

# Interconexiones en la *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* (Calderón de la Barca, c. 1670)

**María Asunción Flórez Asensio**

Investigadora independiente (España)

maflorezasensio0@outlook.es

ORCID: 0000-0002-8413-9557

Recepción: 21/01/2025, Aceptación: 15/03/2025, Publicación: 19/12/2025

## Resumen

El presente trabajo estudia las interconexiones entre distintas disciplinas que presenta la loa escrita, presuntamente por Calderón, para la presentación de la compañía de Antonio de Escamilla en Madrid en la temporada 1670-1671. Convertidas por Quiñones de Benavente en auténticos entremeses, estas breves obras, cuyo argumento suele reflejar la vida teatral de la época, constituyen una fuente inestimable para conocer diversos aspectos, desde la composición de la compañía hasta las dificultades enfrentadas por sus miembros o las habilidades profesionales de cada uno de ellos. En este caso se presta especial atención al componente musical que, como era habitual en este tipo de loas, permite ampliar nuestros conocimientos sobre un patrimonio musical, hoy desaparecido en parte, así como sobre las habilidades musicales de los diferentes miembros de la compañía.

## Palabras clave

Loa; compañía de Escamilla; Calderón de la Barca.

## Abstract

*English title.* Interconnections in the Loa that Escamilla began with in Madrid (Calderón de la Barca, c. 1670).

The present work studies the interconnections between different disciplines presented in the *loa* written, presumably, by Calderón for the presentation of Antonio de Escamilla's company in Madrid in 1670/1671 season. Converted by Quiñones de Benavente into authentic *entremeses*, these short pieces, whose plot usually reflects the theatrical life of the time, constitute an invaluable source to learn about various aspects, from the com-

position of the company to the difficulties faced by its members or their professional skills of each of them. In this case, special attention is paid to the musical component which, as was usual in this type of pieces, allows us to expand our knowledge about a musical heritage that has now partially disappeared, as well as about the musical skills of the different members of the company.

### Keywords

Loa; Escamilla Company; Calderón de la Barca.

Concebidas como pieza introductoria a la “fiesta teatral”, las loas, prólogos o introitos contaban con una larga tradición desde el mundo clásico, siendo Plauto y Terencio quienes influirán más directamente en el teatro hispano.<sup>1</sup> Su función<sup>2</sup> era múltiple: buscar la benevolencia de los espectadores (alabando al público, a la ciudad, etc.), transmitir diversos mensajes o, como en este caso, presentar a una compañía al inicio de la temporada teatral. Podemos considerarlo, por tanto, un género “multiforme, heterogéneo y poliédrico” (Plaza Carrero 2008: 87), que irá absorbiendo características de otros géneros breves, especialmente del entremés. Aparece así la “loa entremesada”, desarrollada por Luis Quiñones de Benavente,<sup>3</sup> cuya mayor envergadura dramática permite una pre-

1. Véase Flecniakoska (1975: 15-20). Para un resumen de la evolución histórica de este tipo de piezas véase Plaza Carrero (2008). Véase también Flórez (2006: 176).

2. Para Flecniakoska (1975: 53) tienen “un papel funcional importante en el desarrollo del espectáculo global”, hasta el punto de que las considera “uno de los elementos esenciales de los mecanismos de la representación.”

3. “Las loas de Quiñones de Benavente son verdaderos entremeses, con música, golpes, desmayos, utilización del bofetón, apariencias complejas y numerosos artefactos como sillas, espadas, etc. Son loas por lo que toca a ciertos tópicos tradicionales en el lenguaje y la actitud de los representantes para con el auditorio: piden silencio, benevolencia y presentan la compañía de modo

sencia musical cada vez más notoria, dando lugar a híbridos como la loa bailada y la loa cantada.<sup>4</sup> Dentro de este grupo de obras ocupan un puesto relevante las “loas de presentación de compañía”,<sup>5</sup> cuyo argumento refleja en bastantes casos la vida teatral de la época. Como indica su denominación, servían para dar a conocer la composición de las compañías al principio de la temporada teatral, por lo que constituyen una fuente de información histórica inestimable al completar las lagunas de la documentación conservada. Aunque no podemos considerarlas un género musical propiamente dicho, pues no todas incluyen partes cantadas o bailadas, gracias a Quiñones de Benavente y a la importancia que la música tiene en sus obras,<sup>6</sup> nos han llegado algunos excelentes ejemplos, en los que se observa con claridad cómo ésta ya no es un mero acompañamiento, sino que tiene un papel relevante.<sup>7</sup>

Además de la importancia concedida a la música, hay otras características<sup>8</sup> que nos permiten afirmar una evidente influencia del modelo de Benavente en la loa que estudiaremos. La primera sería el desarrollo de una trama en la que predomina la comicidad,<sup>9</sup> incluso cuando se alude a temas serios como los problemas económicos de autor y actores, tal y como aquí sucede. No es de extrañar, por tanto, que suelen estar protagonizadas por el gracioso de la compañía, como lo era también el propio Escamilla, además de autor. Para potenciar la comicidad se recurre a recursos lingüísticos y expresivos jocosos como juegos de palabras —el cantar “con trabajo” a la pregunta sobre la que “cantaba tiples” (pp. 750-751, vv. 117 y 114)—,<sup>10</sup> fragmentos de refranes, de romances o paro-

---

entretenido.” (Flecniaikoska 1975: 94). Véase la descripción del bofetón (una especie de puerta giratoria sobre un eje) y otros mecanismos y tramoyas utilizados en los corrales públicos en Ruano de la Haza y Allen (1994: 447-486) (Cap. IX. El decorado espectacular).

4. Véase Spang (1994: 9).

5. Así las denomina Cotarelo y Mori (1911/2000: I, xxiv), quien diferencia cinco tipos de loas: sacramentales, a Nuestra Señora y Santos, para fiestas reales, para casas particulares, y de presentación de compañía. Las sacramentales y las escritas para fiestas reales son, junto las de presentación de compañía, las que suelen tener mayor componente musical. Para las loas de presentación de compañía ver pp. XLIV-LII. Véase la loa que estudiamos aquí en pp. XLVII-XLVIII. Spang (1994: 9) diferencia únicamente cuatro grupos, aunque en alguno incluye variantes: loa sacramental/religiosa, palaciega, de presentación de compañía o temporada y loas que unen música y otros géneros. Véase también Flórez (2006: 176-177) y Plaza Carrero (2008: 85-86).

6. Para la faceta como músico de guitarra del dramaturgo véase Madroñal Durán (1993: 336-337).

7. Véase Flórez (2006: 178).

8. Véanse algunas en Plaza Carrero (2017: 131-143).

9. Se trata de un procedimiento sencillo, directo y fundamental para ganar la benevolencia de los espectadores. Como bien señala Fleckniakoska (1975: 67) “Para ganar la voluntad del auditorio nada mejor que moverlo a risa”, especialmente cuando se trata del público de los corrales de comedias, menos culto y más revoltoso que el que asistía a los espectáculos nobiliarios. No obstante, este investigador también subraya que estamos ante “un juego cómico de comicidad tan variada como matizada, lo que explica que, generalmente, se confiaba su recitación al gracioso”.

