

Edición crítica de la *Loa con que empezó Escamilla*, atribuida a Calderón

Critical Edition of the *Loa con que empezó Escamilla*, Attributed to Calderón

Jorge Ferreira Barrocal

<http://orcid.org/0000-0002-0645-1844>

Universidad de Valladolid

ESPAÑA

jorge48@hotmail.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 735-757]

Recibido: 23-03-2022 / Aceptado: 20-05-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.45>

Resumen. En este artículo recogemos la edición crítica de la *Loa con que empezó Escamilla*. Previamente se ofrece al lector una breve introducción donde se habla del argumento, de las circunstancias escénicas y de la atribución a Calderón de la Barca.

Palabras clave. Escamilla; Calderón; manuscrito; inédito; atribución.

Abstract. This article includes the critical edition of the *Loa con que empezó Escamilla*. Previously, we offer a brief introduction where the plot, the scenic circumstances and the attribution to Calderón de la Barca are discussed.

Keywords. Escamilla; Calderón; Manuscript, unpublished, attribution.

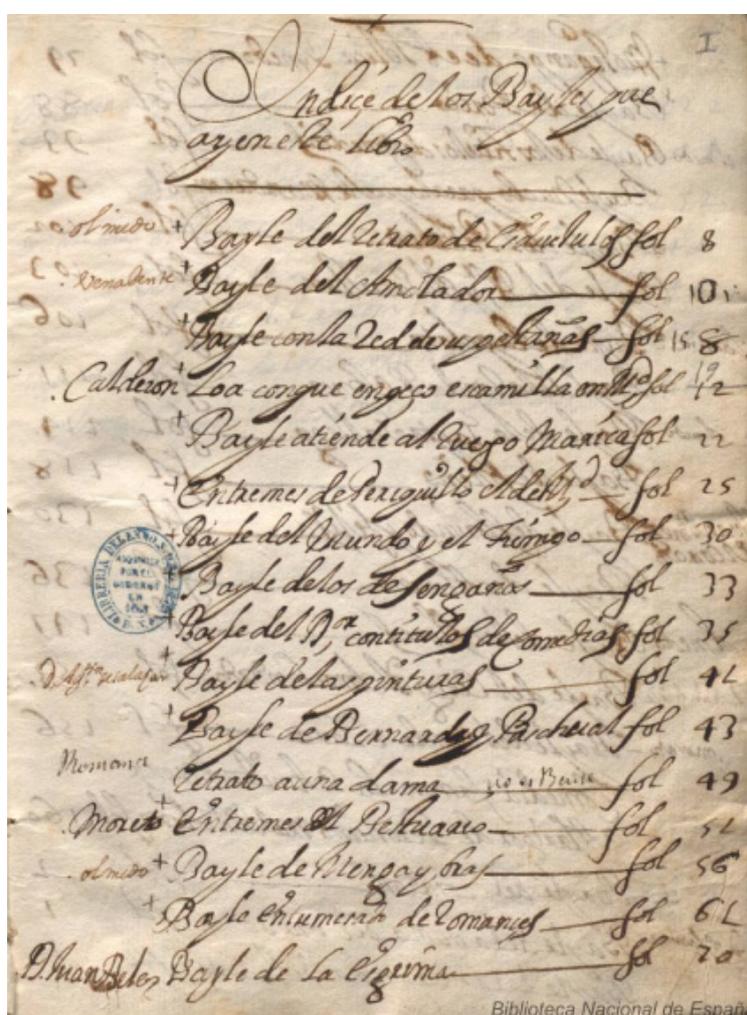
INTRODUCCIÓN

La *Loa con que empezó Escamilla* solo ha merecido la atención de Agustín de la Granja (1996), quien presentara en su día una comunicación sobre el texto que nos ocupa en el III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). En la contribución, el exégeta

Este trabajo se beneficia de una ayuda predoctoral de la Universidad de Valladolid, cofinanciada por el Banco Santander.

habla de una serie de aspectos insoslayables que recapitularemos a continuación. Entre todos ellos, sobresale la hipótesis autoral de Calderón, que vamos a reforzar con una revisión conjunta de los indicios externos documentales y de los elementos internos del texto. Para el desarrollo de esta tarea, nos serviremos de la base de datos CATCOM y de herramientas estadísticas computacionales (estilometría).

