:
asistiendo tú, la gente,
a la capilla de esa hermosa santa,
aunque su devoción no catan;
juntándose la plebe
en esa plaza, barájase la danza,
y después cada cual llena la panza
de lo que tiene en casa;
y luego que esto pasa,
sin juicio y sin decoro,
se van juntando a ver correr el toro;
[...]. (pp. 80-81)

Estos versos constituirían una fuente de información –aunque siempre tomada con cautela, debido al carácter literario (y, por tanto, fictivo) de la pieza– sobre qué tipo de actividades conformaban, en el siglo XVIII, el programa de las fiestas patronales en los pueblos de España: celebración litúrgica, bailes, toros[20]... A estos mismos festejos se alude en la *Loa a Santa Paulina 1777*, por boca del regidor de Oña ("Pues como antes iba hablando / digo que los capeos, toro y danza / ha sido antigua usanza [...]"[p.114]), que interviene como personaje en el texto junto al regidor de Barcina, otra localidad burgalesa. En relación a esta última loa, hay que subrayar –pues se trata de un dato que no siempre encontramos en otros textos de Cortés del Valle– que en ella se menciona la comedia que habría seguido a la loa; dicha comedia se trata de *El*

[18] Santa Paulina fue una de las once mil vírgenes martirizadas en torno a los siglos III-V d.C. en Colonia junto a santa Úrsula; véase Ferreiro Alemparte (1991).
[19] Véase *El Correo de Burgos* (22 octubre 2016) http://www.elcorreodeburgos.com/noticias/provincia/santa-paulina-reune-ona-centenar-fieles-dia-grande_138394.html (consulta: 23 julio 2019).
[20] Pérez Avellaneda (2009: 472) registra algunas de estas mismas actividades (por ejemplo, corridas de toros) en otros pueblos de la provincia de Burgos como Belorado, también con motivo de festividades religiosas.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

bandolero de Flandes, de Álvaro Cubillo de Aragón, una obra elegida en razón de su carácter didáctico, como se apunta en el propio texto:

> hágase la de *El Bandolero de Flandes*,
> que es doctrinal, y con su artificio
> nos representa en lo que para el vicio;
> y que seguir a la virtud conviene
> por la cuenta que hacerlo así nos tiene,
> pues ella nos da esfuerzo y la victoria
> para gozar de Dios luego en la gloria. (p. 115)

La última loa a santa Paulina que nos falta por comentar, la del año 1773, también habría servido como introducción a otra conocida comedia barroca, concretamente *La fuerza del natural*[21], obra palatina escrita en colaboración por los dramaturgos Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Matos Fragoso. Frente a las dos loas anteriores (años 1772 y 1777) dedicadas a la mártir de Colonia, la de 1773 viene envuelta en un aire más dogmático; en el texto participan las tres virtudes teologales, que entablan una disputa sobre cuál de ellas ha contribuido en mayor grado a la santidad de Paulina. En sus respectivos parlamentos, la Fe, la Esperanza y la Caridad ofrecen una sólida lección catequética al espectador; lo observamos, por ejemplo, en las palabras que dirige la Esperanza a sus dos compañeras, de las que reproducimos una parte:

> Y así prestadme profundo
> silencio mientras me explico,
> y escucharеis de mi pico
> la razón en que me fundo.
> Cuando el alma espera fiel
> aquel bien que es sin medida,
> procura ajustar su vida
> por llegarse a unir con él.
> Por esto aparta lo obsceno
> y de la culpa se aleja,
> con que al fin lo malo deja,
> por juntarse con lo bueno;
> luego es clara consecuencia
> que solo por la Esperanza,
> el alma a poseer alcanza
> a la suma Omnipotencia.
> Lo otro porque la Esperanza
> hace a la obra meritoria,
> según fue de mayor gloria,
> porque con ella se alcanza.
> Esto es claro: espera en Dios,
> de que Este le ha de premiar
> y no rehúsa trabajar,
> si es posible, como dos,
> porque, así, más premio alcanza;
> y aumentando más trabajo,
> es echar por el atajo
> para aumentar la Esperanza;
> luego al martirio a Paulina
> yo la llevé; por mí fue
> y yo fui la causa que

[21] Sobre esta obra, véase Lobato López (2010).

se eternizase divina,
pues esperando la gloria
que su esposo había de darla,
no quiso ella aventurarla
por aquesta transitoria.
Esto es cierto, conque yo
llevo la razón segura
y para mayor ventura
os he concluido a las dos. (p. 98)

Finalmente, es la intervención del gracioso, de nombre Disparate, la que resuelve la disputa. Basándose en las enseñanzas del sacerdote de su pueblo, Disparate subraya la importancia de las tres virtudes teologales para la salvación eterna del alma, de manera que tanto la Fe, la Esperanza como la Caridad habrían contribuido, en igual grado, a encumbrar a los altares a santa Paulina:

El señor cura en mi aldea,
cuando doctrina explicaba,
de esta manera empezaba:
"Principio muy fijo sea
que ha de tener, y esto es llano,
en una santa hermandad
Fe, Esperanza y Caridad,
si ha de salvarse, el cristiano".
Y según esta razón,
la Fe sola nada alcanza
sin Caridad ni Esperanza;
y estas dos lo mismo son
que nada sin Fe sincera;
y si todas tres el alma
las tiene, alcanza la palma
de una gloria verdadera.
Siendo esto así, claro es
que una sola peregrina
no dio la palma a Paulina,
que se la dieron las tres.
Y así dejad de opiniones
y, juntas en hermandad,
admirad su santidad
y darla veneraciones. (p. 99)

Como vemos, estamos ante la estructura propia de un pleito o juicio, en el que hay unos personajes litigantes y otro que, asumiendo el papel de juez, dicta una sentencia. Dicha estructura, que recuerda bastante a los debates de época medieval y que otros dramaturgos (como Calderón de la Barca) habían empleado en algunos de sus autos sacramentales[22], es la que también encontramos en la *Loa para la comedia de San Vitores*, la última loa de carácter hagiográfico de Cortés del Valle y Castillo contenida en el citado manuscrito de la BNE: si en la *Loa a Santa Paulina 1773*, que acabamos de comentar más arriba, eran las tres virtudes teologales las que disputaban entre sí por atribuirse los méritos espirituales de la mártir de Colonia, en la *Loa para la comedia de San Vitores* son los elementos de la naturaleza (el Cielo, la Tierra, el

[22] Véase Arellano Ayuso (2001: 33-38).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

Mar y el Fuego) los que litigan en relación a san Vitores. He aquí un fragmento significativo de este litigio:

> ¿Qué influjos gozará el mar,
> cómo alegará derecho
> la tierra y cómo podrá
> querer apropiarle el fuego,
> sino alegando injusticias
> en ofensa de mis fueros,
> cuando yo soy de quien pende
> todo noble pensamiento,
> todo honor y toda acción
> heroica, que en cualquier pecho
> se fragua, pues todo pende
> de los influjos del cielo?
> Yo tengo astros de quien vienen
> el valor con el esfuerzo
> y de donde se dimanan
> la virtud, justicia y celo;
> luego de justicia es mío
> el peregrino sujeto
> de Vitores, en quien lucen
> virtudes de tanto precio.
> [...]. (p. 338)

Como en la *Loa a Santa Paulina 1773*, aquí también es el gracioso el que pone fin a la disputa, si bien lo hace de un modo diferente al que veíamos en aquella loa: el gracioso realiza una breve sinopsis de la vida de san Vitores para mostrar a los querellantes cuán elevadas son las virtudes del santo y, por ende, cuán absurdo resulta querer arrogarse alguna de ellas. Ahora bien, si hay una novedad que particulariza esta loa que comentamos frente a las demás escritas por Tadeo Felipe, esa es la inclusión del texto íntegro de la comedia a la que antecede la loa. En estas líneas no es posible detenerse en el análisis pormenorizado de dicha comedia, pues nos desviaríamos del objetivo que nos mueve en el presente trabajo, pero sí conviene dar unas breves pinceladas sobre ella por tratarse de la única comedia que conservamos de Cortés del Valle y Castillo; y esto a pesar de que, en el prólogo que antepone a sus *Obras misceláneas en verso*, el autor declara estar escribiendo una segunda comedia ("Otra voy trabajando, que si esto gusta, se añadirá a otra impresión [...]" [p. 1]), de la que no hemos hallado rastro alguno.

