

Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca¹

Miguel Zugasti
GRISO-Universidad de Navarra

1. Algunas nociones preliminares

El término *loa* se empleó ya en la Edad Media –aunque en contadas ocasiones– con el sentido de ‘alabanza’. Su frecuencia de uso aumentó durante el siglo XVI, hasta el punto de que Juan de Valdés especificaba que: “*Loar*, por *alabar*, es vocablo tolerable, y assí dezimos: *Cierra tu puerta y loa tus vezinos*” (126). Desde luego es con esta precisa significación heredada del latín LAUDARE como hallamos esta palabra en los primeros textos dramáticos de dicha centuria. Covarrubias en el XVII y la Academia en el XVIII repiten la misma definición, recordando esta última que “hoy no tiene mucho uso.”

En cambio ahora a nosotros nos interesa sobre todo la acepción referida al mundo del teatro. Así, el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias precisa que “cerca de los representantes, loa es el prólogo o preludio que hacen antes de la representación.” La costumbre de representar algo previo a la obra nuclear estuvo muy arraigada desde tiempos remotos, como lo atestiguan los *prólogos* latinos e italianos y los *protocolos* franco-medievales. En España se mantiene tal tradición escénica y estas piezas iniciales, siempre muy cortas, reciben diversos nombres: *introducción*, *introito*, *prólogo*, *preludio*, *argumento* y, finalmente, *loa*, término que acabará por desbancar a los demás. El ejemplo más antiguo de este añadido dramático lo hallamos en la *Égloga de Plácida y Victoriano* (1513), de Juan del Encina, donde recibe el nombre de “introducción.” A él le siguen la práctica totalidad de dramaturgos del siglo XVI: Torres Naharro, Gil Vicente, Bartolomé Aparicio, Jaime de Güete, Juan de Junta, Agustín Ortíz, Lope de Rueda, Pérez de Oliva, Lupercio Leonardo de Argensola y un largo etcétera (Flechniakoska 1975).

A esta nómina de autores hay que agregar los textos del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid conocido comúnmente como el *Códice de autos viejos*. Ahí se encuentran un total de noventa y seis autos anónimos, que suelen datarse entre los años 1570 y 1578, sin excluir el que alguno sea anterior. De todos ellos, cincuenta y nueve cuentan con un prólogo o loa, utilizando veintinueve veces la denominación específica *loa* y otras tantas la de *argumento*.² Como se ve, el término *loa* va ganando terreno y hace retroceder a otros sinónimos, aunque todavía sigue alternando con ellos. En la *Farsa llamada danza de la muerte* (1551) de Juan Rodrigo Alonso, se señala que un pastor “dice el prólogo o la loa;” Bartolomé Palau transcribe “loa” en la *Victoria de Cristo* y lo mismo hace Lupercio Leonardo de Argensola en su tragedia *Alejandra*. Una vez ya en el siglo XVII, aunque la progresión del término es evidente, se aprecian también casos excepcionales: Lope de Vega inserta en *El peregrino en su patria* (1604) los textos de cuatro “representaciones morales” con sus respectivos “prólogos,” según él

¹ Una versión preliminar de este trabajo se publicó en el volumen colectivo *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, ed. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, 165-79.

² Una sola vez, *Aucto de los desposorios de Isac*, núm. 6, se emplea el término “romance,” y en dos ocasiones se dice “loa y argumento:” *Auto del martyrio de Sancta Bárbara*, núm. 37 y *Aucto del martyrio de Sancta Eulalia*, núm. 38 (Rouanet I, 97 y II, 78 y 90). A partir de ahora utilizaré siempre la abreviatura *Colección de autos*, indicando el volumen correspondiente.

mismo los llama.³ No obstante, en la nueva centuria lo normal era usar la voz *loa*, y los ejemplos se multiplican hasta llegar a Rojas Villandrando y su *Viaje entretenido* (también de 1604), donde se halla la colección más nutrida de loas que hasta ahora poseemos del Siglo de Oro. Hay un total de treinta y ocho y en todos los casos, sin excepción, se las califica de tales, desapareciendo el resto de voces afines. Hablando de Lope de Rueda llega a decir que

empezó a poner la farsa
 en buen uso y orden buena.
 Porque la repartió en actos,
 haciendo introito en ella,
 que agora llamamos loa. (150)

Y en parecidos términos se expresaba Góngora en el año 1612:

En vez de prólogo quiero,
 pues lo llama España loa,
 ofender süavemente
 las orejas siempre sordas
 de tu prudencia. (185)

Aun con todo no hay uniformidad absoluta, pues a partir de la segunda mitad del siglo XVII, y sobre todo ya en el XVIII, volvemos a encontrarnos con el uso de la voz “introducción.” Por ejemplo Antonio de Solís escribe en 1658 una *Introducción y loa de la comedia de los Triunfos de Amor y Fortuna*⁴. Del mismo autor, en el tomo de *Varias poesías*, es la *Introducción de una fiesta que hicieron unas seglares en un convento de monjas* (fols. 164-67).⁵ A fines del siglo Manuel Vidal y Salvador compone la comedia *La colonia de Diana*, utilizando la doble terminología “introducción y loa” para la pieza preliminar.⁶

Entrando ya en la siguiente centuria, en 1707 se hizo una fiesta barroca para celebrar el nacimiento del príncipe de Asturias; la pieza escogida fue *Todo lo vence el amor* de Antonio de Zamora. Cuando en 1722 se publica su primer tomo de comedias, éste se abre con los textos representados en dicha fiesta, manteniendo el orden de escenificación: Introducción – Primera jornada – Entremés – Segunda jornada – Intermedio músico – Tercera jornada. El título exacto de la pieza inaugural es *Introducción genetlíaca con que se dio principio al festejo*, pero es el caso que ya en la primera acotación se dice que se “dio principio a la loa,” y en la última que “se

³ A pesar de tales denominaciones en realidad son cuatro autos sacramentales junto a sus loas, confesando que los escribió para las fiestas del Corpus; ver más detalles *infra*. Fleckniakoska analiza estos prólogos en 1968.