Nuestra loa aparece en el ms. 14.856 de la BNE¹, que acoge en su seno hasta casi cincuenta «Bailes diferentes», catalogados debidamente en un índice que señala —en alguno de los casos— el autor al que se atribuye la obra. Veamos una muestra del índice tomada del códice:



«Índice de los bailes que hay en este libro»

1. También conservamos una copia decimonónica de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (BITB), con signatura MS. 46583.

En la imagen vemos dos piezas atribuidas a Alonso de Olmedo (*El retrato y Menga y Bras*), una a Quiñones de Benavente (*El amolador*), una a Moreto (*El vestuario*), otra a Juan Vélez (*La cigüeña*)... pero la que reviste interés para nuestro objeto de estudio es la que se encuentra entre los fols. 19r y 24r (atribuida al maestro Pedro Calderón de la Barca)². Agustín de la Granja³ señaló con acierto que el argumento de la pieza es muy sencillo, pues consiste —única y exclusivamente— en presentar a la compañía de Antonio de Escamilla. En primer lugar, bailan las seis mujeres de la compañía tapadas con manto a fin de no ser reconocidas, pero fracasan en su intento porque sus pasos son fácilmente identificables por el público del corral: «Que no caigan en quién son / pretenden, mas será en vano / querer que no caigan otros / cuando ellas ponen los lazos, / mayormente con las señas / de haber el compás criado». Después —desde una perspectiva contractualista— se relatan los problemas que tenía el autor de comedias con sus empleados, muy a disgusto con él, pues querían «mudarse y quedar bien / solo de un barrio a otro barrio». El abandono que sufre el director de la compañía queda en evidencia cuando afirma «Perdí mi bien, perdí compañía».

De igual modo, a lo largo de la loa se proyecta una alegoría de carácter económico por la que los intérpretes se conciben como los productos de una subasta que organiza el pregonero Carrasco, tal y como se desprende de la acotación que reza así: *Sale Escamilla y Carrasco disfrazado a modo de pregonero, con una guitarra y otras cosas, como que las va vendiendo*. Luego Carrasco dirá que ha de «volver / a una almoneda en que hago / gran falta», y Escamilla se muestra deseoso por acompañar al pregonero con el objetivo rector de adquirir algunos «trastos» con los que suplir la ausencia de los actores. En resumidas cuentas, no se produce otra cosa que una cosificación precapitalista de los mismos comediantes, quienes, visiblemente ofendidos, se agrupan para vengarse de Escamilla por cuestiones relativas a deudas e impagos: «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». Finalmente, los actores se reconcilian con Escamilla —quien les había concedido en un pasado «tantos favores»—, y deciden volver a formar parte de la compañía⁴.

2. Una segunda mano enmienda el error de la primera, que situaba el comienzo de la loa en el fol. 12.

3. De la Granja, 1996, p. 171.

4. Sin duda, el trasunto de los avatares empresariales (poco importa su grado de realidad) captaría la atención de los espectadores, atraídos por los problemas de acuerdo entre las partes contratantes. Al respecto, conviene traer a la memoria lo que aducen Rodríguez Cuadros y Tordera: «No podemos, sin embargo, olvidar que, en parte, estas loas, cuyos textos muestran ciertamente la huella de la "circunstancia" de la representación (palaciega, de corral, particular o doméstica) son un documento entrañable para el conocimiento de la precaria vida de los cómicos, una parcela del espectáculo en la que probablemente en más de una ocasión se ofrecían el autohomenaje que casi siempre les negó una sociedad que dejaba su condición de "público" a las puertas de los corrales, una vez concluida la representación. Los actores o farsantes transportaban consigo sus pocos trastos, su disfraz sin tiempo a cambiarse (en este sentido es ejemplar la mojiganga calderoniana *Las visiones de la muerte*), casi como una segunda piel, su oficio irrenunciable» (1983, p. 32).