La comedia antedicha, cuyo título completo es *El triunfo de la virtud por el mártir más excelso, el redentor de su patria y segundo Areopagita, el glorioso San Vitores*, consiste en la dramatización en tres actos de la vida de este santo burgalés, desde que decide abandonar Cerezo de Río Tirón e iniciar su estancia eremítica en Oña por designio divino, hasta su martirio. A esta acción corre paralela una segunda de carácter bélico-militar: el asedio de Cerezo por parte del rey moro Gaza, uno de cuyos capitanes se halla enamorado de Coloma, la hija de Gaza, lo que aporta a la comedia un ingrediente pasional. Ambas acciones quedan conectadas por medio de la figura gloriosa de san Vitores, quien, tras recibir el aviso de un ángel, regresa a Cerezo y allí logra convertir al cristianismo a muchos musulmanes, entre ellos, a la mismísima Coloma. Enterado Gaza de lo sucedido, manda degollar a su hija y, posteriormente, al propio san Vitores, a quien el rey había puesto en prisión pese a que el santo le había curado de una dolencia que padecía. De manera milagrosa, san Vitores continúa predicando después de sufrir el martirio, lo que produce nuevas conversiones entre las filas mahometanas. Finalmente, los sitiadores terminan yéndose de Cerezo y el regidor del pueblo proyecta construir una iglesia donde reposen los restos de su bendito intercesor.

Además de la variedad que –como vemos– caracteriza a la acción, entre los rasgos más sobresalientes de esta comedia se encuentran las intervenciones de Calabaza, el gracioso, como mecanismo para rebajar la tensión dramática en determinados momentos; o la complejidad de ciertas acotaciones escénicas, debido a la doble condición (sobrenatural y militar) del argumento, rasgo que emparenta esta obra de Cortés del Valle y Castillo con la comedia de santos y la comedia heroica[23], dos modalidades teatrales muy cultivadas en el siglo XVIII y que exigían montajes escenográficos harto laboriosos.

A continuación, procedemos al análisis del otro grupo de loas de Tadeo Felipe: las piezas consagradas a la Virgen María. Se trata de un total de cinco textos escritos, en su mayoría, con motivo de dos festividades marianas muy relevantes: el Natalicio de la Santísima Virgen, que se celebra el 8 de septiembre, y su Onomástica, el día 12 de ese mismo mes.

En las tres loas que dedica a la Natividad de María, Cortés del Valle y Castillo ensalza, por boca de sus personajes, las innumerables virtudes de la Virgen y se sirve para ello de la conocida como "simbología mariana" (torre de David, ciprés, rosa, estrella, etc.), aspecto este último en el que no nos detendremos ahora porque será abordado con detenimiento más adelante.

Entre las piezas al Natalicio de la Virgen, cabe destacar el *Certamen mariano*; en este texto, las alabanzas a Nuestra Señora se articulan como parte de un certamen poético llevado a cabo entre los propios personajes, lo que viene a ser una variante de la estructura de pleito o juicio que apuntábamos anteriormente en la *Loa a Santa Paulina 1773* y en la *Loa para la comedia de San Vitores*; el ganador de dicho concurso recibirá una palma, que, como sabemos, simboliza la victoria:

> MÚSICA Quien quisiere la palma,
> ha de aplaudir con alma
> a la aurora en su arrebol,
> que nace en este día,
> cuyo nombre es María,
> precursora del Sol. (p. 140)

Una estructura similar presenta la *Loa al Dulcísimo Nombre de María*, donde el Cielo se reparte con los otros elementos de la naturaleza (Tierra, Agua, Aire y Fuego) las distintas letras que conforman el Nombre de la Virgen; a partir de la letra asignada, cada uno de los citados elementos construye su alabanza a María. En este caso, la base de la *laudatio* consiste en las similitudes existentes entre la Madre de Dios y heroínas veterotestamentarias como Judit, un asunto que cuenta con una larga tradición artística[24], amparada por los Padres y Doctores de la Iglesia.

Por último, en la loa *El triunfo de las mujeres*, también se alude a las heroínas del Antiguo Testamento, a las que ahora se añaden otras representantes nuevas, bien de la gentilidad (Helena de Troya, Penélope...), bien del cristianismo (santa Teresa de Jesús, santa Clara de Asís...); a través del ejemplo de todas estas mujeres, que prefiguran el modelo supremo de perfección representado en la Virgen María, se articula una sólida defensa de la condición femenina. Ahora bien, *El triunfo de las mujeres* no se debe íntegramente al ingenio de Cortés del Valle y Castillo, sino que estaríamos, más bien, ante una refundición; es decir, para la confección de la pieza, Tadeo Felipe habría partido de una pieza teatral preexistente, la loa

[23] Sobre el despliegue escenográfico en las comedias de santos, véase, por ejemplo, Aparicio Maydeu (1993). Acerca de este mismo asunto en las comedias heroicas, puede consultarse el artículo de Carnero Arbat (1989).
[24] Véase Palma Fernández (2018).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

homónima escrita años antes por Eugenio Gerardo Lobo[25], sobre la que el autor, sin desdibujar por completo el original, introduce una serie de modificaciones que irían desde la simple sustitución de palabras hasta la adición o supresión de parlamentos completos.

Para cerrar este primer bloque de nuestro análisis, hablaremos de la función ejercida por nuestros textos de cara al espectador.

Obvia decir que, dado su carácter religioso, las doce loas aquí analizadas buscan, ante todo, un propósito catequético-moralizante; esto explica la aparición de enseñanzas de carácter dogmático, como se aprecia en las loas marianas, donde se alude con bastante frecuencia al dogma de la Inmaculada Concepción; se hallan sobradas muestras al respecto en la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, la *Loa al Dulcísimo Nombre de María* y el *Certamen mariano*; en este último texto, por ejemplo, el personaje de la Justicia nos proporciona una nítida descripción de la iconografía inmaculista:

> Hoy nace Belona fuerte,
> que la cabeza quebranta
> del dragón y sus astucias
> postra, rinde y avasalla.
> Nace la hero[ín]a excelsa
> que, el Apocalipsis canta,
> vio San Juan allá en el cielo
> tan sumamente adornada.
> Nace vestida del sol,
> la luna trae a sus plantas
> por su tapete o coturno,
> su cabeza coronada
> de doce brillantes astros,
> que la hermosean y agracian.
> Nace el iris de la paz,
> pozo de vivientes aguas
> [...]. (p. 142)

Además de los contenidos propiamente dogmáticos, también se pretende instruir al espectador en el plano moral o de las costumbres, mediante la transmisión de determinadas ideas sobre las virtudes y los vicios humanos; para ello son muy efectivas las loas hagiográficas, ya que permiten ponderar las virtudes del santo en cuestión frente a los vicios degradantes del mundo; es lo que observamos en el siguiente fragmento de la *Loa al glorioso San Roque*, donde los espectadores se ven directamente interpelados por los personajes de la obra a imitar las virtudes evangélicas siguiendo el ejemplo de san Roque y en contraposición al mundo:

> Pues aún hay más que hacer, señores míos;
> ¿y qué será? Hola, sí, advertiros
> que huyáis de la ambición y la avaricia;
> dejad toda codicia;
> mirad que es vicio este
> tan malo, que es del alma mortal peste,
> que en horror sempiterno
> conduce a muchas almas al infierno.
> ¿Qué sirve acá riqueza
> si a esta se sigue allá eterna pobreza?

[25] Es posible consultar la edición y estudio de esta obra de Gerardo Lobo en Arellano Ayuso (1992) y Muñoz Resino (1998).