10. Cito por la edición moderna (aunque con algunos errores de lectura) de Ferreira Barrocal (2022). Además de su mayor facilidad de lectura, numera los versos. Indico mis propias correcciones, cuando las hay.

días de obras poéticas sobradamente conocidas, como sucede con las *Églogas* de Garcilaso, citadas aquí “de a poquitos” (pp. 746, v. 51) pero debidamente resaltadas dado que son, además, cantadas.<sup>11</sup>

La *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* nos ha llegado a través de una única fuente: el manuscrito 14856 (ff. 19-24) de la Biblioteca Nacional de España, que figura en el catálogo como *Bailes diferentes*,<sup>12</sup> en el que ocupa los ff. 19r-24r. Aunque la atribución a Calderón ha suscitado algunas dudas,<sup>13</sup> debido principalmente a algunas irregularidades métricas impropias de D. Pedro, actualmente suele aceptarse su autoría. En cuanto a la fecha en la que pudo representarse, Granja (1996: 170) cree 1670 como la más probable, dado que ese año todos los comediantes citados en la loa se encontraban en Madrid para representar los autos del Corpus.

La obra comienza con un “baile gracioso, y el artificio consiste en salir las damas tapadas para burlar al autor” (Cotarelo y Mori 1911-2000: I, XLVII).<sup>14</sup> Este aparece acompañado de un pregonero anunciando la pérdida de su compañía. Siempre tapadas, las damas le preguntan “qué ha sido de cada una de ellas, a que el autor contesta con equívocos chistosos. Al segundo pregón van apareciendo uno a uno los cómicos, diciendo cada cual saber dónde para la farándula. Destápanse las damas y se reconocen, y organizan de nuevo” (Cotarelo y Mori 1911-2000: I, XLVII), según el siguiente orden: María de Quiñones (1ª), Bernarda Manuela (2ª, apodada la *Grifona*), Manuela de Escamilla (3ª), Luisa Fernández (4ª), María de los Reyes (5ª), Ana Ortiz (6ª),<sup>15</sup> Alonso de Olmedo (1º), Juan Fernández

11. La inclusión de canciones preexistentes fue una práctica habitual en el teatro comercial hispano ya a finales del siglo XVI. Consagradas por Lope como una de las “tres cosas” (“...plática, / verso dulce, armonía, o sea la música” (*Arte nuevo*, 1609, ed. 2006: 134, vv. 55-56) esenciales de la comedia, el dramaturgo madrileño dejó ejemplos más que notables de la variedad de funciones que la música cantada podía asumir en una obra. Es más, aunque Lope fue un prolífico creador de canciones, a las que pusieron música los principales compositores de la época, tampoco desdeñó la inclusión de canciones preexistentes, que adaptaba al argumento de la obra, de tal manera que parecen haber sido escritas expresamente para ella. En la misma senda, Calderón se nos presenta, igualmente, como un buen conocedor de canciones, que incluye en sus obras de forma bastante compleja, ya que en su producción dramática “la relación entre el contenido escénico y el musical se hace más estrecha al formar la música parte integrante de la trama.” Flórez Asensio (2022: 152-153). Para Lope véase Flórez Asensio (2017).

12. Accesible en red a través de Biblioteca Digital Hispánica. DOI: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000214150&page=1>. Fecha de consulta: 26/09/2023.

13. Véase Granja (1996: 171).

14. Creo que podríamos considerarlo, incluso, una auto referencia cómica a la denominada por Fleciakoska (1975: 103) “seria ‘apertura musical y culta’ de las obras calderonianas.”

15. Aunque en la loa no se indica su jerarquía, aparecen en este orden cuando deciden vengarse del autor. Véase la edición citada, vv. 124-127, pp. 751. Cotarelo (1911-2000: I, XLVII) incluye a Mariana de Borja (que ese año figura como 3ª dama de Manuel Vallejo, y así lo indica ella misma en la loa que Lanini escribió para presentar a la compañía esa misma temporada), e Isabel de Gálvez, de la que no tenemos noticias a partir de 1665 y que no aparece en la loa ni en la lista de la compañía de Escamilla, en la que figuran todos los demás citados en la loa, excepto Manuela de

(2º), Pedro Carrasco (3º), Escamilla (*gracioso*), Mateo Godoy (*barba*), Antonio Leonardo, Jerónimo de Morales, Luis de Mendoza y Juan de Malaguilla (*arpista*). De las seis damas, tres eran célebres músicas: la *Grifona*, de quien en la loa se dice expresamente que es “quien canta” (pp. 748, vv. 75), la Escamilla y Luisa Fernández. De las tres restantes, dos tenían también habilidades musicales: María de Quiñones parece que fue excelente bailarina y de Ana Ortiz se dice en la loa que “cantaba tiples” (pp. 750, vv. 114). María de los Reyes parece que sobresalía, sobre todo, por su belleza.<sup>16</sup> En cuanto a los hombres, además de Escamilla, que debía saber cantar por ser “importante habilidad”<sup>17</sup> para los graciosos, y el arpista Juan de Malaguilla, sabemos que Carrasco, que aparece aquí cantando el pregón, era un buen tenor, y que Antonio Leonardo era músico además de actor.<sup>18</sup>

Como suele suceder en las obras del dramaturgo madrileño, esta “linda” loa, en la que se reconoce la “experta mano” de su autor (Cotarelo y Mori 1911-2000: XLVII), presenta una perfecta organización interna. La he dividido en cuatro secciones, que podríamos resumir como introducción (una danza cantada), un desarrollo que consta de dos partes: presentación de las actrices y presentación de los actores y, finalmente, la conclusión. La música se concentra en las dos primeras secciones que, no por casualidad, están protagonizadas por las damas de la compañía dado que, desde los inicios del teatro hispano en la Edad Moderna, las habilidades musicales fueron esenciales para las actrices —suscitando acerbas críticas de los moralistas—,<sup>19</sup> en correspondencia con la importancia que tenían también para las mujeres de cualquier clase social.<sup>20</sup>

La loa se inicia con la aparición de los músicos sobre el tablado con la misión de “sosegar” a la gente, integrando la antigua costumbre de que fueran ellos los que señalasen el inicio del espectáculo. Así lo indica, por ejemplo, Quiñones de Benavente en su *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en*

---

Escamilla. Por otra parte, en la loa se indica explícitamente que la compañía la formaban seis damas y no ocho. Véanse las listas de ambas compañías en Pérez Pastor (1905: 318). Véase la loa de Pedro Francisco Lanini en Cotarelo y Mori (1908: 113-116); y también en Flórez (2006: 478).

16. Para las biografías de todas ellas véase Flórez Asensio (2004: III, 17-22 (*Grifona*); 56-66 (Escamilla); 72-75 (Fernández); 145-146 (Ortiz); 161-165 (Quiñones); 172-173 (Reyes)); y también las entradas correspondientes en el DICAT 2008 y en el *Diccionario Biográfico Español* (DB-e).