En este sentido, creemos que la *res* de la loa no merece mayor exégesis, pero sí consideramos de especial interés las pistas que se suministran sobre los actores, pues gracias a su trayectoria podemos aventurar una hipótesis sobre las fechas en las que pudo haber sido representada la pieza. Las damas se presentan de forma escalonada: María de Quiñones (con nombre y apellidos), Bernarda Manuela, Manuela de Escamilla (una de las hijas del *autor*), Luisa de Borja, María Reyes y Ana Ortiz. Por otro lado, los varones son Pedro Carrasco, León (al que no hemos podido localizar), Luis de Mendoza, Mateo de Godoy, Juan de Malaguilla y Alonso de Olmedo. Según de la Granja⁵, el orden de aparición de las mujeres responde a una estructuración jerárquica, que quizá conociera Calderón:

Quien comienza es la primera dama, María de Quiñones, y la última en intervenir es Ana Ortiz, especializada más en la música y el canto que en el arte de la representación. Esta meticulosa disposición jerárquica de los parlamentos femeninos, más podría haber salido de la mente de algún actor-versificador —como era Alonso de Olmedo, por ejemplo— que de un dramaturgo ajeno a la compañía; aunque tampoco puedo asegurar que Calderón no conociera perfectamente a cada uno de los componentes masculinos y femeninos dirigidos por Escamilla.

De la Granja —siguiendo a Pérez Pastor (1905)— asegura que apenas hubo cambios en el papel de las actrices en la compañía de Escamilla a partir de 1665, y en ese año, por ejemplo, el orden era el que sigue: María de Quiñones, Bernarda Manuela y Manuela de Escamilla. Igualmente, en el año 1671 aparecían las mismas damas —con el orden intacto—, seguidas de Manuela Fernández (cuarta dama), María de los Reyes (quinta dama) y la mujer de Navarrete. En 1672 las circunstancias siguen siendo bien parecidas: «Es María de Quiñones, primera dama, hace Bernarda Manuela, *segundas*, Manuela de Escamilla, *terceras*, Mariana de Borja, *cuartas*, María de los Reyes, *quintas* y finaliza la nómina Feliciana de Ayuso, que debemos suponerla encargada de la música»⁶. En 1677 Manuela de Escamilla se convierte en la primera dama, cuando en nuestra loa ocupa el tercer lugar, por lo que de la Granja fija en este año el término *ante quem* de la representación de la obra. Asimismo, en 1670 la inmensa mayoría de actores y actrices se encuentra representado en Madrid para las festividades del Corpus, y de la Granja sostiene —en consecuencia— que sería plausible pensar en que la pieza hubiera sido llevada a las tablas en dicha temporada.

En cuanto a las razones que invitan a creer en la atribución calderoniana, el investigador apunta las siguientes: la mano «contemporánea» del código que atribuye la pieza al ingenio madrileño, la desarticulación de la expresión «con-trabajo⁷» o la buena relación de Calderón con el *autor*, al que había entregado la *Mojiganga*

5. De la Granja, 1996, p. 170.

6. De la Granja, 1996, p. 70.

7. De la Granja, 1996, pp. 102-104.

para la compañía de Escamilla⁸. Por otra parte, los desajustes métricos y las aco- taciones le hacen dudar de la paternidad calderoniana; entonces, el texto que ha llegado hasta nosotros sí podría haber salido de la pluma del escritor, pero con interpolaciones y aderezos de miembros de la compañía orientados a una repre- sentación para unas circunstancias específicas.

Aun considerando aceptable esta hipótesis, debemos revisar más indicios do- cumentales externos que puedan arrojar luz a la cuestión. Atendiendo a esta ne- cesidad, exploraremos —de modo sucinto— las noticias de representaciones que vinculan a Calderón de la Barca con Escamilla en la base de datos de *CATCOM*, indispensable en esta clase de revisiones. La primera vez que Escamilla representa una obra calderoniana tiene lugar el 12 de junio de 1664, y fue elegido para llevar a las tablas —junto a la compañía conjunta de Calle y Romero— los autos *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado*, si bien es cierto que no podemos asegurar cuál de las dos obras correspondía a Escamilla. El día 4 de junio del año siguiente, representa con la compañía de Francisco García ('el pupilo') *Psiquis y Cupido* y *El viático cordero*, pero la memoria de apariencias tampoco dejó constancia de la co- rrespondencia. Del mismo modo, conservamos un contrato fechado en Valladolid en 1668 por el que

Antonio de Escamilla, autor de comedias, se comprometía con el arrendador de los corrales de comedias de Madrid para estar en dicha ciudad el día 20 de noviembre de 1668 [...] y representar hasta Carnaval de 1669. En el contrato se estipulaba que el arrendador no había de permitir a otras compañías representar hasta Carna- val una lista de comedias, entre las que se encuentra *No hay burlas con el amor*, porque las había de representar la compañía de Escamilla. En 1669 las fiestas de Carnaval finalizaron el 5 de marzo, por lo que suponemos que la compañía pudo representar hasta ese día (*CATCOM*).