Aprended, pues, de Roque, que, sin tasa,
dejó honores, riquezas, patria y casa,
rentas, vasallos, galas, posesiones,
oro, plata, delicias y doblones
y solo, pobre, desnudo y peregrino,
su anhelo fue buscar al Sol Divino;
y en esto fue acertado,
pues ahora se halla bienaventurado,
trocando aquesta vida transitoria
por la eterna que goza ahora en la gloria. (pp. 64-65)

También resultan muy interesantes los mensajes relativos a la muerte, que –recordemos– era una materia de la que Cortés del Valle y Castillo se había ocupado ampliamente en otro escrito suyo (*Escuela de la Muerte*). Uno de estos mensajes hace acto de presencia en la parte final de la *Loa a Santa Paulina 1777*, donde se nos recuerda lo siguiente:

Todos estén advertidos
que las virtudes se honran
y los vicios que las borran
siempre serán perseguidos.
En esta o en la otra vida,
preciso se han de pagar;
y así no hay que desfilar
de la senda conocida
de la Ley de Dios, que es cierta
precisa e inexcusable;
que a la vida perdurable
nos guía y para ella es puerta.
El vicio, ¡oh mi Dios eterno!,
aunque halaga, nos engaña;
viene la de la guadaña
y nos empuja al infierno.
Esto es cierto, caballeros
y damitas melindrosas;
no fieis por ser hermosas,
ni vosotros por los fueros
que gozáis de mozos, fuertes,
robustos, sabios y ricos,
que a leones y borricos
los igualará la muerte. (pp. 116-117)

Como podemos comprobar, estos versos finales sobre el poder igualador de la muerte rezuman un cierto tono de crítica social; hay que decir que este hecho no constituye ninguna excepción en las loas de Tadeo Felipe, antes bien, el autor recurre, en más de una ocasión, al hostigamiento contra la sociedad de su época; a este respecto cabe recordar, como también sugiere Flecniakoska (1975: 60-61), que la loa (al igual que otros subgéneros del teatro breve como el entremés) nunca había renunciado a ofrecer una mirada crítica de la realidad circundante, un rasgo que se intensificaría, más si cabe, en los escritores del siglo XVIII, conocidos por su espíritu analítico. Así, en la *Loa al Nacimiento glorioso de María*, Cortés del Valle y Castillo se burla de los médicos, de quienes sentencia que entienden de curaciones "lo mismo que capar ranas", de modo que "a diestro y siniestro matan"; de este modo, al que caiga enfermo –advierte– "no hay más que estirar la pata" (todas las citas en p. 161). No obstante, existe la posibilidad de que este emponzoñamiento contra los galenos se deba más a la consabida

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

tradición literaria de carácter anti-médico[26], que a un convencimiento profundo de nuestro dramaturgo; este último sí se percibe, de manera mucho más clara, en la *Loa al glorioso San Vitores*, donde el autor pone en solfa ciertas modas sociales de su tiempo, como el majismo o el empleo de la cotilla y de los peinados extravagantes:

BUREO La otra dama espetada,
de puro prieta, no puede comer nada
y porque no la quiten la cotilla[27]
se mantendrá con media almondiguilla.
Pues dígame las otras, qué bellezas,
que parecen cimborrios sus cabezas,
con el pelo tan hueco ensortijado;
modas y usos que Belcebú ha inventado,
que ni aun a descansar pueden echarse
por no perder el moño y despeinarse.
Pues los majitos de zapatos justos
que todos son dolores más que gustos,
[...]
DESPRECIO DEL MUNDO Eso desprecio yo: son vanidades
con que el mundo destruye las ciudades,
las cortes y las villas y aun aldeas.
BUREO [...]
Y las viejas con ajes y almorranas,
con más maulas que canas,
que por ver esta fiesta así en cuclillas
parece están bailando seguidillas[28]
[...]. (pp. 33-34)

1.1.1.2. Personajes

Todas las loas conservadas de Cortés del Valle y Castillo presentan un número de personajes bastante similar, que oscila entre los cuatro y los ocho (sin contar las comparsas). Para la clasificación de estos personajes, resulta de gran utilidad el prestigioso estudio de Mercedes de los Reyes Peña sobre el *Códice de autos viejos*, donde esta profesora (1988: 906-918) establece hasta nueve categorías de personajes, de las cuales en nuestros textos solo se darían las cuatro siguientes:

- Personajes alegóricos

[26] Sobre dicha tradición literaria, véase, entre otros, Brioso Santos (2002).
[27] La cotilla consistía en un tipo de corsé muy usado por las mujeres en el siglo XVIII. Su empleo fue objeto de polémica en la época por considerarse dañino para la salud, así como para el amamantamiento de los hijos por parte de las madres, práctica esta última que encontró grandes defensores en esta centuria; por ejemplo, en 1785 Bonifacio Ximénez de Lorite, médico perteneciente a la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias de Sevilla, hace una disertación titulada *Lección político-médica. Del uso de las cotillas con respecto a la salud pública*. Asimismo, en 1784, el cirujano Mariano Martínez Galinsoga saca a la luz su *Demostración mecánica de las enfermedades que produce el uso de cotillas*. Esta crítica a las cotillas alcanzó también a la literatura, como el caso que traemos a colación en Cortés del Valle y Castillo o de otras figuras destacadas como Ignacio Merás y Queipo de Llano, con *Avisos de una dama a una amiga suya sobre el perjudicial uso de las cotillas*. Para más información al respecto, véanse Bolufer Peruga (1999 y 2000) y Leira (2004).
[28] La mención a las seguidillas no nos parece casual sino que respondería, probablemente, al inmenso gusto que suscitó este baile en el siglo XVIII, como ya puso de manifiesto hace años Antonio Sánchez Romeralo (1986).

Aquí se incluyen la mayoría de los personajes que intervienen en las loas de Tadeo Felipe. Casi todos ellos consisten en la personificación de conceptos o entidades abstractas (virtudes, defectos, etc.), que trascienden el plano literal y remiten a uno superior; estaríamos, por tanto, ante personificaciones alegóricas[29], un punto que Viviana Díaz Balsera explica con bastante claridad en relación a los autos sacramentales de Calderón de la Barca; esta investigadora de la Universidad de Miami toma como ejemplo el personaje de la justicia:

> [...] la personificación de la Justicia en un texto implica un *allos* con respecto a la realidad, puesto que la justicia no existe como una entidad humana o física absoluta que aparece (o no) ocasionalmente en la historia. Aunque el alegorista quisiera "literalmente" significar la justicia cuando presenta la personificación Justicia, no lo puede hacer sino de modo figurativo. (1997: 39)

Los conceptos susceptibles de personificación serían legión; en las piezas que aquí analizamos, dichos conceptos se vinculan mayoritariamente –obvia decirlo– con el ámbito religioso; de esta manera, aparecen las tres virtudes teologales, juntas (*Loa a Santa Paulina 1773*) o por separado (la caridad en la *Loa al glorioso San Roque*); el Culto cristiano (*Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*); la Veneración (*Loa a Santa Paulina 1772* y *1777*); el Retiro (*Loa al glorioso San Íñigo*); la Devoción (*Certamen mariano*); la Penitencia, el Ayuno y el Desprecio del mundo (*Loa al glorioso San Vitores*); la Pobreza (*Loa al glorioso San Roque*); el Obsequio y el Amor (*Loa a Santa Paulina 1772*); la Fe Católica (*Loa al Nacimiento glorioso de María*), etc.

Tampoco escapan de la personificación los principales elementos de la naturaleza (el Cielo, la Tierra, el Fuego..., como en la *Loa al Dulcísimo Nombre de María* y en la *Loa para la comedia de San Vitores*); e, incluso, entidades geográfico-políticas, como es el caso de la Villa de Oña, uno de los personajes con mayor frecuencia de aparición en nuestras loas, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que Tadeo Felipe habría compuesto la gran mayoría de sus piezas dramáticas en esa localidad burgalesa –como ya se dijo–.

No obstante, el personaje alegórico que más se repite en nuestras loas es el que se presenta normalmente bajo el nombre de Regocijo, aunque es posible encontrarlo también con otras denominaciones, tales como Bureo (*Loa al glorioso San Vitores*) o Gozo (*Loa al Dulcísimo Nombre de María*), entre otras. Estas denominaciones nos indican que estamos ante el gracioso, el personaje que soporta la carga cómica de las loas[30], de ahí su elevada presencia en las mismas. Siguiendo la concepción horaciana del *delectare et prodesse*, el gracioso constituía un valioso recurso de distensión que lograba mantener despierto el interés del público ante el mensaje didáctico que le proponía la obra teatral. La vida de este recurso en la literatura española ha sido sobradamente estudiada y reseñada, por lo que no insistiremos en ello[31]. Sí merece

[29] Sobre el uso de personajes alegóricos en el teatro español, concretamente en el teatro cervantino, resulta muy interesante el trabajo de Christian Andrés (1998).