17. Así lo afirma Juan Bezón en el entremés cantado *El licenciado y el bachiller* de Quiñones de Benavente. Véase Cotarelo y Mori (1911-2000: II, 539).

18. Ver Flórez Asensio (2004: III, 248-250 (Carrasco); 259-264 (Escamilla); 273-275 (Antonio Leonardo); 366-368 (Malaguilla)) y también las entradas correspondientes en el DICAT y en el DB-e.

19. Ya en 1598, en un *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey Felipe II*, Argensola denuncia como “el cebo de que el demonio usó para ellos y ellas, fue el cantar, bailar, el danzar”. Casi cien años después, el jesuita Fomperosa y Quintana lamenta en *El Buen Zelo* (1683) cómo las actrices ejercitan “sus habilidades no con descuido ni con medianía, sino con todo estudio y muchos primores, representar, cantar, bailar, tocar.” Véanse ambos en Cotarelo y Mori (1904-1997: 65-68, 67 (Argensola) y 262-269, 267 (Fomperosa)).

20. Véase Flórez (2006: 410-418 y 476-484) y Flórez Asensio (2023: 95-117).

*Madrid* en la que “Sale Roque antes que salgan a cantar”, por lo que es reprendido por Juan Bezón, el gracioso de su compañía.<sup>21</sup> Aunque a mediados de siglo esta costumbre parece ser que había decaído, su función apaciguadora queda claramente expresada en la acotación de nuestra loa: *Salen músicos solos y, en habiendo sosegado la gente con los instrumentos, al primer verso —sosegada la gente— las seis mujeres de la compañía tapadas de medio ojo bailan, sin descubrirse* (pp. 743). A continuación “seis damas / de todo desembarazo / de todo donaire y brío / toda gala y todo garbo / ... / hacer un baile disponen / a la sombra de sus mantos” (pp. 743, vv. 1-4 y 7-8), cuya novedad consiste en que “si es de jácara el tono / y de gallarda los pasos / bien en las mudanzas entran” (pp. 744, vv. 15-17). Se alude así de forma breve y concisa a las principales características de ambas piezas musicales: el “tono” en la primera y los “pasos” en la segunda.

La jácara, que llegará a convertirse en una obra teatral breve,<sup>22</sup> era en origen una canción que trataba del mundo de los “jaques” o rufianes. Gozó de gran éxito durante todo el siglo XVII incluida en géneros menores como el entremés, el baile o, como aquí, en una loa. Aunque la falta de partituras, que lastra el conocimiento de la música teatral del XVII, es aún más sangrante en el caso de bailes y danzas cantados, y dificulta poder asegurar con certeza cuáles serían sus peculiaridades musicales, parece que se caracterizaba por un ritmo y melodía que le eran propios.<sup>23</sup> Partiendo como base de un texto narrativo en romance octosilábico, y teniendo en cuenta la estrecha relación que suele existir entre el número de compases y el número y características de los versos, las escasas fuentes musicales conservadas parecen apuntar una frase musical de cuatro compases ternarios —sin excluir las habituales hemiolias—<sup>24</sup> por cada verso, de modo que cada cuarteta de romance coincide con dieciséis compases. Las frases musicales, de doce tiempos, se sustentaban en un esquema armónico bastante simple,

escrito casi siempre en Re menor, consistía en dos compases en el primer grado y otros dos en el quinto i-i-V-V o bien en una variante algo más elaborada que incluía notas de paso en el bajo que constituyen un tetracordo descendente, con los acordes intermedios armonizados en primera inversión [...] una secuencia armónica cuyo bajo coincide con la llamada “cadencia andaluza”. En ambos casos la secuencia de acordes se aplicaba a cada octosílabo, a diferencia de ejemplos anteriores en los que la secuencia suele abarcar dos versos (Torrente 2016: 229).<sup>25</sup>

21. Ver la loa en Cotarelo y Mori (1911-2000: II, 544-546).

22. Véase Cotarelo y Mori (1911-2000: I, CCLXXIV-CCXC). Para su evolución véanse también Flórez (2006: 207-214) y Buezo (2008).

23. En el *Entremés de la Perendeca* de Moreto, protagonizado, como indica su título, por una buscona o pelandusca, la protagonista y su amiga Marica *Salen cantando en tono de jácara*. Véase el entremés en Lobato (2003: II, 281-315, 283).

24. Se trata de una modificación en la acentuación rítmica con la que se pasa de acentuar cada tres pulsos a acentuar de dos en dos pulsos.

25. Véase también Torrente (2015: 5).

La repetición de este esquema melódico-armónico-métrico facilitaba la ejecución de las “mudanzas” o movimientos coreográficos,<sup>26</sup> que aparecen indicados en esta danza cantada mediante breves acotaciones: *culebra, corros, entretejerse* [?], *vueltas en las esquinas y adentro, una vuelta con la de enfrente y otra con la del lado, cruzados, bandas hechas y deshechas, corro grande*. Pese a lo esquemático de las indicaciones, dado que parecen distribuirse de forma equilibrada entre las diferentes estrofas cantadas, es muy probable que –según la disposición de las acotaciones– a cada estrofa (siete en total) le correspondiera casi siempre una mudanza.

Si en la *jácara* primaba un carácter musical hispano, la *gallarda* era una danza saltada “muy airosa” (*Diccionario de Autoridades*) de origen italiano, que admitía múltiples variaciones sobre un esquema básico de cinco pasos. Se caracterizaba por frases de compases binarios de seis pulsos (6/8) en los que el 4-5 eran ocupados por el salto. A diferencia de la *jácara*, se han conservado numerosas fuentes en las que se describen sus pasos y mudanzas.<sup>27</sup> Su popularidad fue enorme, por lo que no es de extrañar que en el teatro hispano se encuentren referencias frecuentes a esta danza. Su carácter cortesano y elegante debía contrastar notablemente con el mucho más popular de la *jácara*, por lo que podemos suponer que, en este caso, se adaptaron los pasos y mudanzas de la *gallarda* al carácter vivo de la *jácara*, dando lugar a un baile primoroso y artificioso, tan criticado por moralistas como el padre Camargo, quien no deja de lamentar cómo las actrices “cantan primorosamente letras tiernas y amorosas en tonos airosos y graciosísimos: avivados de más a más con bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mismas mujeres bailan, tocan y danzan.”<sup>28</sup>

Pese al esquematismo de las indicaciones coreográficas,<sup>29</sup> las obras teatrales se han convertido en una de las principales fuentes sobre danzas y bailes para los investigadores modernos, debido a la escasez de tratados teóricos. Y no es de extrañar, dado que teatro, baile y danza fueron entretenimiento y afición generalizada entre los españoles del Siglo de Oro, independientemente de su clase social. La perfecta fusión de los tres dio origen, incluso, a un género teatral breve: el baile dramático, bien estudiado por Merino Quijano. Lo

26. Además de ser muy escasas las obras que los incluyen, un segundo problema para el investigador moderno reside en que las indicaciones suelen ser muy esquemáticas e imprecisas. No obstante, el hecho de que se repitan en obras de géneros muy diferentes parece indicar un alto grado de codificación, que permitía reconocerlas a sus contemporáneos.