En una copia manuscrita —conservada en la Hispanic Society of America— de *El mayor encanto, amor*, figura una licencia de representación con fecha de 29 de no- viembre de 1668 que, a juicio de Alejandra Ulla Lorenzo (2013), debió ser concedida a la compañía de Escamilla, que pudo haber representado la obra entre la fecha de la licencia y el fin de la temporada, que tuvo lugar el 5 de marzo de 1669. Un año después, sabemos que Escamilla representa el auto *El verdadero dios Pan* el lunes 30 de junio en Madrid, como da cuenta el conde de Pötting⁹ en su diario, que vio «los autos sacramentales en el corral de las comedias, representolos Escamilla in- geniosamente, sobre el asunto fabuloso del dios Pan, acomodado alegóricamente al pan eucarístico y sacramentado». En el corpus de 1671 Escamilla vuelve a ser elegido para llevar a las tablas la segunda parte del auto *El santo rey don Fernando*, mientras que la primera parte fue representada por las compañías de Félix Pascual y Agustín Manuel.

8. Representada en Madrid en la fiesta del Corpus de 1678 (ver de la Granja?, 1984).

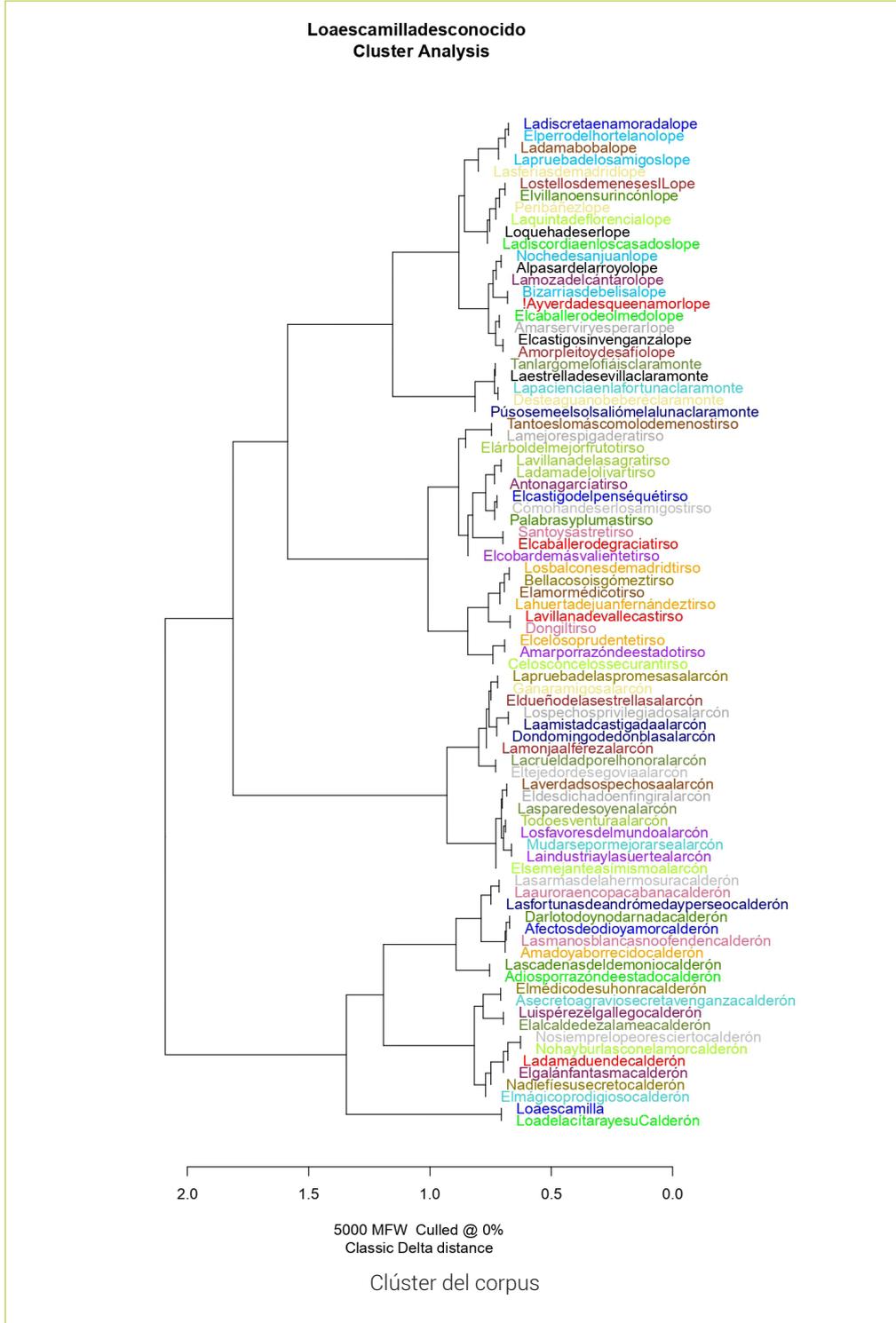
9. Pötting, 1993, II, p. 126.