⁴ Manejo ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 24.111.

⁵ Tras este título, destacando en el centro de la siguiente línea, se transcribe la palabra LOA, con lo que se refuerza la equivalencia. En el volumen se integran diez loas más de variada procedencia y autoría: tres para sus propias comedias *Un bobo hace ciento*, *Las amazonas* y *Eurídice y Orfeo*; una para *Darlo todo y no dar nada* de Calderón; otra para *Pico y Canente* de varios ingenios (ver *infra*); una de Francisco Antonio de Monteser para *Hipomenes y Atalanta* de Solís; una para *La cautiva de Valladolid*; le sigue otra más para *Eurídice y Orfeo* (distinta de la anterior); la penúltima es una *Loa para una comedia doméstica que se representó en casa de los excelentísimos señores condes de Oropesa*, y por último está la *Loa para la primera comedia que representaba en cada ciudad la compañía de Prado*, donde, siguiendo la tónica habitual de este subgénero de loas de presentación de compañías, un recitante presenta, define y cita a todos los actores de la compañía.

⁶ Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 7.840.

dio fin a la loa,”⁷ con lo que se sigue demostrando la total equivalencia de ambas voces. Más ejemplos pueden encontrarse en José de Cañizares, Ramón de la Cruz, Torres Villarroel y otros que ahora no cito (Cotarelo I, LI-LIII).

A esta variedad terminológica correspondió, en un principio, pareja variedad formal; esto es, a lo largo del siglo XVI hubo cierta alternancia entre el uso de la prosa (Lope de Rueda, diez argumentos del *Códice de autos viejos*) y el verso, pero muy pronto éste se convirtió en el vehículo expresivo por excelencia. Rojas Villandrando escribe todavía cuatro de sus treinta y ocho loas en prosa y resta algún otro caso aislado, pero la gran mayoría recurre al verso. Respecto a la métrica, Flechniakoska (1975, 73-74) apunta que en el siglo XVI se había empezado con las coplas de pie quebrado, para ir variando poco a poco hacia las redondillas, quintillas y el romance (en octosílabos), así como las octavas y sextinas (en endecasílabos). La evolución prosigue en el XVII, donde sobreviven algunos ejemplos de redondillas, pero el romance es con mucho la forma más repetida, sin olvidar asimismo unos pocos casos de loas en verso largo.

Así pues, se van perfilando de forma muy concreta tanto los aspectos externos de la loa cuanto su valor referencial como voz que denomina un género (o subgénero) dramático. Sea como fuere, la proliferación de este uso no llegó a lexicalizar el término, estando siempre vivo el sentido originario de ‘alabanza’, como lo prueban algunos ejemplos entresacados precisamente de varias loas:

Pueblo [crist]iano y altivo,
loaros yo sería cossa
de mi caudal y motivo
para mi muy afrentosa.⁸

Nadie os presuma loar,
qu’es lo [yn]posible yntentar,
qu’el que loaros yntentase
sería como si entrase
pequeño arroyo en la mar.⁹

Pretendo
loar en aquesta loa
una cosa bien humilde. (Rojas Villandrando 265-66)

⁷ Las citas en los fols. 1 y 6 del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 9.817. Los datos completos de la fiesta son: *Todo lo vence el amor. Fiesta que en celebridad de el feliz deseado nacimiento del serenísimo señor príncipe de Asturias se ejecutó en el coliseo del Buen Retiro, a expensas de Madrid, año de 1707*. El volumen contiene siete fiestas más (seis con comedia y una con zarzuela) editadas de forma muy parecida, pero se da la circunstancia de que ya no se inserta ninguna otra loa o introducción. La estructura que ahora se sigue en las comedias es la siguiente: Primera jornada – Entremés – Segunda jornada – Baile – Tercera jornada. Por lo que respecta a la zarzuela (titulada *Áspides hay basiliscos*) el desarrollo de las piezas es: Primera jornada – Baile – Segunda jornada y última – Baile entremesado. La composición de este primer tomo constituye una rareza que desgraciadamente no tuvo continuidad en el segundo (1744), donde se publican otras siete comedias y una zarzuela, pero sin el añadido de las piezas breves. Para la segunda edición he consultado el ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, T 13.573.

⁸ *Aucto de quando Jacob fue huyendo a las tierras de Aran*, núm. 4, en Rouanet I, 51.

⁹ *Farsa del sacramento de Adán*, núm. 91, en Rouanet IV, 2.

2. Loa y música en el marco de la fiesta teatral barroca

La fiesta teatral barroca, ya sea en corral, en la calle, en casas particulares o en palacio, solía iniciarse con un tono cantado que lo interpretaban varios músicos, acompañados de guitarras, vihuelas, arpa, etc. Luego llegaban la loa y la obra larga (comedia o auto), que estaba entrecortada (no el auto) por diversas piezas breves: entremeses, bailes, mojigangas... No había intermedios ni pausas, por lo que todo se escenificaba seguido formando una especie de *continuum* dramático ilusorio en el que se envolvía al público de principio a fin. Cada representación era (o intentaba ser) una fiesta teatral plena, un espectáculo total que captase al auditorio desde el momento que se aproximaba a las tablas. El cambio temático Loa – Comedia – Entremés – Baile... no dificultaba la inteligencia de las piezas por parte del público, pues con ello se generaba una especie de unidad anímica, la ilusión colectiva de un todo orgánico muy bien estructurado.