27. Véase Flórez (2006: 50-51).

28. Camargo, Ignacio, *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689). Véase Cotarelo y Mori (1904-1997: 121-128, 125).

29. Ruiz Mayordomo y Valcárcel (1993: 78-80) las agrupan en tres tipos: de desplazamiento (bajar/subir, adentro/afuera, etc.), que tienen como referencia al público en el primer caso y al centro de una figura geométrica en el segundo; de posición (caras afuera/adentro, etc.); y figuras propiamente dichas (ala, bandas, corro, etc.).



cierto es que a finales del siglo xvi aparece ya una escuela española de danza (tanto teatral como cortesana), configurada plenamente en el siglo siguiente (Ruiz Mayordomo 1999: 293); es más, algunos bailes hispanos se convirtieron en importantes aportaciones a la música occidental debido a la estrecha relación entre la danza y las variaciones instrumentales.<sup>30</sup> De hecho, parece que la sociedad española “tuvo una enorme capacidad para generar bailes nuevos que competían unos con otros” (Torrente 2016: 216). Ese parece ser el caso de nuestro baile, “con las señas / de haber el compás criado” (pp. 744, vv. 13-14). Según indican las acotaciones, se trataba de una danza de grupo, por lo que las seis bailarinas ejecutaban conjuntamente una serie de mudanzas que anteponian el dibujo geométrico de los movimientos en el espacio a la técnica y expresividad individual.<sup>31</sup> También podemos apreciar que se combinan de forma bastante proporcionada los dos dibujos espaciales más comunes:<sup>32</sup> centralizados en torno a un eje, y en línea o arco ya sea en paralelo o perpendicular al público. Al primer tipo pertenecerían los corros, las vueltas —que admiten diversas variantes: vueltas en las esquinas y adentro, vuelta con la de enfrente y con la del lado— y, posiblemente, los cruzados. Mudanzas en línea serían las bandas (generalmente dos líneas paralelas perpendiculares respecto al espectador) y, posiblemente, la culebra o incluso el entretejerse, aunque esta última puede hacerse también en círculo.

Por lo que se refiere al acompañamiento instrumental, arpa y guitarra<sup>33</sup> eran los habituales al ser los que tañían los músicos de las compañías. La guitarra concretamente fue un instrumento tan esencial que ni siquiera el escenógrafo real Baccio del Bianco consiguió desterrarla de los escenarios palaciegos: “non s’è potuto schifare che in una gloria di deità non vi fusse quattro guidoni vestiti di nero all’usanza con chitarre spagniole [...] uso di qua, che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggono, dicendo che è *impossibile che ballino senza quelle chitarre di dietro*.”<sup>34</sup>

Finalizado el baile, *Sale[n] Escamilla y Carrasco disfrazado a modo de pregonero, con una guitarra y otras cosas, como que las va vendiendo*. La aparición en el tablado de ambos marca el inicio de la segunda sección, en la que el autor, tras haber perdido su compañía, encarga a un pregonero anunciar que

30. Véanse Torrente (2016: 215) y Esses (1990).

31. La distancia que el tablado imponía a los espectadores no permitía apreciar la agilidad y sutileza individuales tan apreciadas en los salones. Véanse Flórez (2006: 80) y Moreno Muñoz (2008: 282).

32. Para Merino Quijano (1980: 226) las mudanzas/figuras se resumen en tres “Movimientos básicos” (cruzado, corro y vuelta) y otros tres “Movimientos de cierta importancia” (bandas, deshechas y cara a cara. Ver la relación de las *Mudanzas* que aparecen en los bailes cantados en pp. 217-226).

33. Véase Flórez Asensio (2015: I, 301-311).

34. Carta remitida desde Madrid y fechada el 19/07/1653. Véase Bacci (1963: 72). Las cursivas son mías.



CARRASCO: [¿*Cantando?*] Quien hubiere visto una  
 compañía que el año pasado  
 se perdió a Escamilla  
 en aqueste mismo patio  
 [...] véngala manifestando  
 que a quien la tenga y la encubra,  
 a quien diga dellos esclavo,  
 que la pedirán por visto,  
 o se darán buen hallazgo.  
 (pp. 746, vv. 37-48)

Este pregón, casi con seguridad cantado por Pedro Carrasco,<sup>35</sup> calificado por el anónimo autor de la *Genealogía* (1985: 237) como “gran tenor”, enmarca toda esta sección, protagonizada por las damas que, todavía tapadas, van a ir apareciendo una tras otra, provocando ácidos comentarios del autor sobre cada una, sin reconocerlas, por lo que, finalmente, todas deciden apalearle. Aunque según Granja (1996: 170) las actrices toman la palabra “siguiendo el grado de importancia que cada una de ellas tenía dentro de la compañía”,<sup>36</sup> no es exactamente así pues la primera que dialoga con el autor es Luisa [Fernández], seguida de [María] Reyes, Manuela [de Escamilla], [Ana] Ortiz, [María de] Quiñones y, finalmente, Bernarda Manuela. Solo cuando se inicia la presentación propiamente dicha de cada una de ellas, los parlamentos se disponen respetando estrictamente su jerarquía profesional. Además de los datos personales y profesionales que proporciona sobre cada una de ellas, esta sección es interesante por la habilidad con la que el dramaturgo intercala los versos cantados por Escamilla, en todos los casos fragmentos de canciones, refranes y parodias de obras poéticas muy conocidas, que parecen contener alusiones a la situación de cada actriz, sobradamente conocida por los espectadores de la época, pero no tanto para el investigador actual. Es el caso de Bernarda Manuela

35. Actor y músico, documentado en las compañías madrileñas desde 1658, aparece repetidamente en diversas obras a lo largo de una quincena de años mostrando habilidades nada desdeñables como cantante y bailarín. Véase su biografía en Flórez Asensio (2004: II, 248-250) y en el *DICAT*.

36. Esta “meticulosa disposición jerárquica de los parlamentos femeninos” le lleva a pensar que la loa pudiera no ser de Calderón sino de algún actor-versificador que conociera bien la jerarquización profesional, aunque no descarta que don Pedro pudiese conocer “perfectamente a cada uno de los componentes masculinos y femeninos dirigidos por Escamilla. Si se piensa bien, lo extraño sería lo contrario.” (Granja 1996: 170). La carta (fecha el 29 de abril de 1640) que Calderón dirige a Alberto de la Palma, regidor toledano que ese año fungía como uno de los comisarios encargados de la fiesta del Corpus de la ciudad, demuestra el interés del dramaturgo por “ajustar” el “vestido de la representación al cuerpo que se le a de poner”. En ella, don Pedro incide especialmente en conocer “la parte de la música y de las mujeres” que deberán interpretar el auto que se le ha encargado (*Siquis y Cupido*), para lo cual solicita que “se me envíe lista de todos, señalando quién canta, quién baila y quién hace las demás partes.” Véase Martínez Gil; García Ruipérez y Crosas (2004: 111).