Allende las noticias revisadas, tenemos otros documentos que relacionan a Escamilla con las siguientes piezas calderonianas: *Los dos amantes del cielo*, ¿Quién hallará mujer fuerte?, *El escolar y el soldado*, *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*, *No siempre lo peor es cierto*, *El jardín de Falerina*, *Mejor está que estaba*, *El gran príncipe de Fez*, *don Baltasar de Loyola*, *Amado y aborrecido*, *Dar tiempo al tiempo*, *El segundo Escipión*, *La redención de cautivos*, *Las armas de la hermosura* y *El monstruo de los jardines*. La última de las obras fue representada en algún momento de 1683, como acredita la fecha que lleva el manuscrito autógrafo de la BNE, por lo que el balance es el siguiente: Escamilla pudo haber representado hasta casi un total de veinte obras de Calderón de la Barca entre 1664 y 1683. La revisión histórica apoyaría que nuestra loa —como indicó de la Granja— debió ser un texto que Calderón entregó a Escamilla para que lo representara.

En último lugar, creemos necesario reparar en los elementos internos del texto. Gracias a las herramientas facilitadas por la estadística computacional (estilometría), podemos cotejar el *usus scribendi* de diferentes obras literarias a partir de la distancia Delta propuesta por Burrows (2002), según la cual se puede discriminar la autoría a partir de la frecuencia léxica de los escritores (repetición de un número x de palabras). Con la función *Stylo*¹⁰ () —imbricada en el software R— se puede llevar a la práctica fácilmente esta idea, y para ello necesitamos cosechar un corpus que incluya los textos en TXT y UTF-8. Nuestro corpus está formado por un centenar de piezas indubitadas del teatro áureo de Calderón, Lope, Tirso, Claramonte y Alarcón, que confrontaremos con el texto de la loa, etiquetado como «Loaescamilla» (sin introducir el nombre del autor). De igual manera, en el corpus hemos incluido una loa sacramental (*Loa de la Cithara Iesu Eucharistia*) que recientemente se ha atribuido a Calderón de la Barca¹¹. Los resultados del gráfico son esclarecedores:

10. Ver Eder, Rybicki y Kestemont, 2016.

11. Ver Ferreira Barrocal, en prensa. *Cithara Iesu* es el título con el que apareció una versión variante —en el manuscrito B2617 de la Hispanic Society of America— de la loa para el auto de *El divino Orfeo*, atribuida en esa ocasión al auto de *La semilla y la cizaña*.



El texto de la *Loa con que empezó Escamilla* apunta decididamente al estilo de Calderón de la Barca, dado que se inserta en el bloque del escritor madrileño con una cifra de proximidad que oscila entre 0,5 y 1,5, horquilla en la que se encuentran las piezas calderonianas, frente a la otra gran rama (que parte de 2) donde se aglutinan las obras de Lope, Tirso, Alarcón y Andrés de Claramonte.

En definitiva, a partir de la revisión conjunta de los indicios documentales externos y del análisis estilométrico de los elementos internos textuales, podemos reforzar la hipótesis de Agustín de la Granja, que atribuía —al igual que una de las manos que intervinieron en el ms. 14856 de la BNE— el texto de *Loa con que empezó Escamilla* a Pedro Calderón de la Barca.