De todas formas el orden en que se sucedían las partes no era rígido ni inamovible, sino que podía alterarse. Solía haber también diferencias cuando se trataba de una fiesta religiosa o profana.

2. 1. La fiesta religiosa

En este apartado contamos con el testimonio de Lope de Vega vertido en *El peregrino en su patria*, donde hablando de los autos intercalados para el día del Corpus establece la siguiente clasificación de las partes: primero salían los músicos con sus instrumentos y cantaban unos versos, luego un recitante echaba la loa o prólogo, se daba paso otra vez a los músicos que cantaban de nuevo y además bailaban, y por último llegaba la pieza larga. He aquí algunos pormenores:

Vio que tomaban lugar en una plaza para escuchar sobre un teatro una representación moral del *Viaje del Alma*, y, como a este género de fiestas fuese aficionadísimo, y sea común en los peregrinos hallarse en todas, tomó asiento, donde después de haberse entretenido en mirar tanta diversidad de gentes, caballeros, damas, ciudadanos y vulgo en distintos lugares, vio que salían al teatro tres famosos músicos que en sus instrumentos cantaron así. [Reproduce los versos oportunos y a continuación escribe]. Entrándose los músicos, salió el que representaba el Prólogo y comenzó así. [Al terminar el recitante, se añade:] Entrose y volvieron los músicos a cantar esta letra, bailando los dos de ellos con mucha destreza y gracia. [Se transcribe la letra y como colofón]: En entrándose los músicos salió el Alma vestida de blanco, con un villano que representaba la Voluntad y un gallardo mancebo que hacía la Memoria. (108, 109, 115 y 116)¹⁰

También Tirso de Molina incluye tres autos en su miscelánea *Deleitar aprovechando* (1635), y precisa el siguiente orden de representación: Música instrumental variada (guitarras, clarines, cajas, trompetas, chirimías) y canto – Loa – Interludio cantado que se abre y cierra asimismo con

¹⁰ Con detalles muy parecidos se extiende Lope en los tres autos restantes, adonde remito al curioso lector para información más precisa.

sonidos instrumentales – Auto – Entremés final, a petición del público. El primer auto corresponde a la fiesta del domingo por la tarde y se presenta así:

Poblados pues los antepechos de damas, las sillas de generosos y los bancos de vulgo, dieron principio menestres y sucedieron guitarras, que cantaron a ocho, tres serranas y cinco pastores, en alabanza del mayor Sacramento, en cuya veneración se solenizaban estos festines, lo siguiente; [suceden ahora los versos cantados (una canción de pastores y serranas) y luego se añade]: Siguióse a la música la loa, y cumplió con ella a satisfacción de todos un bizarro mozo que dijo; [a continuación se transcribe la loa, que merece esta apostilla]: El despejo del recitante y la novedad de la metáfora causó a un tiempo gusto y alabanzas. Salieron tras él los músicos y cantaron; [se aducen los versos oportunos y acto seguido se comenta]: Entráronse estos, y luego dando principio al coloquio trompetas y chirimías (que previnieron atenciones) se representó el [auto] que se sigue, años ha aplaudido de ingenios y plumas, primero en la imperial Toledo con honra y provecho de su autor Pinedo y satisfacción del poeta. (1998, 149-50, 156, 181 y 183)

El auto en cuestión se titula *El colmenero divino* y tras su representación Tirso apostilla lo siguiente:

La propiedad de la alegoría satisfizo a los discretos, las autoridades de la Escritura no violentadas a los doctos, lo vistoso y regocijado a los entretenidos, y todo junto a todos, con que fue general el aplauso, que como faltaba chusma plebeya cohechada de la envidia y la ignorancia, no hubo atrevimiento que desluciese ingenios. Pidió lo más vulgar entremés, no permitiendo que se les defraudase este plato, que sólo introdujo el abuso y no la proporción. (1998, 239)

Resulta evidente que al mercedario no le agradaba tal añadido final, pero a su vez este enfado nos revela que a la altura de 1613 (fecha de la primera representación de *El colmenero divino* por la compañía de Pinedo en Toledo) era práctica común finalizar la fiesta con un entremés (Lacosta). Poco más abajo Tirso expone las razones por las que no transcribe el entremés:

Esta fiesta ha de ser al paso que regocijada totalmente devota: los entremeses que la profanidad celebra tienen más de ingeniosos en las agudezas satíricas que en la traza y disposición que los poemas cómicos requieren. No me pareció guarnecer tela tan preciosa como diálogos divinos con pasamanos tan ajenos de la modestia cristiana, pues ni aun en los pasatiempos del teatro sé que vengan a propósito cosas tan distintas de la invención de la comedia. Escogí, pues, en su lugar versos que, cumpliendo con lo devoto y sutil, mezclando lo jovial y entretenido, hiciesen un aliñado ramillete (1994, 239).