[30] A diferencia de la profesora Mercedes de los Reyes Peña, que incluye al gracioso dentro de la categoría de "personajes genéricos" –de la que hablaremos más adelante–, nosotros optamos por incluirlo dentro del grupo de los "personajes alegóricos", pues las distintas denominaciones (Regocijo, Gozo, etc.) que recibe el gracioso en las loas que estudiamos no serían más que las denominaciones de los conceptos que encarna dicho personaje, conceptos que están en consonancia con su pretendido perfil cómico; así pues, estaríamos, como en el resto de los casos, ante una personificación alegórica; el propio Bureo nos lo deja claro, en la *Loa al glorioso San Vitores,* con las siguientes palabras: "¿Quiere intérprete? / Pues oígalo: a mí me llaman / Bureo por todo el mundo / y lo soy con tanta gracia, / que en un duelo que yo entre / luego le convierto en danza; / sus suspiros en jolgorios, / su llanto en risas y chanzas; / donde yo estoy no hay tristeza / ni melancólicas bascas. / Todo donde asisto es risas, / bureos, fiestas, algazaras, / chanzas, chufletas, cosquillas / y reconcomios y danzas; / todo alegrías, contentos, / gustos, tragos y tajadas; / porque aquesto es lo primero, / que es el alegrar la panza, / porque si esta no está alegre / lo demás no alegra nada" (p. 27).

[31] La bibliografía al respecto es muy amplia; remitimos, a modo de muestra, a los trabajos de García Lorenzo (2005) y Hernández Reyes (2007).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

la pena, en cambio, detenerse en el análisis de los rasgos caracterológicos concretos sobre los que reside la comicidad del gracioso; en nuestro caso, el rasgo que más se reitera es su carácter elemental, materializado en su afición por la comida, la bebida y el sueño. Recogemos, a continuación, algunos fragmentos significativos:

BUREO ¿Pues qué has de hacer aquí en un despoblado
sin senda vieja, moza, ni moderna,
que te guíe siquiera a una taberna,
donde con cuatro tragos bien bebidos
dieras un buen bureo a tus sentidos?
Andallo, no hay que hacer: este es mi hado. *Siéntase.*
Pues quiero descansar aquí sentado,
y si he de morir de hambre, sin fatiga
echaré aquesto poco a la barriga
que traigo en la mochila, pues no hay olla. *Sácalo de la mochila*.
Hola, que salió pan y cebolla,
un huevo duro y un torrezno magro
y la bota con vino, y es de Almagro.
Bueno va, pues comamos y ande el trago,
y si luego me diere algún amago
de sueño, como suele sucederme,
no tengo que hacer más que aquí tenderme
[...]. (*Loa para la fiesta del glorioso San Vitores*, pp. 22-23)

REGOCIJO Y sobre lo dicho hay hambre,
que es la peor y más mala
enfermedad que haber puede;
que si está alegre la panza,
el corazón está alegre;
corre un hombre, brinca y salta,
como el corzo más veloz
por las ásperas montañas
[...]
¡Comida, comida, sí,
buen carnero, buena vaca,
gallinas, tocino, bodrio
y buen vino, hasta que caiga
todo el corpanchón en tierra
por no poder con la carga!
[...]. (*Loa al Nacimiento glorioso de María*, p.161)

- Personajes mitológicos

Estos hacen acto de presencia, únicamente, en la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, en la que intervienen Eolo, Seringa, Pan y Flora, cuya adscripción mitológica queda apuntada desde el principio de la obra, en la lista de las *dramatis personae*: Eolo, dios de los vientos; Seringa, diosa de las fuentes; Pan, dios de los montes; y Flora, diosa de las flores.

La inclusión de seres mitológicos dentro de un texto de temática religiosa no debe extrañarnos, antes bien, se trata de una práctica que, legitimada por una reinterpretación de la

mitología a la luz de las Sagradas Escrituras que se remonta –como mínimo– a la Edad Media, cuenta con notables exponentes en la literatura hispánica; no hay más que recordar los autos sacramentales de Calderón de la Barca[32] o los de Sor Juana Inés de la Cruz (como *El divino narciso*)[33].

- Entidades espirituales y personajes genéricos

Estas dos categorías son las más reducidas del corpus aquí estudiado. En la primera de ellas (entidades espirituales), sólo tenemos al ángel fiscal y al demonio, que actúan en el *Certamen mariano*. Curiosamente, en el *Códice de autos viejos* –ya citado más arriba–, los ángeles y Satanás también eran los seres espirituales que más intervenían como personajes, frente a las Personas Sagradas de rango superior, como Jesucristo o la Santísima Virgen María. El respeto y la veneración que estas últimas merecen invitan a Cortés del Valle y Castillo a excluir la participación activa de las mismas en las tablas, si bien la finalidad catequética de los textos hace que estas Personas aparezcan, al menos, referidas o, bien, representadas plásticamente, con frecuencia mediante una pintura; por ejemplo, al final de la citada *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, todos los personajes se postran, en actitud reverente, ante una imagen de Nuestra Señora que se sitúa en un trono con nubes, en cuyos lados se colocan ángeles que portan velas o cirios encendidos, según indica la acotación (p. 126).

Respecto a la segunda categoría mencionada (personajes genéricos), en ella se incluyen los representantes de algún oficio o actividad profesional, como los regidores de Barcina y de Oña en la *Loa a Santa Paulina 1777*. Al igual que los demás personajes comentados arriba (a excepción del gracioso), ambos regidores carecen prácticamente de desarrollo caracterológico, aspecto este último al que el dramaturgo le resta importancia en favor del pretendido didactismo de la obra.

1.1.1.3. Estilo

Al tratarse de piezas de contenido piadoso, en las loas de Cortés del Valle y Castillo apreciamos una superabundancia de términos y expresiones retóricas procedentes del discurso religioso-teológico; es lo que ocurre, por ejemplo, en las cinco loas dedicadas a la Virgen María, donde se recurre continuamente a la –antes aludida– "simbología mariana"; esta se basa en un elenco de imágenes (presentes en las letanías lauretanas y tocantes al mundo de la arquitectura, la astronomía-astrología, la vegetación...), cuya fuente principal es la Biblia y con las que se pretende aludir a las numerosas cualidades y virtudes de la Virgen. Por razones de espacio, no es posible reparar aquí en todos y cada uno de los símbolos marianos que desfilan por nuestros textos, pero sí cabe señalar algunos de los más significativos, como los siguientes: la aurora, en cuanto que anuncia la llegada del Sol (Cristo); las estrellas, por su función de guía en medio de la noche (el pecado); el arca, por su condición de Madre del Verbo, Inmaculada Concepción y Protectora del pueblo de Dios; la rosa y la azucena, por su pureza; finalmente, el pozo, como suministradora del Agua de la Vida[34].

Por otra parte, la Liturgia de las Horas también abastece de recursos a nuestros textos mediante la incorporación, por ejemplo, de himnos litúrgicos propios de la festividad para la que se compone la pieza dramática en cuestión; así, en la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, los distintos personajes glosan el himno de Laudes característico de esta fiesta mariana, que comienza así: "Hoy nace una clara estrella, / tan divina y celestial, / que con ser estrella es tal, / que el mismo Sol nace de ella"(p. 120).