BERNARDA: También Bernarda Manuela  
le dejó.  
ESCAMILLA: No es ese el caso,  
que ella no hace falta.  
BERNARDA: ¿Cómo?  
Si es quien canta... ¡Qué milagro!  
ESCAMILLA: El adagio le responda.  
BERNARDA: ¿Quién me dice el adagio?  
ESCAMILLA y  
MÚSICA (*Cantando*): *Cabellos y cantar no es ajuar.*  
(pp. 748, vv. 72-78)

El término italiano *Adagio* (según el *D.A.* “Sentencia breve comúnmente recibida, traída a algún propósito, por la mayor parte moral. En Castellano se llama más propiamente Refrán”) se utiliza como indicación y anuncio del refrán, aquí cantado, “Cabellos y cantar no es buen ajuar”, cuyo significado podríamos considerarlo bastante ofensivo ya que parece aludir a la dudosa reputación de una mujer que se ocupa en exceso de su apariencia y gusta de fiestas. Aunque para nosotros pueda pasar desapercibido, no sucedería lo mismo con el público que asistió a la representación y conocía bien a la actriz, habitual en las tablas madrileñas desde veinte años atrás. Celebérrima “hija de la comedia”, Bernarda Manuela Velázquez y Vargas, apodada la *Grifona* por tener el pelo encrespado o “grifo” (*D.A.*), era en este momento una mujer madura, con una larga trayectoria profesional<sup>37</sup> y una escandalosa vida amorosa que mantuvo, al parecer, hasta el final de sus días.<sup>38</sup> Mujer vitalista y decidida, era una actriz muy polifacética ya que representaba, cantaba y bailaba, habilidades todas que le aseguraron un puesto relevante en las fiestas palaciegas.<sup>39</sup> Pese al impertinente comentario de Escamilla, las obras teatrales aluden a la belleza de su voz y lo bien que cantaba. Es el caso de la loa para *Los celos hacen estrellas*, representada en 1672 también por la compañía de Escamilla. Tras oírle cantar la tonada “De

37. La primera noticia que se tiene de ella es de 1642, cuando entra en la compañía de Pedro de la Rosa. La última, de 1681. Véase su biografía en Flórez Asensio (2004: III, 17-22) y también en el *DICAT* y en el DB-e.

38. Casada, al menos, en dos ocasiones, en 1654 fue encarcelada por estar amancebada con el Condestable de Castilla, pero en febrero de 1656 consiguió fugarse seduciendo a un alguacil de corte. Véase todo el incidente en Barrionuevo (1968-1969: I, 91 y 97; II, 3). Al final de su vida estuvo amancebada con Juan Serqueiros, músico principal de varias compañías madrileñas, quien tras la muerte de la actriz fue procesado por la Inquisición porque “la hizo retratar difunta y puso en un nicho la pintura con dos cortinas y de noche le enzendia dos luces y rezaua el rosario delante del retrato”. (*Genealogía* 1985: 198).

39. El 4 de diciembre de 1654 se ordenó su traslado desde la cárcel de Corte (en la que estaba desde agosto por su amancebamiento con el Condestable) al “emparedamiento” de Úbeda, pero “Su Majestad, a instancia de la Reina, envió a mandar volver la Grifona desde la mitad del camino”. Aunque se la mantuvo detenida en Toledo, Barrionuevo no duda de que será por poco tiempo pues “En la primera fiesta que haya en Palacio enviarán por ella.” (Barrionuevo 1968: I, 91; 97).

los ceños del diciembre”, el mismo Escamilla dice “Ella canta que es contento”. Poco después su compañera Mariana de Borja pregunta “¿Quién cantaba tan bien?”. Tras ser invitada ella misma a cantar, se disculpa porque “aunque no con voz tan buena / también la persona canta.”<sup>40</sup>

Ninguna alusión se hace en nuestra loa a las habilidades musicales de Manuela de Escamilla,<sup>41</sup> “célebre en la parte de terceras damas” o *graciosa*, “y entre las muchas habilidades que ha tenido ha sido la más celebrada la de música” (*Genealogía* 1985: 421), hija del autor, con el que parece haber tenido algún desacuerdo en esta época:

MANUELA:	[...]
	¿Qué huyó su hija Manuela?
ESCAMILLA:	Esa se la llevó el diablo.
MANUELA:	¡Aquese es muy mal despecho!
ESCAMILLA:	Es otro muy mal despecho irse sin mi maldición.
MANUELA:	¿Dónde?
ESCAMILLA:	A buscar pitos y flautos.
MANUELA:	¿Guardárala bien?
ESCAMILLA:	No sabe la seguidilla usted.
MÚSICOS ( <i>Cantan</i> ):	<i>Que si yo no me guardo, mal me guardaréis.</i>

(pp. 748-749, vv. 85-94)

Los versos cantados pertenecen a una célebre canción popular (“Madre, la mi madre / guardas me ponéis, / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis”), utilizada en numerosas ocasiones por autores diferentes y de la que se conserva una versión polifónica en el *Cancionero de Turín*,<sup>42</sup> que bien pudo ser la utilizada en esta ocasión. El estribillo alude claramente a la decisión de una joven de mantener relaciones amorosas pese a la oposición materna o, en este caso, paterna. No sabemos con certeza cuál era la situación familiar en esta época, pero Manuela, al igual que la *Grifona*, parece haber llevado una vida amorosa bastante agitada, incluido su amancebamiento con un colega: Alonso de Olmedo, del que en 1668 tuvo un hijo.<sup>43</sup>

40. Loa para *Los celos hacen estrellas*, vv. 67, 71 y 103-104. Cito por la edición de Varey y Shergold, con edición de la música de Sage (1970: 6-7).

41. Véase su biografía en Flórez Asensio (2004: III, 56-66); y también en el *DICAT* y el DB-e.

42. Véase la transcripción moderna en Stein (1993: 413-414). Hay grabación accesible en youtube de Orphénica Lyra, José Miguel Moreno (Dr.), Nuria Rial (Soprano) y Jordi Domenech (Contratenor), 12-10-23, <<https://www.youtube.com/watch?v=OJawqbycKao>>. Hay otra versión a cinco voces de Pedro Ruimonte, incluida en su obra *Parnaso Español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seys* (Amberes, 1614). Véase Stein (1993: 415).

43. Casada a los trece años con Miguel Dieste, del que enviudó al año, parece que casó posteriormente y en secreto con el dramaturgo Francisco Monteser. En la época en la que se fecha la loa es

La tercera actriz-música de la compañía era Ana Ortiz, de quien en la loa se dice expresamente que canta “tiples”:

ORTIZ:	¿Y la que cantaba tiples no se hará falta menguada?
ESCAMILLA:	Sí hará, porque yo a estas horas canto solo con trabajo, y más si ella a usted le dice supliendo faltas:
<i>Cantando</i>	<i>¡Malo vendrá que bueno me haga!</i> (pp. 750-751, vv. 114-120)

Apenas tenemos datos de esta actriz que, tras permanecer con Escamilla dos años (1669 y 1670), desaparece de los escenarios madrileños,<sup>44</sup> siendo sustituida como “música” en 1671 por “la mujer de Navarrete” (a su vez, músico de la compañía ese mismo año) que no era otra sino Feliciano de Ayuso,<sup>45</sup> cuya mayor valía como actriz-música queda confirmada por su presencia en una de las compañías de Madrid durante, al menos, una década. Dada la ironía que predomina en estos comentarios, podemos suponer que Ana Ortiz era una profesional mediocre y por ello sustituible, según parece indicar el refrán remedado: “Malo vendrá que bueno me hará”, que debería entenderse en sentido contrario.