En similares términos se expresa el fraile mercedario cuando detalla los pormenores de los dos autos restantes, *Los hermanos parecidos* y *No le arriendo la ganancia*, donde su puesta en escena sigue el mismo orden del primero.¹¹

Por último, abandonando la obra de fray Gabriel Téllez, debemos fijar nuestra atención en el volumen editado en el año 1644 por el licenciado Ortiz de Villena como homenaje póstumo a Lope de Vega. Bajo el título de *Fiestas del Santísimo Sacramento* se recopilan “doce autos sacramentales, cada uno con su loa y su entremés, para que se hallen hechas las fiestas en los lugares, como se representaron en esta corte” (Preliminares). La clasificación que establece en cada fiesta es la siguiente: primero la loa, segundo el entremés y tercero el auto. Nótese, pues, cómo a pesar de las reticencias de Tirso de Molina, la costumbre de representar juntos un entremés y un auto sacramental seguía estando muy arraigada. Pero todavía el público solicitaría más añadidos lúdicos pues, como recuerda de la Granja (1981a, 16), entre 1635 y 1650 debió establecerse la práctica de acompañar el auto con dos piezas cortas cómicas, esto es, una mojiganga además del consabido entremés.¹²

2. 2. La fiesta profana

Respecto a la modalidad de una representación de tema profano, el mismo Tirso nos facilita más noticias en su otra miscelánea, *Cigarrales de Toledo* (1621), donde describe la puesta en escena de tres comedias suyas. Precisa cómo cada obra larga estuvo acompañada de músicas, loas, bailes y entremeses, aunque él no considera oportuno publicarlos junto a la comedia “por no dar fastidioso cuerpo a este libro” (100).¹³ La primera representación que detalla es la de *El vergonzoso en palacio*: “Salieron, pues, a cantar seis con diversidad de instrumentos: cuatro músicos y dos mujeres,” (*Cigarrales* 100) dando paso después al recitado de la loa, cuyo texto en

¹¹ A la fiesta del lunes por la tarde corresponde el auto *Los hermanos parecidos*, que se presenta así: “A las dos se dio principio a la sesión segunda de la solemnidad alegre con el vocinglero aviso de clarines, cajas y trompetas, y tras ellos de las chirimías. Prevenidos, pues, con ellas todos, salieron siete músicos, tres damas y cuatro bizarros mozos, que cantaron;” se transcribe un romance y luego se prosigue: “Sazonados los antes [se refiere a los antepechos, ocupados por las mujeres] con lo diestro y canoro desta acción, ocupó su lugar un dispuesto joven que echó esta loa;” la loa consta de tres octavas reales, tras las cuales se dice: “No desagradó por breve el recitante, antes parece que se midía con la cortedad del avariento día. Entrose, pues, y asegundando la música, cantaron;” se transcriben los versos cantados y luego: “Apenas acabó la música cuando, comenzando otra de todos instrumentos, se dio principio al coloquio deseado.” Se desarrolla el auto completo y a la hora del colofón final se plantea el mismo problema de la sustitución del solicitado entremés por unos versos devotos: “Mi antecesor redujo los entremeses (que en la ley del uso y no de la consecuencia debían seguirse a los coloquios) a versos entretenidos y espirituales. La veneración, pues, que merece cualquiera inventor de entretenimientos lícitos, me obliga a que le imite” (Tirso de Molina 1998, 243, 245, 247, 248-49 y 299. Los detalles del auto restante, *No le arriendo la ganancia*, correspondiente a la fiesta del martes por la tarde, pueden hallarse en el mismo tomo, 303-63).

¹² De la Granja reconstruye aquí el contenido de varias fiestas madrileñas del Corpus teniendo presentes las distintas piezas cortas que acompañaron a los autos. En la misma línea de restauración del espectáculo global se inscribe el libro de Díez Borque. Pionero en este tipo de aproximaciones (aunque ahora referido a una comedia) fue Rico, que editó *El desdén con el desdén*, de Moreto, acompañado del entremés *Las galeras de la honra* y del baile *Los oficios*.

¹³ Aun con todo, a continuación sí especifica que los entremeses fueron de Antonio de Mendoza y los bailes de Quiñones de Benavente.

este caso sí se molesta en transcribir.¹⁴ Tras la loa, añade el autor, llegó “un baile artificioso y apacible, el cual concluido, comenzó la comedia” (*Cigarrales* 104). Pareja sucesión de los hechos se apunta en las otras dos fiestas: las correspondientes a las comedias *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*.

Conservamos también los datos precisos sobre la fiesta que en febrero de 1656 (Maestre 1992, 244 y n. 52, con la bibliografía ahí apuntada) se organizó en los salones del palacio del Buen Retiro para celebrar la buena salud de la reina Mariana de Austria; la comedia seleccionada fue *Pico y Canente*, escrita en colaboración entre Luis de Ulloa, Rodrigo de Ávila, Diego de Silva, fray Juan Rao y Antonio de Solís, desarrollándose así los hechos: Loa (de Solís) – Primera jornada – Entremés de *Los volatines* – Segunda jornada – Entremés de *Juan Rana poeta* (de Solís) – Tercera jornada – Sarao final con bailes y cantos.¹⁵ Pocos cambios se observan en las escenificaciones de dos comedias de Calderón como fueron *El hijo del Sol*, *Faetón* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, donde en vez del segundo entremés se insertaba un baile, y el sarao final se transformaba en un baile fin de fiesta o en otro entremés. Estas comedias de tema mitológico y gran aparato gustaban mucho a la realeza y nobleza de entonces, por lo que se prodigaron las representaciones palaciegas (Maestre 1989). Sólo añadiré ahora el caso destacable de *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bances Candamo, obra sobre la que giró la fiesta áulica celebrada el 9 de noviembre de 1687 para conmemorar el vigesimosexto cumpleaños de Carlos II. Tanto la pieza larga como las cortas son de Bances Candamo, siendo el orden de escenificación el siguiente: Loa – Primera jornada – Entremés de *La audiencia de los tres alcaldes* – Segunda jornada – Baile del *Flechero rapaz* – Tercera jornada – Bailete final.¹⁶