Lo que a continuación se presenta es la primera edición crítica de la obra corta del escritor madrileño. El texto procede del testimonio de la BNE, que no cotejamos con el manuscrito decimonónico de la BITB por ser un mero *codice descripti*. Como no puede ser de otra forma, adaptamos el texto a las normas ortográficas actuales, pero respetamos las realizaciones fonéticas, sintácticas y morfológicas del periodo áureo. Seguimos algunas de las enmiendas propuestas por de la Granja en los pasajes que usó para glosar la loa, y en nota damos cuenta de los aspectos que subsanan. Del mismo modo, advertimos en el aparato nuestras enmiendas (explicamos, obviamente, el porqué de su aparición). Utilizamos puntos suspensivos entre corchetes para señalar palabras o expresiones que nos ha sido imposible recuperar, y también usamos los corchetes para restituir omisiones de copista.

Texto de la loa
Loa con que empezó Escamilla en Madrid¹²
De Calderón¹³

Salen músicos solos y, en habiendo sosegado la gente con los instrumentos, al primer verso —sosegada¹⁴ la gente— las seis mujeres de la compañía tapadas de medio ojo¹⁵ bailan, sin descubrirse. Loa de empezar.

MÚSICOS	¡Oigan, oigan! Que seis ¹⁶ damas ¹⁷ de todo desembarazo, de todo donaire y brío, (<i>Culebra.</i>) toda gala y todo garbo ¹⁸ , para no bailar a riesgo 5 de las luces de sus rayos, hacer un baile disponen a la sombra de sus mantos ¹⁹ . (<i>Dos cabos²⁰ y luego otros dos.</i>)
---------	--

12. El título ha sido escrito con tinta roja, y «Madrid» aparece abreviado como «Mad^d».

13. Leemos debajo de la acotación —de la mano anterior y con la misma tinta roja—: «de Calderón», que ubicamos aquí.

14. En el ms. se lee «sosegado».

15. La mujer «tapada de medio ojo» simbolizaba engaño y desconfianza. Se trata de una caracterización codificada de la época. Así lo evidencia, por ejemplo, este texto de *La ingeniosa Elena* (1614) de Salas Barbadillo: «Cada una de sus hazañas me importuna por particular corónica, y son tan dignas de vivir celebradas que nunca seré culpado de prolijo. ¡Oh, qué mujer, señores míos! Si la vieran salir tapada de medio ojo [...] por lo menos, dejara de seguilla» (p. 45). Otras connotaciones negativas de las mujeres que se tapaban de esta forma las vemos en *Los peligros de Madrid* (1646) de Remiro de Navarra: «Cuatro mujeres en coche, tapadas de medio ojo, harán más trampas que un caballero hijo segundo [...] Dama tapada de medio ojo es bizca o tuerta. La que continuamente vive enguantada es, en sus manos, guante de doña Negra y no de doña Blanca; y es evidencia, porque la de buenas manos no hay caballo pisador que más revuelva a una y otra parte. La que cubre con el abanillo la cara no tiene en ella perla[s], sino perlesía, o el ábano es muy fino. Éstos son secretos de la naturaleza» (pp. 104 y 108).

16. Se superpone a un «mis» tachado.

17. La estrofa preponderante de la pieza es el romance (á-o). Sin embargo, contamos —por norma general, cuando se introducen fragmentos cantados— con algunos desajustes métricos notables. Esto le hace dudar a de la Granja sobre la paternidad textual calderoniana. Ver nuestra introducción.

18. «Cierta aire y modo de hacer las cosas con perfección, que las hace más agradables y vistosas» (*Diccionario de Autoridades*).

19. Estos versos elogian en apariencia —a través de una tópica y ya muy desgastada imagen petrarquesca— a las damas de la compañía de Escamilla, pero realmente se está diciendo que las mujeres bailan tapadas para no ser reconocidas. Es de interés apuntar que hablan con manto en una escena los personajes alegóricos femeninos Culpa, Vida y Muerte en el auto de Calderón *Lo que va del hombre a Dios*. Leemos en una acotación escénica: «*Hablan Amor, Culpa, Vida y Muerte, divididos dos a dos, y sin quitarse ellas los mantos de los rostros.*» (TESO).

20. Creemos leer «cabos», aunque también parece que se escribió «carros». Es más plausible pensar en la primera lectura —que hemos decidido llevar a la edición—, puesto que las damas podrían estar bailando con una cuerda (a la que se aludiría metonímicamente por sus extremos). Los «lazos» (v. 12) reforzarían esta hipótesis.