Los comentarios del autor sobre las tres actrices restantes son igualmente impertinentes. Sobre María de Quiñones,<sup>46</sup> primera dama y excelente bailarina, célebre por su belleza:

QUIÑONES:	¿Es posible que María de Quiñones le ha faltado?
ESCAMILLA:	No me hable de esa señora, que estoy con ella que rabio, y con la copla que dijo en su disculpa y mi agravio.
QUIÑONES:	¿Qué dijo su copla?
ESCAMILLA ( <i>Cantando</i> ):	<i>Cerca está de ser ingrata, la que sabe que es hermosa.</i> (pp. 747, vv. 59-67)

---

posible que todavía estuviera amancebada con Olmedo, lo que bien pudo haber suscitado un enfrentamiento familiar. Véase *Genealogía* (1985: 421-422; 561) y Flórez Asensio (2004: III, 57). Véase también Cotarelo y Mori (1911: 180).

44. Véase su biografía en Flórez Asensio (2004: III, 145-146).

45. Permaneció con Escamilla en las dos temporadas siguientes, pasando luego a la compañía dirigida por Manuel Vallejo. Véase Pérez Pastor (1905: 323; 329) y Flórez Asensio (2004: III, 13-15). Parece que era igualmente “tiple” ya que en 1673 estuvo enferma y fue sustituida por Manuela Zabala, que era 2ª tiple.

46. Véase su biografía en Flórez Asensio (2004: III, 161-165) y en el *DICAT*.

Los comentarios de Escamilla relacionados con Luisa Fernández son, en apariencia, bastante injuriosos, ya que la considera poco menos que un “trasto” a suplir:

CARRASCO:	Mire usted que he de volver a una almoneda en que hago gran falta.
ESCAMILLA:	Juntos iremos por si hay allá algunos trastos que puedan suplir la ausencia de los que yo voy buscando.
LUISA:	¿Qué trastos podrá suplir si en sus méritos reparo los de la Borja? <sup>47</sup>
ESCAMILLA:	Cualquiera como le dan barato, que esto de suplir faltas aun usted sabrá...
( <i>Cantando</i> )	<i>No por ser mas linda, sino por otra...</i> (pp. 750, vv. 101-113)

Casada con el actor y músico Antonio Leonardo, Luisa parece haber sido miembro destacado de las compañías madrileñas (junto con su hermana Sebastiana) durante más de una década, pese a que sus dotes musicales no fueran posiblemente extraordinarias, y tampoco su belleza. Por el contrario, la actriz parece haber destacado por su “discreción” y “destreza” en el bien decir, según afirma Lanini en su baile cantado *El cazador*, fechado hacia 1672/1673, en el que ella hizo a la golondrina, mientras que su hermana Sebastiana, que hace al cazador, atrae con su voz a otros pájaros: el jilguero (Mariana Romero), el pardillo (Luisa Romero), el ruiseñor (Pedro Carrasco) y la urraca, encarnado, como era de esperar, por Manuel Vallejo, autor y gracioso:

	<i>Sale LUISA cantando</i>
LUISA:	La golondrina soy yo, que diestra y sonora sé hacer con la discreción menos feo el parecer.
SEBASTIANA ( <i>canta</i> ):	De las feas discretas es el hechizo el tener la hermosura puesta en el pico. <sup>48</sup>

47. Este comentario parece aludir a que había sustituido en la compañía de Escamilla a Mariana de Borja, quien, como ya dije, en 1670 pertenecía a la de Manuel Vallejo. Véase Pérez Pastor (1905: 318).

48. Véase Cotarello y Mori (1908: 182-185, 184).

Lo cierto es que parece que fue una actriz muy estimada por las autoridades, pues en 1676 se le prohibió salir de Madrid por ser “representanta de las comedias y representaciones desta Corte” (Shergold y Varey 1961: 307); de hecho, su presencia fue continua, incluso como sobresaliente, en las fiestas palaciegas y en los autos del Corpus madrileño.

De María de los Reyes se nos dice que era “blanca y rubia” (ideal de belleza en la época) y “Cayó de una torre abajo” cual “mariposa de nieve”. La idea de la mariposa como una criatura de gran belleza pero que se siente atraída por la llama, buscando así su propia destrucción, era un motivo de larga tradición en la cultura europea. Gracias al anónimo autor de la *Genealogía* (1985: 471) sabemos que la actriz “era mui hermosa”. Ferreira Berrocal (2022: 750) relaciona estos versos con un poema de Hurtado de Mendoza: “Con unos blancos corderos / a Manzanares bajaba / de los montes de Castilla, /las cumbres de Guadarrama./ De mariposas de nieve / siembra las madejas ambas,/ que para volverse estrellas,/ se están quemando las alas”. Aunque para nosotros resulte difícil descifrar el significado de “mariposa de nieve”, es posible que aluda a la situación personal de la actriz en ese momento.

Dado lo sarcástico e, incluso, injurioso, de los comentarios de Escamilla, no resulta extraño que, finalizada la aparición sobre el tablado de las damas, todas decidan apalear al autor que tan descortés se ha mostrado con ellas:

ORTIZ:	¡Esa es mucha desvergüenza; venguémonos todos!
ESCAMILLA:	Puesto que yo no sé con quién hablo, ¿de qué han de vengarse ustedes? De un infame.
QUIÑONES:	De un picaño.
BERNARDA:	De un atrevido.
MANUELA:	De un necio.
LUISA:	De un vil.
REYES:	De un desvergonzado.
ORTIZ:	¡Ay, ay señor pregonero!
ESCAMILLA:	yo quedo muerto a pedazos. ¡Prosiga el pregón sin mí!

(pp. 751, vv. 121-130)

La repetición del pregón (“Quien hubiere visto una /compañía que el pasado año / se perdió a Escamilla /...” ) marca el final de esta segunda y última sección musical de la loa, pues la música queda excluida, incluso, del final de la obra, “Remitiendo al canto / el prólogo” (pp. 755, vv. 206-207).