En cualquier caso parece ser que los cantos y música instrumental nunca faltaban en la fiesta barroca, aunque en ocasiones sí faltase la loa. Un ejemplo lo encontramos en las *Fiestas del jardín* (1634), de Castillo Solórzano, nueva miscelánea donde se describen tres tardes de teatro. Al comienzo de la primera fiesta: “Sonaron varios instrumentos de trompetas, clarines y dos juegos de menestriales, haciendo estos algunas sonoras diferencias,” y poco después: “Hicieron pausa las chirimías por dar lugar a que doce músicos de la misma compañía saliesen con dos arpas, dos violines y ocho guitarras a cantar esta letra” (fol. 35). La letra en cuestión era un romance y al concluir empezó la comedia *Los encantos de Bretaña*. Un desarrollo semejante se observa en las otras dos representaciones, donde o bien se prescindió de la loa o bien Castillo Solórzano decidió no mentarla.¹⁷

¹⁴ Es la única loa que se publica en *Cigarrales de Toledo*, que debe añadirse a las tres ya citadas de *Deleitar aprovechando*. Curiosamente Flecniakoska no estudia en su libro sobre la loa (1975) ninguna de las cuatro aportaciones tirsianas al género, aunque las conocía bien (1968, 119-20 y 1961, 71-73).

¹⁵ El título completo es: *Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer en celebración de la salud de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria*, ejecutose en el salón del palacio de el Buen Retiro, y después en su Coliseo. Los únicos datos que se adjuntan en la última página son: “Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás.” Se conservan al menos dos ejemplares de la fiesta en la Biblioteca Nacional de Madrid, signaturas T 3.916 y T 20.695.

¹⁶ La fiesta obtuvo un gran éxito y se repitió varias veces: de forma ininterrumpida entre el 16 y 30 de noviembre, los días 23 y 24 de diciembre y el 28 de enero del año siguiente. El conjunto de la misma se publicó en 1687 en Madrid, en la imprenta de Bernardo de Villadiego. Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 10.527, y asimismo hay edición moderna de las piezas cortas en Oteiza, de donde tomo los datos.

¹⁷ Las menciones sobre la música, no obstante, sí se reiteran en todos los casos. En la segunda tarde de teatro se describe lo siguiente: “La música fue el prólogo de la fiesta; digo la de las trompetas, clarines y menestriales, y habiendo tocado un buen rato salieron ocho músicos con diversos instrumentos y cantaron este romance” (fol. 197), tras el cual se dio paso a la comedia de *La fantasma de Valencia*. Por fin en la siguiente fiesta teatral se anota:

La opinión de Suárez de Figueroa parece inclinarse en esta línea de ausencia de la loa frente a permanencia de la música. En el alivio tercero de *El pasajero* (1617) comenta un personaje que: “En las farsas que comúnmente se representan han quitado ya esta parte, que llamaban loa. Y según de lo poco que servía, y cuán fuera de propósito era su tenor, anduvieron acertados” (224-25). En términos afines se había expresado dos años atrás en el capítulo de su obra enciclopédica *Plaza universal de todas ciencias y artes* dedicado a la farándula, donde anota: “Comúnmente en España se dividieron las comedias y tragedias en seis partes: música, prólogo o loa, entremés, primera, segunda y tercera jornada; aunque ya van poco a poco quitando la loa o introito, quedándose sólo con la música, con el entremés y las tres jornadas” (citado en Romera Navarro 419). Aunque dada la enemiga de Suárez de Figueroa hacia el teatro debemos tomar algunas de sus opiniones con ciertas cautelas, al menos en estos dos textos parece que se limita a la descripción de hechos consumados. En cualquier caso sus asertos parecen referirse a representaciones de corral, sin atisbar todavía las grandes fiestas áulicas donde la loa casi nunca faltaría.

Una miscelánea curiosa es la que escribiera Francisco Bernardo de Quirós en 1656 con el título *Aventuras de don Fruela*, en la cual se entremezclan hasta diez entremeses y una comedia burlesca con el relato de las peripecias del protagonista. No hay aquí tampoco loa alguna, pero lo que nos interesa ahora es observar cómo ocho de esos entremeses se representaron de forma particular en diversas casas; pues bien, la mayoría de las veces se explicita cómo tales actuaciones estaban precedidas por el sonido instrumental. Veamos algunos pasajes: “Salieron los músicos y, en cantando, se empezó;” “Tomando todos sus asientos, salieron los músicos y, después de haber cantado un tono, hicieron este entremés;” “En esto estaban, cuando salieron los músicos, y, después de haber cantado un tono, empezaron este entremés;” “Salió la música y hicieron este baile” y “Pareció el entremés extremadamente, y salieron los músicos a empezar el otro” (34, 80, 109, 118 y 228).

Otro ejemplo de la omnipresencia musical lo hallamos de forma indirecta en el entremés *La melancólica*, posiblemente escrito por Calderón. Luisa y Manuela se acercan a un corral y leen en el cartel que ese día se ofrece la comedia *Puerta con dos casas*, por lo que deciden ir a verla. Intentan entrar sin pagar y son detenidas por el cobrador, iniciándose así un altercado que distrae la atención de los espectadores, quienes solicitan silencio. En ese instante suena una música y comienza el canto de un romance, ante lo cual la reacción de las damas es inmediata:

LUISA	A lindo tiempo llegamos.
MANUELA	En el tablado te sienta que te coja mejor.
LUISA	Vaya. (Granja 1981b, 67).

Una vez acomodadas prosigue la música del romance y, al concluir, un galán empieza el recitado de lo que sería la comedia anunciada. La expresión “A lindo tiempo llegamos” significa que la dama se ha percatado de que llega al corral con el tiempo justo, algo tarde incluso, cuando ya suena la música y restan pocos instantes para el inicio de la obra larga. La espontaneidad de

“Salió la música y después de haber cantado un sonoro romance se representó esta comedia” (fol. 363), titulada *El marqués del cigarral*. Ahora no se transcribe el romance cantado y en ninguno de los tres casos se habla de loas, entremeses ni bailes, quizás porque en efecto no los hubo o quizás por ser algo demasiado obvio.