[32] Véase Arellano Ayuso (2001: 98-99).
[33] Véase la reciente obra de Alice Brooke (2018) sobre Sor Juana Inés de la Cruz.
[34] Sobre la simbología mariana, véase, entre otros, Peinado Guzmán (2015).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

Como contrapunto a este lenguaje más formal y elaborado tenemos el de los personajes graciosos; estos aportan un tono desenfadado mediante el empleo de refranes ("si una puerta se cierra, ciento se abren" [p. 38]); enumeraciones[35] de tono chistoso, como la que hace Bureo en la *Loa al glorioso San Vitores*:

> Además de esto dispón
> que pongan buenas verracas,
> que estén prevenidas de ollas,
> y estas llenas de tajadas,
> de callos, conejos, pollos,
> tocino, carnero, vaca,
> garbanzos, alubias frescas;
> y además otras viandas,
> como perdices, corderos,
> truchas fritas y de masa
> buenos molletes calientes,
> de harina de piedra blanca;
> y no falte el chocolate
> para damas remilgadas,
> que si las da un mal de madre
> y el chocolate las falta,
> con sus soponcios harán
> a la función desgraciada.
> Con toda esta prevención,
> verás está bien lograda;
> porque verás asadores,
> hogueras, corros, tajadas,
> meriendas, brindis y lobos.
> Oirás relinchos, silbidos,
> bullas, risas, carcajadas,
> tamboriles, castañetas,
> panderetas y guitarras,
> jácaras, romances, sones
> y cuatro mil badajadas
> [...]. (pp. 27-28)

Incluso podemos encontrar, en boca de los graciosos, alusiones escatológicas, que resultan muy efectivas en este tipo de piezas de carácter didáctico porque mueven a la risa a los espectadores y, por ende, ayudan a captar su benevolencia y a mantener despierta su atención; al igual que en el caso anterior, también aquí traemos, a modo de ejemplo, las palabras de Bureo en la *Loa al glorioso San Vitores*:

> No gargajeen ni tosan
> las viejas; las almorranas
> no se rasquen ni por pienso;
> no se refroten la sarna
> las que lo tengan, que inquietan
> a las que están bien sentadas
> [...]. (p. 48)

Tampoco faltan de las intervenciones de los graciosos las referencias metateatrales. A este respecto, hay que recordar el enorme gusto por la metateatralidad que siempre mostró el

[35] La frecuencia de las enumeraciones en el subgénero de la loa ya fue apuntada por Flecniakoska (1975: 94 y 98).

teatro breve; así lo observamos al poco de comenzar la *Loa al glorioso San Íñigo*, cuando Regocijo le advierte al Retiro que la relación sobre la vida del santo ha de ser lo más breve posible porque "[...] matracas / de relaciones en loas, / por buenas que sean, enfadan" (p. 5). También se abre la puerta al metateatro cuando se reflexiona o, simplemente, se alude a algún aspecto relacionado con la hipotética comedia que se representará a continuación de la loa; tenemos un ejemplo en la *Loa al glorioso San Vitores*, donde Bureo rechaza que se ponga en escena la comedia propuesta por la Villa de Oña porque

> [...] es comedia muy larga;
> la estación nada apacible
> porque el sol quema que rabia,
> y la gente estará en ella
> en un todo disgustada. (p. 47)

Asimismo, en la *Loa a Santa Paulina 1773*, Disparate presenta brevemente a los espectadores la comedia que seguirá a la loa, además de confesarnos que será él uno de los actores participantes en la representación de la misma:

> La comedia es de Moreto
> y yo haré de ella un papel,
> para que luzca con él
> como tan grave y discreto. (p. 101)

Las últimas consideraciones que haremos sobre el estilo serán para la métrica. La mayoría de los textos aquí estudiados muestran una clara preferencia por el romance octosílabo, habida cuenta de que, en las loas, "a partir de Agustín de Rojas el romance viene a ser el metro si no único por lo menos francamente predominante" (Flecniakoska, 1975: 74). Ahora bien, en bastantes loas de Tadeo Felipe (*Loa al glorioso San Vitores*, *Loa al glorioso San Roque, Loa a Santa Paulina 1773*, etc.) observamos una alternancia entre el romance octosílabo (que puede presentar distintas posibilidades en cuanto a la rima: á-á, é-á...) y la silva de pareados[36], alternancia que, por otra parte, se registra con bastante asiduidad en otros subgéneros del teatro breve como el entremés[37]. Además de estas formas métricas, tampoco es inusual el empleo de la redondilla (como en la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen* o en las tres loas dedicadas a Santa Paulina) o del romancillo (*Loa al glorioso San Roque*, *Loa al Dulcísimo Nombre de María*, etc.); en alguna ocasión asoma, incluso, la seguidilla, como en la *Loa a Santa Paulina 1777*.

1.1.1.4. Puesta en escena

No queremos concluir nuestro análisis sin hablar, aunque solo sea en unas líneas, de la puesta en escena de las piezas de Cortés del Valle y Castillo, lo que nos suscita un gran interés, porque, como ya apuntaba Cotarelo y Mori, "en las loas tuvieron acceso y cultivo todas las artes liberales: la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, el baile" (1911: liii).

Lo primero que cabría plantearse es si las loas de Tadeo Felipe lograron representarse en algún momento. A nuestro parecer, el indicio más evidente de que dichos textos dieron el salto a las tablas consiste en la información que se consigna en los títulos de algunas de las loas, donde, en ocasiones, se explicita el año al que corresponde la pieza, fecha que se postularía como la de la representación (más aun teniendo en cuenta que dicha indicación cronológica

[36] La silva de pareados también era muy empleada por Calderón de la Barca, como ha estudiado Leonor Fernández Guillermo (2008).
[37] Véase Eugenio Asensio (1971: 63).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

viene precedida, a veces, por las formas verbales "se representó" o "se hizo"); es lo que ocurre –recordemos– con las loas de carácter hagiográfico. En cambio, en las loas dedicadas a la Virgen María, los títulos de las mismas no contienen fecha alguna, pero, en su lugar, se hallan dentro del propio texto referencias concretas al público e, incluso, a la cofradía y demás autoridades –civiles o eclesiásticas– organizadoras del evento. A esto se suma otro aspecto no menos importante, el gran nivel de desarrollo y precisión de las acotaciones escénicas (didascalias explícitas)[38] que acompañan a estos textos marianos. Todo ello nos hace pensar que si Cortés del Valle y Castillo, a la hora de componer sus loas, hubiera tenido la certeza de que estas nunca llegarían a ponerse en escena, no se habría molestado tanto en describir los decorados requeridos para la ocasión, ni tampoco aludiría en el texto a los potenciales espectadores del mismo.

Una vez aceptada –aunque siempre con mucha cautela, debido a la falta de datos– la hipotética puesta en escena de nuestras obras, hemos de interrogarnos sobre dónde y cómo se habría producido esta. Casi con toda probabilidad, el lugar escogido para la representación de la mayoría de las loas aquí analizadas fue la Villa de Oña (o su entorno), que –como ya se ha dicho– era la localidad donde residiría Cortés del Valle y Castillo y donde este hubo de desarrollar su labor literaria. Dada la temática religiosa de las piezas, es muy posible que su escenificación hubiera tenido lugar en el interior de alguna iglesia o ermita)[39], o bien en las inmediaciones del templo (ya sea en una plaza, en un paraje campestre, etc.). Descartamos que lo hayan hecho en un corral de comedia (y, mucho menos, en un coliseo), de cuya existencia no tenemos constancia en Oña; sabido es que este tipo de edificios teatrales estables se construyeron normalmente –aunque siempre haya excepciones– en núcleos urbanos de importancia, mientras que en las pequeñas localidades –como es el caso de Oña– la situación existente al respecto era la heredada de la Edad Media, es decir, las representaciones dramáticas solían producirse en espacios ordinarios, vinculados a la vida cotidiana (plazas, iglesias, etc.), que, ocasionalmente, asumían la función propia de un teatro; en este último caso estaríamos, por tanto, ante una "identificación entre espacio escénico y espacio real" (Ferrer Valls, 1992: 307), una circunstancia que determina –obvia decirlo– los medios técnicos con los que contaría el dramaturgo para el montaje escenográfico de sus piezas. Para intentar comprender cuáles serían esos medios, echaremos un vistazo a algunas de las acotaciones presentes en las loas de Tadeo Felipe; con el objeto de visualizarlas mejor, recogemos una selección en el siguiente cuadro:

Loas	Acotaciones significativas
Loa al glorioso San Íñigo	"*Asústase el Regocijo y dice mirando a la cortina como atónito*" (p. 4).
Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen	"*Descórrese la cortina de en medio y se ve sentado al Culto vestido de gala y dice*" (p. 121). "*Levántase el Celo de la silla y se pone en medio de los cuatro y se corre la cortina*" (p. 122). "*Prosigue la música y se levanta la cortina del medio y donde estaba el Culto sentado, en un trono con nubes, está* [*sic*] *una imagen de Nuestra Señora y, a los lados, cuatro ángeles con cirios o velas de cera encendidas y todos se arrodillan* [...]" (p. 126).