De los fragmentos cantados por Escamilla en respuesta a sus actrices, solo conocemos la música del relacionado con su hija Manuela (“Que si yo no me guardo,/ mal me guardaréis”), pero ello no excluye que existiesen versiones mu-

sicales —que no nos han llegado— de algunos de los refranes y romances aquí citados, como parece ser el caso de la “copla” “Cerca está de ser ingrata,/ la que sabe que es hermosa”. La inclusión de canciones preexistentes de distinta procedencia era muy habitual y podían ser reutilizadas de forma diversa: bien literal o con modificaciones para adaptarlas al contexto, necesidades y posibilidades de la compañía. Aún más frecuente era la utilización de los estribillos (como sucede aquí con la canción arriba citada), fuertemente caracterizados musicalmente, y que, debido a su brevedad, eran más fáciles de reutilizar, pues con pequeñas variantes del texto podían ser incluidos en numerosos contextos, sin perder su fuerte personalidad,<sup>49</sup> lo que los hacía fácilmente reconocibles. Pero incluso en el caso de que no existiese una versión musical previa, la tarea de componer música para las representaciones “ordinarias” en los corrales no era ajena a los músicos de compañía, sino una de las obligaciones asumidas por el músico principal de la misma.<sup>50</sup> Debido a la premura con que debían afrontar esta tarea, es presumible que recurriesen a fórmulas más o menos estereotipadas, de probado éxito entre el público. Aunque ello podía influir en la calidad de las obras, el resultado en este caso probablemente fue muy estimable si el músico principal encargado de “poner los tonos” fue Gaspar Real,<sup>51</sup> pues, aunque en la *loa* no se le cita explícitamente, sabemos que estuvo ligado a Escamilla durante una década (al menos desde 1661 hasta 1672). Además de ser mencionado en varias obras breves siempre de forma elogiosa, tal y como hace Moreto en su *Loa entremesada para la compañía del Pupilo*:

MANUELA:

Ya yo adivino su cuidado:  
¿Es porque el buen Gaspar nos ha faltado,  
que siendo de los tonos el contraste  
con mil letras de cambio ha dado al traste,  
que está ya que se arruga,  
en un tono que puso hizo esta fuga?<sup>52</sup>

Su presencia durante cerca de veinte años en una de las compañías madrileñas, que representaban habitualmente ante los reyes, aristócratas, embajadores y autoridades del estado y municipales, es buena prueba de su calidad profesional.

49. Un excelente ejemplo lo tenemos en “¡Ay, infeliz de aquella”, uno de los estribillos de la ópera *Celos aun del aire matan* (1661) de Calderón e Hidalgo, reutilizado en numerosas obras de géneros teatrales muy diversos. Véase Flórez Asensio (2013).

50. Véase Flórez Asensio (2015: 299-454) (t. I, cap. IV: Funciones de los músicos de compañía).

51. Véase su biografía en Flórez Asensio (2004: III, 398-400) y Flórez Asensio (2015: II, 551-558).

52. Publicada en *Verdones del Parnaso* (1668). Cito por la edición de Lobato (2003: II, 501-517, 502) que la fecha entre febrero de 1658 y antes de 1659.



## Conclusiones

Importante variación dentro de los géneros teatrales breves, las loas de “presentación de compañía” resultan de enorme interés para el investigador moderno debido a las precisas informaciones que facilitan sobre diversos aspectos del teatro y de los propios comediantes. Siendo las alusiones a los problemas económicos de los autores muy frecuentes, tal y como sucede en la loa aquí estudiada:

DAMAS Y MÚSICAS:

Autor sin dineros  
que a seis compañeros,  
aunque los vea en cueros  
ni presta ni da,  
no tenga esperanza  
de que vea jamás,  
que los unos vienen  
cuando otros se van.

(pp. 754, vv. 175-182)

El propio concepto de “presentación” de la compañía las convierte en fuentes de información relevante para conocer la composición de algunas agrupaciones cuando no nos ha llegado documentación burocrática (por ejemplo, contratos ante escribano) e, incluso, de las habilidades concretas de muchos cómicos, sin excluir su apariencia física y otras cuestiones lo suficientemente importantes y conocidas por el público de la época como para exponerlas sobre el tablado. Es el caso de la que Diamante escribió para la compañía de Francisco García, el *Pupilo*, en la que confluyen varios aspectos relevantes de este tipo de obras: además de informar sobre la vida teatral, incluye breves partes cantadas por las actrices que subrayan los principales acontecimientos acaecidos a la compañía: “*Canta Ma[nuela]*: Porque enfermó Francisca / hace esta parte. *Canta Is[abel]*: Yo soy la suple ausencias / y enfermedades.” En esta ocasión, al igual que en la loa para Escamilla, también se recurre a la música para subrayar el pretexto central de la trama: la resistencia de Isabel de Gálvez (mujer del autor) a asumir papeles de primera dama (que ya había desempeñado con éxito fuera de la corte) por enfermedad de Francisca Verdugo, debido, principalmente, al pavor que siente ante los “silbos” de los “mosqueteros”, con su jefe —apodado el “Capón”— al frente. Para ello, Diamante introduce un *contrafactum* jocoso de la tonada “Quedito, pasito, que duerme mi dueño”, escrita por Juan Hidalgo para *Ni Amor se libra de amor* de Calderón de la Barca:

MÚSICOS:

*Cantan cuatro músicos, como se cantó en el Retiro.*  
Pisa, pisa con tiento las tablas  
quedito, pasito Isabel, que no sabes  
en cual dellas se esconden los silbos;  
y puesto que son de tus dichas el áspid,

no, no, no, no los despiertes,  
duerman, duerman,  
y callen, callen, y callen.<sup>53</sup>

Aunque no podemos considerarlas un género musical propiamente dicho, con Quiñones de Benavente se generaliza la inclusión de partes cantadas<sup>54</sup> de distinta procedencia, sin excluir piezas creadas específicamente para una loa concreta. No obstante, el carácter jocoso de estas obras hacía que fuese más apropiado y habitual la reelaboración de tonadas y canciones pre-existentes muy conocidas por el público; tonadas que, al ser reutilizadas de forma diversa, convierten a estas loas en una fuente inestimable para conocer un patrimonio musical,<sup>55</sup> hoy desaparecido en parte. Como bien señala Bergman (1961: 229):

Estas citas, arrancadas de su contexto y encajadas a la fuerza en otro nuevo, provocan la risa por lo incongruente o por lo inesperadamente certero. Pero es una técnica que requiere la colaboración del público. Si las citas no se reconocieran como tales, muchas de ellas, lejos de ser graciosas, no tendrían siquiera sentido. Precisamente por estar hoy olvidados muchos romances que en otros tiempos cantaba todo el mundo, algunos pasajes de piezas jocosas resultan casi ininteligibles para el lector moderno. Desde luego, no sería así cuando se compusieron.

Un importante aspecto que debe tenerse en cuenta desde un punto de vista musical es que suelen transmitir información relevante sobre las habilidades,<sup>56</sup> tesitura vocal de los cómicos —tal y como sucede en esta loa—, papeles cantados en otras obras,<sup>57</sup> etc. Nos encontramos, pues, ante un grupo de piezas tea-

53. Se conserva música de la tonada original en dos fuentes: el Ms 13622 (Gayangos-Barbieri) de la Biblioteca Nacional de España y en el *Manuscrito Novena*, pp. 220-221. Véase Stein (1993: 394). La loa también alude a lo “perverso” de “este oficio, que aquel día / en que holgamos no comemos”. Véase la loa en *Rasgos de ocio en diferentes bayles, entremeses y loas*, Madrid, 1661, pp. 226-233. Cito por el ejemplar de la BNE, accesible en red a través de Biblioteca Digital Hispánica. DOI: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083527&page=1>. Fecha de consulta: 13/10/2023.