Luisa revela a las claras que el sonido de la música era un prelude inmediato al arranque de la representación.

Así pues, en lo atañadero a la loa, tanto en representaciones sacras como profanas, la conclusión que extraemos es que casi siempre estaba abrazada por interludios musicales. La música era algo inherente a la fiesta teatral y, como se ve, con ella empezaban los espectáculos. La loa, cuando se hacía, solía recitarse por un solo actor, destacando así muy bien al estar enmarcada por dos tramos con sonido instrumental. Recuérdese lo que a este propósito decía Tirso de Molina respecto de sus autos *El colmenero divino* y *Los hermanos parecidos* (ver *supra*), donde las trompetas, cajas, clarines, chirimías... iniciales servían para *prevenir atenciones* o de *vocinglero aviso*. Y en ello insistía al llegar al tercero, *No le arriendo la ganancia*, donde: “Se dio principio al sacramental coloquio con la ordenada confusión de encontrados y uniformes instrumentos; tras ellos las guitarras, a cuyos compases seis músicos cantaron esta letra” (1998, 303). Canto y música servían, pues, para llamar la atención, funcionando a modo de consigna para que los espectadores buscasen acomodo definitivo en el teatro. Así lo corrobora también Lope en *El peregrino*, donde dice: “Tomó asiento en el mejor lugar que pudo, y estando todos atentos, salieron tres diestros músicos que cantaron así” o “Estando el pueblo atento salieron tres músicos que cantaron así” (193 y 282).

Esta combinación de lo musicado con lo recitado era también habitual en el siglo XVI, e incluso podía darse el hecho de que la loa no se recitase sino que se cantase, como se observa en el *Auto del sueño de Nabucodonosor* (núm. 15 del *Códice de autos viejos*), donde se dice textualmente “loa en rromançe cantando” (Rouanet I, 252). Desde luego la recurrencia a la música ni se limitaba a la loa ni era exclusiva de la fiesta barroca, sino que estuvo siempre presente en el primitivo teatro español, desde los tiempos de Juan del Encina, Gil Vicente y Lucas Fernández, según recordara Emilio Cotarelo con su acostumbrado tino.¹⁸

No obstante algunos testimonios arriba aportados, la práctica de posponer la loa a la música seguía rigiendo en 1631, pues en la primera loa que Quiñones de Benavente incluye en su libro titulado *Jocoseria*, se ve obligado a puntualizar que “sale, sin cantar, Bernardo a echar la loa” (fol. 1r, modernización mía). Lo que ocurre es que apenas el recitante ha dicho ocho versos cuando se avisa que “comienzan los músicos una copla,” y sólo al finalizar se reanuda la loa. Tal ruptura del orden cotidiano parece haber gustado a Quiñones, pues otra de sus loas empieza con la siguiente acotación: “Sale Roque, antes que salgan a cantar” (fol. 111v). Inicia el recitado y Bezón, severo, le interrumpe:

¿Qué es esto? ¿Ha sido remedio
de la loa de Amarilis,
que antes que los instrumentos
anuncien la bienvenida
de todos los compañeros,
y antes que la turbamulta
de lo noble y lo plebeyo
vaya ocupando lugares
al son del tono primero,
salir a echarla ha querido? (fol. 112r)

¹⁸ I, CCLXXVI-CCXC, con el epígrafe “El canto y la música en el primitivo teatro español.”

Roque aduce la excusa de que estaba distraído (“divertido” reza el texto) y Bezón dispone el desarrollo habitual del espectáculo:

Quédese la loa aquí;
salgan los músicos luego
y con gargantas sonoras
de racionales silgueros
suplan aqueste descuido,
y el tal Roque estese quedo,
que merece, mientras cantan,
que a la vergüenza esté puesto. (fol. 113r)

Acto seguido el dramaturgo apunta que “salen los músicos y cantan su tono,” y Bezón exhorta de nuevo al recitante:

¡Ea, Roque!, ya han cantado.
Ahora le sobra tiempo;
hártese de echar la loa
de aquí al siglo venidero [...].
Diga aquello de humildad,
pobreza, servicio vuestro,
con que le quieren bien todos
y le prestan sus dineros. (fol. 113r-v)

También en muchas loas de Calderón de la Barca es posible detectar este mismo proceso, como apunta con precisión Lobato:

Sauf de très rares exceptions, la Musique inaugure le Prologue en chantant les premiers vers, soit depuis les coulisses, précédant l'entrée en scène des premiers personnages soit en l'accompagnant. Rare est la pièce où on nous indique d'abord l'entrée en scène d'un personnage et où la musique n'arrive qu'après. (140)

La misma estructura cabe entresacar en la arriba citada *Introducción genetiaca con que se dio principio al festejo palaciego de la comedia Todo lo vence el amor*, de Zamora (1707). La acotación inicial detalla que: “Acabando el ocho, que con todos los instrumentos dio principio a la loa, cantaron lo que se sigue;” se transcriben a continuación cinco versos cantados y sólo después arranca el primer parlamento (1722, fol. 1r). Tal práctica debió estar bien arraigada, pues todavía en el siglo XIX es posible rastrear nuevos casos, como el de la *Loa que en celebridad del cumpleaños del serenísimo señor infante don Carlos presentó a S. A. D. M. M. L. U.*, cuya acotación inicial reza así: “Sale la España con manto real, corona y cetro, después de haber cantado la música los primeros versos, de modo que al concluir represente.”¹⁹

Respecto a la música posterior a la loa, en un pliego suelto de 1651 impreso en Madrid por Juan de Paredes, se encuentra editada la *Loa entre un galán y una dama donde se da cuenta de las condiciones de los hombres y mujeres, con un curioso baile a la tonadilla del «Agua va»*.