[38] Sobre esta terminología, véase Hermenegildo Fernández (1991).

[39] Esta información puede venir dada en el propio título de la loa, como en el caso de la *Loa para la fiesta del glorioso San Vitores, que celebra la villa de Oña en su ermita sita en sus términos, año de 1778*, donde –como vemos– se alude a una ermita; de esta última habla Pérez Avellaneda en su libro (2009: 581-587). Sobre ermitas en la provincia de Burgos, véase igualmente Fray Valentín de la Cruz (1985).

Certamen mariano	"*Húndese* [*el demonio*] *y dispara un tiro de pistola*" (p. 139).
Loa al Dulcísimo Nombre de María	"*Descórrese la cortina de en medio y en un trono de nubes estará el Cielo de galán, vestido azul, con capa llena de estrellas doradas y corona de lo mismo y en la mano traerá cinco estrellas grandes y, en el medio de cada una, una letra de las cinco del Nombre de María, las que repartirá a su tiempo. Bajará de las nubes, saldrá al tablado y se correrá la cortina* [...]" (p. 169).

A la luz de estas acotaciones, podemos hacer, como mínimo, dos apuntes. En primer lugar, el carácter religioso de las loas de Cortés del Valle y Castillo implica que el argumento de estas no se desarrolle únicamente en el mundo terrenal, sino también en la esfera celestial ("*Descórrese la cortina de en medio y en un trono de nubes estará el Cielo de galán* [...]") e, incluso, en el submundo ("*Húndese [el demonio] y dispara un tiro de pistola*"), lo que se traduciría en la existencia de distintos niveles en la escenografía. En segundo lugar, también observamos un empleo recurrente de las cortinas como mecanismo de presentación u ocultación de los distintos decorados al público. Tanto un elemento (existencia de niveles) como otro (uso de cortinas) nos indican que Tadeo Felipe podría estar pensando, como escenario para sus loas, en alguna estructura portátil similar a las empleadas por otros dramaturgos de obras religiosas de siglos precedentes, muchos de los cuales también habían tenido que representar sus textos en espacios inespecíficamente teatrales. Una de estas estructuras, quizá la más célebre, eran los carros, que habían acogido durante el siglo XVII la representación de numerosos autos sacramentales y que hoy conocemos bien gracias a los estudios del hispanista John Earl Varey[40], entre otros. Hasta donde sabemos, estos carros (o bien plataformas análogas) continuaron utilizándose en el Setecientos –aunque probablemente en menor grado que en la centuria anterior– no solo para la puesta en escena de los mencionados autos (Andioc, 1976: 375)[41], que con el tiempo acabarían prohibiéndose, sino también para otro tipo de espectáculos teatrales o parateatrales como las mascaradas[42].

No obstante, y aunque algunas loas ofrecen indicios de haberse representado al aire libre[43], tampoco declinamos la idea –ya lo adelantábamos más arriba– de una escenificación en el interior de algún templo, como en la iglesia del Monasterio de San Salvador, el monumento más destacado de Oña y donde cada mes de agosto, desde el año 1988, se celebra el famoso "Cronicón de Oña", un espectáculo en el que los vecinos de la localidad realizan durante varios días una escenificación teatral normalmente relacionada con la fundación del Monasterio. Dicha escenificación suele tener lugar normalmente en la parte delantera del Altar Mayor de la iglesia, el cual alberga un retablo en forma de arco de grandes dimensiones que da acceso a

[40] En el estudio preliminar que abre la edición de Enrico di Pastena de *El desdén con el desdén* de Moreto, John Earl Varey certifica, por ejemplo, el uso de cortinas en los carros de los autos sacramentales, un sistema que también se utilizaría en los corrales de comedias para las apariciones: "Los pisos superiores de estas construcciones [se refiere a los carros] ofrecen, lo mismo que el balcón del corral, otro nivel superior, y los descubrimientos se pueden hacer abriendo cortinas en el piso inferior, de la misma manera que en el espacio central del tablado del corral, o en el piso superior, donde se corresponderían a descubrimientos o apariencias revelados en el balcón de un corral" (Moreto, 1999: xxvi). En otra obra, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Varey (1987) también nos ofrece unas noticias muy interesantes sobre el –ya mencionado– establecimiento de niveles en la escenografía de piezas religiosas.

[41] Para la supervivencia de los autos sacramentales en el siglo XVIII, véase García Ruiz (1994).

[42] Véanse Bolaños Donoso y Reyes Peña (1992).

[43] Es el caso, por ejemplo, de la *Loa al glorioso San Vitores*, donde Bureo realiza unas declaraciones que, vistas más allá de la ficción dramática, nos podrían estar arrojando algo de luz sobre las condiciones meteorológicas que habrían acompañado la escenificación de esta pieza; recordemos los versos antes reproducidos: "la estación nada apacible / porque el sol quema que rabia, / y la gente estará en ella / en un todo disgustada" (p. 47); esta alusión al sofocante calor nos lleva a pensar que esta loa pudo ser puesta en escena en un espacio descubierto, al aire libre, no reservado de los estragos del calor.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

una capilla; en esta se halla un tabernáculo con el arca que contiene los restos de San Íñigo, uno de los patrones de Oña, que fue en el pasado abad del citado Monasterio. Este aspecto es el que presenta hoy día el Altar Mayor de la iglesia y era el que también tenía en la época de Cortés del Valle y Castillo, como él mismo se encarga de aclararnos en la pormenorizada descripción que ofrece de dicho templo en su *Cronología universal*; entresacamos los fragmentos más relevantes:

> [...] en medio está abierto [el Altar Mayor] en un grande arco, adornado y cubierto de talla de bellas historias sagradas, estofadas y doradas con gran primor. Sirve el arco de retablo mayor de entrada a un hermoso camarín ochavado [...] y en medio está un tabernáculo hermosísimo [...] en el cuerpo principal de él está colocada una arca de plata [...]. (ff. 138 r.-v.)

No es improbable que este mismo espacio en el que hoy se escenifica el "Cronicón" de Oña hubiera acogido, en el siglo XVIII, la representación de algunas de las loas de Cortés del Valle y Castillo; es lo que pudo suceder, por ejemplo, con la *Loa al glorioso San Íñigo*, no solo porque se trate de una pieza dedicada al santo abad del Monasterio –como indica el propio título–, sino también porque, en el propio texto, hay personajes que hacen referencias explícitas al arca de las reliquias:

VILLA DE OÑA ¿Cómo que no? ¿Qué más quieres
perdiendo prenda tan alta,
a un padre tan amoroso,
espejo en que me miraba,
sol que con luces de vida
a todos los alumbraba?
Y aunque tengo el gran tesoro
de las reliquias sagradas
de su cuerpo, que cerrado
en 'esa' exquisita arca
de plata conservo y guardo
con la mayor vigilancia
[...]. (p. 13. Las comillas simples son nuestras)

El empleo del demostrativo *ese* (en lugar del pronombre indefinido *un*, por ejemplo) para aludir al arca de San Íñigo nos induce a pensar que dicha arca podría encontrarse a la vista de los actores y espectadores de la loa y que, por tanto, la pieza teatral estaría escenificándose delante del citado Altar Mayor. Además, tan solo unos versos después de los arriba reproducidos, el personaje de Regocijo se refiere a Fray Íñigo Mendieta (abad del Monasterio de San Salvador en tiempos de nuestro dramaturgo) como uno de los espectadores asistentes a la representación, algo que es muy probable porque esta loa –recordemos su título completo[44]– también está dedicada a Mendieta:

> Debes de estar ciega.
> ¿No ves que presente se halla?
> ¿No es Fray Íñigo Mendieta
> tu señor y abad? (p. 13)

[44] *Loa que representó la Villa de Oña en primero de junio del año de 1780, día en que se celebra la fiesta del glorioso San Íñigo, su patrón; en obsequio y honor del santo y del 'señor abad del Real Monasterio de ella el reverendísimo padre nuestro Fray Íñigo Mendieta* [...]*'* (Las comillas simples son nuestras).