54. Por ejemplo, en la *Loa que representó Antonio de Prado* (c. 1635) “*Aparece un árbol muy florido con muchos nichos, en que están todos los de la compañía con guitarras y arpas*”, quienes “cantando te dan muestra / unos con arpadas manos / y otros con arpadas lenguas.” Véase Cotarelo y Mori (1911/2000: II, 515-517, 515).

55. Es el caso de la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte*, en la que cada intervención hablada de los diferentes miembros de la compañía se remata con unos versos cantados por “Todos”, algunos remedos de célebres romances: “Mala la hubisteis, franceses / la caza de Roncesvalles”, etc. Véase Cotarelo y Mori (1911/2000: II, 558-561, 559).

56. Por ejemplo, en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* (1638), Quiñones de Benavente califica a María de Heredia de “Jilguerito forastero, / cuyo gorjeo lozano / es peligro de la vista, / si del oído es halago”. Véase Cotarelo y Mori (1911/2000: II, 575-578, 576).

57. Es el caso de aquellas en las que los actores parecen haber enloquecido creyendo ser “los papeles mismos / que han hecho en varias comedias / cada uno, según su genio”. Salazar y Torres,

trales que interconectan diferentes disciplinas —literatura, historia y música principalmente—, presentando una vívida visión, por ingeniosa y veraz, de la complejidad que alcanzó el teatro de nuestro Siglo de Oro.

---

Agustín, *Loa para la comedia de la mejor flor de Sicilia Santa Rosolea. Entró a representar con ella en Madrid la Compañía de Félix Pascual*. Cito por la edición de Farré Vidal (2003: II, 571-585, 573). El recurso a la locura fingida, una estrategia bastante habitual en este tipo de loas es, sobre todo, una manera de reivindicar su trabajo: “la ausencia de cordura se justifica por el empeño de los comediantes en sus funciones actorales.” (Farre Vidal 2003: II, 559).

## Bibliografía

- BACCI, Mina, “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone*, 14 (1963), pp. 68-77.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos*, Madrid, Atlas, 1968-1969, 2 vols.
- BERGMAN, Hannah, “El Romancero en Quiñones de Benavente”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 15, 1/2 (1961), pp. 229-246, 05-09-23, <<https://www.jstor.org/stable/i40012053>>
- BUEZO, Catalina, “Jácara y tonadilla”, en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 92-100
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Migajas del ingenio*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1911b.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, 1904, edición facsímil de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-gangas*, Madrid, Lasa Editorial Bailly-Bailliére, 1911a, 2 vols. Edición facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. Teresa Ferrer, Kassel, Reichenberger, 2008, 20-09-24, <<https://dicat.uv.es/elproyectodicat>>
- Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia: (DB-e), 05-09-23, <<https://dbe.rah.es/>>
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739, edición Facsímil, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th Centuries*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1990, 2 vols.
- FARRÉ VIDAL, Judith, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- FERREIRA BARROCAL, Jorge, “Edición crítica de la *Loa con que empezó Escamilla*, atribuida a Calderón”, *Hipogrifo*, 10/2 (2022), pp. 735-757, 05-09-23, <<https://doi.org/10.13035/H.2022.10.02.45>>
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La Loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1975.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante*

- el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*. 4 vols. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2004.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, “¡Ay, infeliz...!: pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera *Celos aun del aire matan*”, en *Musicología global, musicología local*, ed. Javier Marín López et als., Madrid, SEdeM, 2013, pp. 2171-2184 (edición digital en CD)
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2015, 2 vols.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, “La música en el auto de *La Maya* de Lope de Vega”, en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la AISO* (Venecia, 14-18 de julio de 2014), ed. Anna Bognolo et als., Venezia, Edizioni Ca’Foscari, 2017, 2 vols., vol. 1, pp. 511-524.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, “Canciones encadenadas en dos obras de Calderón: *Los tres afectos de amor y Eco y Narciso*”, *Confluencias. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 38, 1 (2022), pp. 152-165.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Sirena de los tablados: Teresa de Robles. Recorrido vital y profesional de una “hija de la comedia”*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2023.
- Fuentes para la Historia del teatro en España II. Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. N.D. Shergold y J.E. Varey, London: Támesis, 1985.
- GRANJA, Agustín de la, “Una *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* atribuida a Calderón”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), Navarra, GRISO-LEMSO, 1996, t. 2, pp. 169-175, 05/09/2023, <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso\\_3\\_2\\_019.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_019.pdf)>
- LOBATO, M<sup>a</sup> Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, “Vida y versos de Luis Quiñones de Benavente”, *Revista de Filología Española*, 73, n<sup>o</sup> 3/4, (1993), pp. 329-356. <<https://doi.org/10.3989/rfe.1993.v73.i3/4.526>>. Fecha de consulta: 16/10/2023.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, Mariano GARCÍA RUIPÉREZ y Francisco CROSAS, “Calderón de la Barca y el Corpus toledano de 16490: recuperación de una carta autógrafa en el Archivo Municipal de Toledo”, *Criticón*, 91 (2004), pp. 93-120, 10/11/2024, <<https://hispadoc.es/emplar/101320>>; <[https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/091/091\\_095.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/091/091_095.pdf)>
- MERINO QUIJANO, Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1980.
- MORENO MUÑOZ, M<sup>a</sup> José, *La danza teatral en el siglo XVII*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba, 2008.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fontaner, 1905.
- PLAZA CARRERO, Nuria, “Introito, Prólogo, Loa”, en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 82-87.

- PLAZA CARRERO, Nuria, *La loa entremesada del siglo XVII: aproximación bibliográfica y crítica*. Memoria doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2018, 10/11/2024, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/15673>>
- Rasgos de ocio en diferentes bayles, entremeses y loas*, Madrid, 1661. Biblioteca Digital Hispánica, 13/10/2023, <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083527&page=1.>>
- RUANO DE LA HAZA, J.M. y ALLEN, John. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUÍZ MAYORDOMO, Ma José, “De la Edad Media al siglo xviii”, en *Historia de los espectáculos en España* (cap. III. Espectáculos de baile y danza), coords. Andrés Amorós y José Ma Díez Borque, Madrid, Castalia, 1999, pp. 273-318.
- RUÍZ MAYORDOMO, Ma José y Carmen VALCÁRCEL, “Palabras en movimiento: indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales del siglo xvii (ms 4123, ms 16291 y ms 16292) de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Manuscr.t.cao*, V (1993), pp. 67-101.
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, Edhigar, 1961.
- SPANG, Kurt, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, coords. I. Arellano, K. Spang y C. Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.
- STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- TORRENTE, Álvaro, “El Baile Perdido”, introducción al CD del mismo título. Madrid, BBVA-Anima e Corpo-ICCMU, 2015, pp. 4-7.
- TORRENTE, Álvaro, “Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3. Siglo XVII*, ed. Álvaro Torrente, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 189-275.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias* (Madrid, 1609), edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Los celos hacen estrellas*, edición de John E. Varey y Norman D. Shergold, con edición de la música de Jack SAGE, London, Támesis, 1970.