¹⁹ Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 13.471.

Otro ejemplo hallamos en la loa autógrafa de Lanini y Sagredo en conmemoración de la festividad de Nuestra Señora de Peña Sacra, del año 1688, donde se dice que a su conclusión se cantará “una nueva tonadilla;” he aquí la cita:

PALACIOS	Tengan, tengan, que eso sólo es repetirles lo que cansados es fuerza que estén de oír cada año.
TODOS	¿Pues qué intentas?
PALACIOS	Que una nueva tonadilla se lo diga.
TODOS	Vaya mi enhorabuena. (8r)

El mismo fenómeno apreciamos en las loas sacramentales de Calderón, donde no pocas veces se concluye indicando que: “Tocan chirimías, y cerrándose los carros, se da fin a la Loa.”²⁰ Tampoco faltan finales más elaborados y explícitos como el de la segunda parte de *El santo rey don Fernando*, que reza así: “Cantando la Música los versos con que se empezó la Loa, y repitiéndolos todos, danzando, y quedando en ala al último verso, se da fin a la Loa” (*ibid.* 1295). Canto y danza, pues, se fusionan en un todo armónico que busca ante todo espectacularidad y efectismo dramático: “Con esta repetición, cantando unos y representando otros, se da a la Loa fin” (*ibid.* 681). Y ya doblando la centuria, véase también un texto muy semejante a este último en la *Introducción de Todo lo vence el amor*, de Zamora, que concluye así: “Con esta repetición de voces y instrumentos, cantando unos y representando otros, se dio fin a la loa” (1722, fol. 6). Asimismo del siglo XVIII parece que data la anónima *Loa general para cualquier comedia*, que concluye con la tonadilla “venid, galanes y damas.”²¹

Estos ejemplos vienen a corroborar que después del cuerpo de la loa se seguía recurriendo a la música, bien con las socorridas chirimías, bien con la invención de nuevos tonos o bien adoptando el ritmo de algunas famosas tonadillas. Además, conforme avanza el siglo XVII la loa va dejando de ser recitada por un solo actor y cada vez son más las *dramatis personae* que intervienen, dando lugar a las loas dialogadas. El siguiente paso, que llegará muy pronto, son aquellas piezas donde la parte cantada e instrumental ocupará un espacio considerable; y esto se dará por igual en las representaciones de corral, en los carros donde se escenificaban los autos sacramentales y en los salones reales o cortesanos. En cuanto a los primeros pueden observarse las siguientes aportaciones de Quiñones de Benavente: *Loa que presentó Antonio de Prado*, *Loa con que empezó Tomás Fernández en la corte* y *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* (fols. 39r-44v, 148r-55v y 194r-202r);²² respecto a los segundos la práctica totalidad de loas sacramentales barrocas (Calderón, Enríquez Gómez, Solís, Bances Candamo, León Marchante...) tenían partes cantadas además del apoyo instrumental; sobre los terceros, las loas palaciegas contaban con similares o mayores recursos que las anteriores, sin olvidar que estaban escritas

²⁰ Calderón de la Barca, *Loa para el auto sacramental intitolado La segunda esposa y triunfar muriendo* (427). Más ejemplos en las loas para los autos *La vacante general* (472), *El Cubo de la Almudena* (566), *No hay más fortuna que Dios* (614), etc.

²¹ Manejo ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 11.377.

²² Hay edición moderna de Cotarelo (II, núms. 218, 242 y 250). Añádase también la núm. 350, *Loa famosa entre la Iglesia y el Celo*, publicada en *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras*, año 1668.

casi por los mismos poetas²³. Flecniakoska recuerda que en la época finisecular las partes cantadas eran tan extensas que incluso se llega a lo que él denomina *loa zarzuelizada* (1975, 127-29).²⁴

3. Final

Recapitulando: la loa forma parte inherente al espectáculo teatral aurisecular, estando siempre ligada al canto y a la música instrumental que la envuelven como un marco: al principio y al final de su recitado. Su evolución a lo largo de los siglos XVI y XVII fue constante y, en general, con el paso de los años cabe notarse una mayor presencia de partes musicadas en el cuerpo de la propia loa. Aunque no ha lugar aquí para distinguir entre las distintas subespecies de loas (de alabanzas de personas, ciudades e incluso objetos, de presentación de compañías, palaciegas, sacramentales, zarzuelizadas, entremesadas, etc.), hay casos como las palaciegas o azarzueladas donde lo musicado está presente en la práctica totalidad de textos.

²³ Estos dos tipos de loas necesitan todavía de más firmes precisiones críticas, así como de la urgente edición de los textos; Flecniakoska apenas si las menciona. En esta línea de revalorización se inscribe un trabajo colectivo realizado por el Departamento de Literatura Hispánica de la Universidad de Navarra, fruto del cual es el volumen *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana* (Arellano et al).

²⁴ Véanse como complemento Lobato y Cardona.