Los indicios sobre la presencia de Mendieta entre el público espectador de la loa se reiteran algunos versos más adelante:

REGOCIJO Todo eso es cierto.
Te corresponde que la hagas
duplicada con más gozo,
con más alborozo y tanta
alegría, que conozca
el mundo tienes más causas
para hacerla así: la una
por el santo y la otra causa
por Fray Íñigo Mendieta,
que te gobierna y da fama;
y porque entra el último
año de su abadía, que acabada
para otro tal día estará
y no podrás dar las gracias
por lo bien que se ha portado.
Y así hazlo con toda gala
y bizarría ahora que puedes
'y que presente se halla'. (p. 16. Las comillas simples son nuestras)

A estas alusiones se suman otras tantas, en boca de Regocijo o de otros personajes, que refuerzan nuestra hipótesis de una posible puesta en escena de la *Loa al glorioso San Íñigo* en la iglesia del Monasterio de San Salvador de Oña; así lo vemos, por ejemplo, en los versos que se recogen a continuación, donde el personaje de la Villa de Oña se dirige al abad Fray Íñigo Mendieta para felicitarle por el día de su santo (no olvidemos que la pieza –según indica su título– se representa el 1 de junio, onomástica de san Íñigo) y lo hace en nombre de "esta su casa":

VILLA DE OÑA Y ahora reverendísimo
padre nuestro, 'esta su casa'
le felicita los días
de su santo con tanta ansia
[...]
REGOCIJO Que nos perdone las faltas
su paternidad, de esta
loa hecha en su alabanza
y también la reverenda
comunidad[45] 'de esta casa'
[...]. (p. 18. Las comillas simples son nuestras)

Creemos que no hace falta insistir en que las alusiones señaladas solo cobran sentido pleno en el contexto físico y social del Monasterio de San Salvador de Oña y su mencionada comunidad religiosa.

Por otra parte, en su *Cronología universal*, Cortés del Valle aporta un dato que –pensamos– no resulta baladí respecto a lo que se ha comentado y es el hecho de que las festividades religiosas celebradas en el Monasterio de San Salvador de Oña se desarrollaban "con la mayor magnificencia y ostentación, en especial las fiestas solemnes, Semana Santa y

[45] Se trataría de la comunidad benedictina (Orden de San Benito), a cuyo cargo estaba el Monasterio de San Salvador de Oña y a la que pertenecía Fray Íñigo de Mendieta, en su condición de abad.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

Octava del Corpus Christi" y –añade el dramaturgo– que "no hay que apetecer, viéndolas aquí, la grandeza con que se celebran en las más principales catedrales de España" (p. 137); catedrales[46] que acogían, o habían acogido en determinados momentos de su historia, representaciones teatrales con motivo de fiestas religiosas.

Antes de dar por concluidas estas líneas sobre la puesta en escena, hablaremos, aunque sea brevemente, de un asunto que nos parece digno de atención en las loas de Tadeo Felipe: el vestuario. Al tratarse los personajes de estas piezas, en su mayoría, de seres alegóricos –como ya vimos en su momento–, los atributos con los que estos se presentan en escena poseen normalmente un valor simbólico. Asimismo, dichos atributos están muy convencionalizados por responder a una tradición iconográfica heredada de siglos anteriores y que debían de conocer tanto el dramaturgo como una parte importante del público espectador. Veamos algunos ejemplos significativos.

En el *Certamen mariano*, la justicia hace acto de presencia llevando "*espada y peso*" (p. 142). En la *Loa a la Natividad gloriosa de la Virgen*, Eolo hace su entrada "*con alas, corona y ramillete de plumas*"; Pan "*con corona y, por bastón, un ramo verde con hojas*"; Seringa "*con corona y ramillete de talcos*"; y Flora "*con guirnalda y ramillete de flores*" (todas las citas en p. 121). En la *Loa al Nacimiento glorioso de María*, "*sale la Tierra de dama, traje verde y un ramo de flores en la mano*" (p. 157). Con un atuendo muy similar reaparece la Tierra en la *Loa al Dulcísimo Nombre de María*, concretamente, con un "*vestido de verde con guirnalda de flores en la cabeza y ramo en las manos*"; al resto de elementos de la naturaleza que intervienen en esta pieza también se les asigna la caracterización que corresponde: el fuego va "*vestido de encarnado guarnecido de llamas, corona y rayos en la mano*"; el agua "*de color de porcelana, corona de talcos en la cabeza y ramillete de lo mismo en la mano*"; y el aire "*vestido de azul, con alas de pluma y corona de lo mismo en la cabeza*" (todas las citas en p. 169). En la *Loa al glorioso San Roque*, la Fama figura con "*un clarín en la mano*" (p. 50).

El carácter convencional de estos atavíos se refleja, a veces, en las propias acotaciones, mediante el empleo de determinadas expresiones o sintagmas; así sucede en la *Loa al Nacimiento glorioso de María*, en la acotación encargada de describir a la Fe: "*Abre el Regocijo la cortina y sale la Fe vendados los ojos y un cáliz en la mano 'como la pintan'*" (p. 161. Las comillas simples son nuestras); igualmente, en el *Certamen mariano*, la acotación nos anuncia que "*salen la devoción de dama, el aplauso y valor de galanes y cada uno con 'su divisa correspondiente'*" (p. 137. Las comillas simples son nuestras).

En ocasiones, las didascalias implícitas[47] ayudan a precisar la información sobre el vestuario consignada en las acotaciones; esto se aprecia, por ejemplo, en la *Loa para la comedia de San Vitores* con el personaje del Pueblo Hebreo. La acotación indica que este sale a la escena "*de viejo con las tablas de la ley en la mano*" (p. 182); el dramaturgo insiste en la caracterización física del Pueblo Hebreo en las primeros palabras que asigna al personaje; concretamente, se hace mención de las canas, motivo característico de la vejez:

> [PUEBLO HEBREO] Yo que soy el pueblo hebreo,
> como lo dice la nieve
> de mis canas, que ya el siglo
> a mi testamento tiene
> despreciado por ser viejo
> [...]. (p. 182)

[46] Por ejemplo, la catedral de Valencia; véanse al respecto Varey (1987) y Ferrer Valls (1992).
[47] Para más información sobre esta terminología, remitimos nuevamente al trabajo de Alfredo Hermenegildo (1991).

CONCLUSIONES

Acercarse a la figura de Tadeo Felipe Cortés del Valle y Castillo resulta una experiencia apasionante pero, al mismo tiempo, supone todo un reto. Si tenemos en cuenta los escasísimos datos que sobre él han llegado hasta nosotros, así como la exigua atención que le ha prestado la crítica literaria, se explicaría la situación actual, la de un escritor cuya vida y obra están rodeadas de misterio y repletas de lagunas. Con la presente investigación procuramos –y esperamos haberlo conseguido, al menos en parte– rellenar algunos de estos vacíos, a través del análisis de una parte muy importante de la producción dramática de Tadeo Felipe, la conformada por sus doce loas. Por otro lado, con nuestro trabajo también queremos llamar la atención sobre la imperiosa necesidad de analizar las loas producidas durante el siglo XVIII –como ya apuntó hace años el profesor Ignacio Arellano (1992: 141-142)–, dado que los estudios tradicionales sobre la loa (como el de Flecniakoska, citado aquí) llegan únicamente hasta el siglo XVII, centuria en que –según dichos estudios[48]– se habría producido el ocaso de este subgénero teatral.

En lo que se refiere a las loas de Cortés del Valle y Castillo analizadas en estas páginas, se trata de un conjunto de doce piezas que se mantienen, en gran medida, dentro de los patrones marcados por la tradición literaria de la loa de temática religiosa; de este modo, dichas obras pivotan en torno a dos ejes temáticos fundamentales, la vida ejemplar de los santos y el modelo supremo de santidad plasmado en la Virgen María. Para el desarrollo de estos temas, Tadeo Felipe hace uso de personajes de diversas categorías (alegóricos, mitológicos, espirituales y genéricos), entre los que destaca el gracioso, que, por su tono desenfadado y personalidad grotesca, ejerce una función clave para el propósito moralizante de las loas. Todo ello viene salpimentado con una métrica variada, sin descuidar tampoco el componente escenográfico, que, desde tiempo atrás[49], constituía una atracción de primer orden para el público.

Ahora bien, Cortés del Valle y Castillo no adopta una actitud servil ante la tradición literaria, dejándose llevar por el mero continuismo; por el contrario, de sus textos brotan rasgos propios del ser dieciochesco, como el enciclopedismo o la lacerante visión crítica que muestra en ocasiones de la realidad social; en este sentido, y como ya sugirió Pérez Avellaneda (2009: 743), Tadeo Felipe se revela como uno de los tantos eruditos que recorrieron los tortuosos caminos del Setecientos, un hombre que poseía –o anhelaba poseer– vastos conocimientos culturales que iban desde la patrística hasta la historia, el derecho, la geografía o la astronomía. Asimismo, Cortés del Valle y Castillo también da cabida en sus obras al rico, y siempre dinámico, folklore popular. Todo ello convierte la obra de este escritor en un objeto que merece ser escudriñado desde distintas perspectivas.

Bibliografía

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1983) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, volumen II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ANDIOC, René (1987) *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Juan March / Castalia.

[48] Recordemos las palabras de Flecniakoska (1975: 103) antes reproducidas.

[49] Ya en las fiestas hagiográficas del Barroco, el elemento espectacular ocupaba un lugar preeminente; véanse Aparicio Maydeu (1993) y Arellano Ayuso (2013).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

ANDRÉS, Christian (1998) "Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes" en A. P. Bernat, coord., *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, pp. 545-557.

APARICIO MAYDEU, Javier (1993) "A propósito de la comedia hagiográfica barroca" en M. García, coord., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, volumen I, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 141-152.

ARELLANO AYUSO, Ignacio (1992) "*El triunfo de las mujeres*, loa mariana y sacramental del poeta dieciochesco Eugenio Gerardo Lobo: materiales para el estudio del género y su evolución", *Criticón*, 55, pp. 141-161.

—— (2001) *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Reichenberger / Universidad de Navarra.

—— (2013) "Elementos teatrales y parateatrales en fiestas hagiográficas barrocas (las fiestas jesuitas)", *Revista Chilena de Literatura*, 85, pp. 101-128.

ASENSIO, Eugenio (1971) *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Editorial Gredos.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio (2018) "Dos arquetas relicario de San Vitores (cerezo del río Tirón) hechas en Flandes (1466) y Burgos (1525)", *Ars bilduma. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, 8, pp. 17-40.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes REYES PEÑA (1992) *Mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

BOLUFER PERUGA, Mónica (1999) "Les vêtements de la santé: le discours des apparences dans l'Espagne du XVIIIe siècle" en *Les femmes dans la société européenne*, Ginebra, Société d'Histoire et Archéologie de Geneve, pp. 11-30.

—— (2000) "«Ciencia de la salud» y «Ciencia de las costumbres»: higienismo y educación en el siglo XVIII", *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 20, pp. 25-50.

BRIOSO SANTOS, Héctor (2002) "Fuentes, móviles y otros problemas del chiste medicina-muerte en Quevedo y Valle y Caviedes", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 5, pp. 7-32.

BROOKE, Alice (2018) *The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz: Natural Philosophy and Sacramental Theology*, Oxford, Oxford University Press.

CARNERO ARBAT, Guillermo (1989) "Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora", *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 21-36.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1917) *Historia de la lengua y literatura castellana*, volumen VI, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

CORTÉS DEL VALLE Y CASTILLO, Tadeo Felipe (1765) *Escuela de la muerte*, BNE, Mss. 9671-9672, 2 volúmenes: I, f. 1r.-v. y pp. 1-716; II, f. 1r.-v. y pp. 1-816.

—— (¿1765-1772?) *Antídoto espiritual*, BNE, Ms. 9354, f. 1r.-v. y pp. 1-758.

—— (1772) *Cronología universal del tiempo y del mundo*, BNE, Ms. 9319, ff. 1r.-152r.

—— (1779) *Calendario romano, general y perpetuo*, BNE, Ms. 9310, f. 1r.-v. y pp. 1-383.

—— (1780) *Obras misceláneas joco-serias en prosa*, BNE, Ms. 9278, ff. 1r.-231r.

—— (1781) *Obras misceláneas joco-serias en verso*, BNE, Ms. 9279, f. 1r.-v. y pp. 1-423.

CORTÉS DEL VALLE Y CASTILLO, Tadeo Felipe (1782) *Espejo de la geografía*, BNE, Ms.9322, ff. 1r.-204v.

COTARELO Y MORI, Emilio (1911) *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière.

CRUZ, Fray Valentín de la (1985) *Burgos, ermitas y romerías*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal.

DÍAZ BALSERA, Viviana (1997) *Calderón y las quimeras de la culpa. Alegoría, seducción y resistencia en cinco autos sacramentales*, West Lafayette, Purdue University Press.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (1989) "Las loas de Gaspar Zavala y Zamora", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 65, pp. 191-203.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan Fernando (1993) *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.

FERNÁNDEZ-GUILLERMO, Leonor (2008) "La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón", *Anuario Calderoniano*, 1, pp. 105-126.

FERREIRO ALEMPARTE, Jaime (1991) *La leyenda de las once mil vírgenes. Sus reliquias, culto e iconografía*, Murcia, Universidad de Murcia.

FERRER VALLS, Teresa (1992) "El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía" en R. Beltrán, J. L. Canet y J. Ll. Sirera, eds., *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, pp. 307- 322.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (1975) *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

GARCÍA LORENZO, Luciano (2005) *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos.

GARCÍA RUIZ, Víctor (1994) "Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, 1, pp. 61-82.

HERMENEGILDO FERNÁNDEZ, Alfredo (1991) "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit*, 11, pp. 127-151.

HERNÁNDEZ REYES, Dalia (2007) "Aproximaciones a la configuración del gracioso en el teatro jesuita novohispano (1600-1650): elementos y agentes de comicidad" en G. Vega y R. González, coords., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 267-282.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

LEIRA, Amelia (2004) *El Traje Nacional,* ciclo 2004 de conferencias "Los modelos del mes" organizado por el Museo Nacional del Traje, http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:63667e5f-6ac0-4344-a33c-d3e682b6b3f1/09-2004-pieza.pdf (consulta: 4 septiembre 2019)

LOBATO LÓPEZ, María Luisa (2010) "La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)", *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4, pp. 53-71.

MORETO, Agustín (1999) *El desdén con el desdén*, ed. de E. di Pastena y est. prel. de J. E. Varey, Barcelona, Crítica.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3730
Artifara, ISSN: 1594-378X

MUÑOZ RESINO, Humildad (1998) "Análisis de *El triunfo de las mujeres. Loa dedicada a la Virgen Santísima, Nuestra Señora*, de Eugenio Gerardo Lobo", *Docencia e Investigación. Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, 8, pp. 159-194.

PALMA FERNÁNDEZ, José Antonio (2018) "Un programa iconográfico veterotestamentario en el Camarín de N. S. del Rosario (Granada)", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 49, pp. 197-217.

PAYO HERNANZ, René-Jesús (1994) *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

PEINADO GUZMÁN, José Antonio (2015) "Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada" en J. A. Peinado y Mª. del Amor Rodríguez, coords., *Lecciones barrocas: "aunando miradas"*, Córdoba, Hurtado Izquierdo, pp. 159-190.

PÉREZ AVELLANEDA, Marino (2009) *San Vitores. Iconografía y culto*, Burgos, Asociación Cultural "Cerasio".

REYES PEÑA, Mercedes de los (1988) *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar.

RUIZ GÓMEZ, Francisco (1990) *Las aldeas castellanas en la Edad Media: Oña en los siglos XIV y XV*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SÁNCHEZ-MORENO DEL MORAL, Fernando (2006) *Retablos barrocos burgaleses*, Burgos, Excelentísima Diputación Provincial de Burgos.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1986) "Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII. El testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760", *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 24, pp. 237-260.

SANHUESA FONSECA, María (1999) "Cortés del Valle y Castillo, Tadeo Felipe" en E. Casares, dir., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, pp. 100-101.

SILERI, Manuela (2004-2005) "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta", *Etiopicas. Revista de Letras Renacentistas*, 1, pp. 243-270.

VAREY, John Earl (1987) *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.