Obras citadas

- Anónimo. *Loa que en celebridad del cumpleaños del serenísimo señor infante don Carlos presentó a S. A. D. M. M. L. U.* Madrid: Francisco de la Parte, 1815.
- . *Loa general para cualquier comedia.* Madrid: Teresa de Guzmán, s. a.
- Arellano, Ignacio, Kurt Spang, y M. Carmen Pinillos. *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo.* Kassel: Reichenberger, 1994.
- Calderón de la Barca, Pedro. Ed. Á. Valbuena Prat. *Obras completas. Autos sacramentales, III.* Madrid: Aguilar, 1952.
- Cardona, Ángeles. “Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo (Loa para la zarzuela y Zarzuela)* y a través de la loa *La púrpura de la rosa*”. Ed. L. García Lorenzo. *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro».* Madrid: CSIC, 1983. II, 1077-89.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Fiestas del jardín, que contienen tres comedias y cuatro novelas.* Valencia: Silvestre Esparsa, 1634 [Edición facsímil en Hildesheim-New York: Georg Olms, 1973].
- Cotarelo, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII.* Madrid: NBAE, 1911. [Edición facsímil en Granada: Universidad, 2000].
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. Ed. M. de Riquer. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid: Turner, 1977.
- Diccionario de Autoridades.* Madrid: Real Academia Española, 1726-39. [Edición facsímil en Madrid: Gredos, 1984. 3 vols.].
- Díez Borque, José María. *Una fiesta sacramental barroca.* Madrid: Taurus, 1983.
- Flecniakoska, Jean-Louis. *La loa.* Madrid: SGEL, 1975.
- . “Comedias, autos sacramentales et entremeses dans les miscellanées”. Eds. Jean Jacquot, Elie Konigson y Marcel Oddon. *Dramaturgie et société. Rapports entre l’œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIème et XVIIème siècles.* París: CNRS, 1968. I, 117-23.
- . *La formation de l’auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635).* Montpellier: Paul Déhan, 1961.
- Góngora y Argote, Luis de. *Loa que recitó un sobrino de don Fray Domingo de Mardones, obispo de Córdoba, en una comedia que le representaron él y otros caballeros estudiantes.* Eds. Juan e Isabel Millé y Giménez. *Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1972.
- Granja, Agustín de la. *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales.* Granada: Universidad, 1981a.
- . “Calderón de la Barca y el entremés de *La melancólica*”. *Ascuas de veras. Estudios sobre la obra de Calderón.* Granada: Universidad, 1981b.
- Lacosta, Francisco C. “Los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca”. *Archivo Hispalense* 42 (1965): 11-26.
- Lanini y Sagredo, Pedro Francisco. *Loa para la fiesta de Nuestra Señora de Peña Sacra.* Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17.172.
- Lobato, María Luisa. “Fonction et conception de la musique dans les loas de Calderón”. Ed. Irène Manczarz. *Les rôles des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne.* París: Klincksieck, 1992. 137-52.
- Maestre, Rafael. “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”. *Revista de Historia Moderna* 11 (1992): 239-50.
- . *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca.* Murcia: Universidad, 1989.

- Ortiz de Villena, José. *Fiestas del Santísimo Sacramento [...] compuestas por el Phénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan, recogidas por el licenciado Joseph Ortiz de Villena*. Zaragoza: Pedro Verges, 1644.
- Oteiza, Blanca. “Loa, entremés, baile y bailete final de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* de F. A. Bances Candamo”. *Rilce* 3.1 (1987): 111-53.
- Quiñones de Benavente, Luis. *Jocoseria. Burlas, veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*. Madrid: Francisco García, 1645. [Ed. facsímil en Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms, 1985].
- Quirós, Francisco Bernardo de. Ed. Celsa Carmen García Valdés. *Obras. Aventuras de don Fruela*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1984.
- Rico, Francisco, ed. Agustín Moreto. *El desdén con el desdén*. Madrid: Castalia, 1971.
- Rojas Villandrando, Agustín de. Ed. J. P. Ressayre. *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia, 1972.
- Romera Navarro, Miguel. “Sobre la duración de la comedia”. *Revista de Filología Española* 19 (1932): 417-21.
- Rouanet, Léo, ed. *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. Barcelona-Madrid: Macon, Protat Hermanos, 1901. [Ed. facsímil en Hildesheim-New York: Georg Olms, 1979].
- Solís, Antonio de. *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) don Antonio de Solís y Rivadeneira*. Recogidas y dadas a luz por don Juan de Goyeneche. Madrid: Antonio Román, 1692.
- . *Triunfos de Amor y Fortuna. Fiesta real que se representó a sus majestades en el coliseo del Buen Retiro, al feliz nacimiento del serenísimo príncipe don Felipe próspero nuestro señor, escrita por don Antonio de Solís, secretario del rey nuestro señor y su oficial de estado. Ejecutada con el patrocinio y dirección de la serenísima señora doña María Teresa de Austria, infante de las Españas. Por el excelentísimo señor marqués de Heliche*. S.l.: s.a. (pero en Madrid, hacia 1658).
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. Ed. I. López Bascuñana. *El pasajero*. Barcelona: PPU, 1988.
- Téllez, Gabriel. Ver Tirso de Molina.
- Tirso de Molina. Eds. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti. *Obras completas. Autos sacramentales. I*. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.
- . Eds. P. Palomo e I. Prieto. *Deleitar aprovechando*. Madrid: Turner-Biblioteca Castro, 1994.
- . Eds. P. Palomo e I. Prieto. *Cigarrales de Toledo*. Madrid: Turner-Biblioteca Castro, 1994.
- Valdés, Juan de. Ed. Juan Manuel Lope Blanch. *Diálogo de la lengua*. Madrid: Castalia, 1969.
- Vega, Felix Lope de. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia, 1973.
- Vidal y Salvador, Manuel. *La colonia de Diana, comedia teatral y armónica representada por la familia de la excelentísima señora duquesa de Monteleón y Terranova, marquesa del Valle, en fiesta de años del excelentísimo señor duque de Monteleón, su esposo*. Madrid, 1697.
- Zamora, Antonio de. *Comedias de don Antonio de Zamora*. Madrid: Joaquín Sánchez, 1744.
- . *Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se ejecutaron así en el coliseo del sitio real del Buen Retiro, como en el salón de palacio y teatros de Madrid*. Madrid: Diego Martínez Abad, 1722.