Que no caigan en quién son pretenden, mas será en vano ²¹	10
querer que no caigan otros cuando ellas ponen los lazos, mayormente con las señas de haber el compás criado, pues si es ²² de jácara el tono, [fol. 19r]	15
y de gallarda los pasos, bien en las mudanzas entran ²³ .	
<i>Vueltas en las esquinas y adentro.</i>	
Que salgan bien es el caso, que mudarse y quedar bien solo de un barrio a otro barrio ²⁴ ...	20
Buenos los criados son, (<i>Una vuelta con la de enfrente, otra con la del lado.</i>) mas mejor que castellanos (<i>Cansados vuelvenlos.</i>) fueran portugueses, donde son monedas los hocicados ²⁵ ;	
adivinen quién loa antes que descubran el retablo ²⁶ ,	25

21. A esta altura, una acotación ininteligible que no llevamos al texto.

22. En el manuscrito se lee «siendo» con mucha nitidez. De la Granja propone la enmienda «si es», que solventa la hipermetría del verso. Por ello la adoptamos.

23. «Entran» sustituye a un término borrado. Es oportuno recordar las palabras de Agustín de la Granja (1996, p. 172): «Si entiendo bien, lo que se pondera es la novedad de una práctica original: un compás musical "criado" (es decir, 'inventado') con el que se consigue agilizar los movimientos de las actrices, pues se combinan los pasos propios de una danza lenta, como era la gallarda, con un tono musical festivo (bastante más rítmico y acelerado) procedente de la jácara; a pesar de la dificultad, el resultado de la experiencia es bueno, pues, según se explica, las hábiles bailadoras logran entrar y salir a tiempo cada vez que se ejecuta una "mudanza". Es probable que esta atrevida variante de la gallarda fuese conocida por el público bajo el nombre de *sarao*».

24. Para entender estos versos es necesario haber leído la obra en su conjunto. Tanto «mudanzas» como «mudarse» son dos términos que hacen referencia —a la vez— a los movimientos de las actrices y a las malas relaciones laborales del autor con sus intérpretes. Los «barrios» son una metáfora de las compañías de la competencia.

25. Verso hipermétrico. Recordemos la tercera acepción de «hocicar» del *Diccionario de Autoridades*: «Translaticiamente vale tropezar o caer en algún yerro o disparate, por capricho, y no querer tomar consejo». El sentido de este pasaje es oscuro, pero propongo la siguiente interpretación. Partiendo de la tercera entrada de *Autoridades*, es plausible pensar que los «hocicados» no serían individuos muy reflexivos (no se dejan aconsejar), y por tanto, mucho más fáciles de manejar en asuntos de negocios. En síntesis, a los autores de comedias les conviene más la mano de obra portuguesa que la mano de obra castellana, de mayor perspicacia (a la luz del texto de la loa). La equiparación monetaria invita a pensar en una conjetura de este tipo, pero admito las dificultades interpretativas del pasaje.

26. Si esta loa es de Calderón, no sería de extrañar que entrara un retablo en escena. Aparecen retablos, por ejemplo, en la escenografía del auto *A María el corazón* y en *El lirio y la azucena*. Leamos las respectivas didascalías: «Ábrese el cuarto carro, que ha de ser un templo, véese en el retablo la imagen, y en el

	(<i>bandas hechas y deshechas.</i>) pues para darles más fe ²⁷ , más dirán cantando y bailando ²⁸ .	
Todos ²⁹	Oigan, oigan, que seis damas...	
MÚSICOS	(<i>Corro grande.</i>) De todo desembarazo, de todo donaire y brío, toda gala y todo garbo...	30
	<i>Sale Escamilla y Carrasco³⁰ disfrazado a modo de pregonero, con una guitarra³¹ y otras cosas, como que las va vendiendo.</i>	
ESCAMILLA	¡Aque! ¡Aque ³² ! ¡Ay, gente! ¡Ha de dar el primer pregón hidalgo ³³ !	
CARRASCO	Sí, haré.	
ESCAMILLA	Vaya, triste, gimiendo ³⁴ , [fol. 19v] mientras que yo voy llorando ³⁵ .	35

altar el sacramento.»; «Aquí se descubre un lienzo grande pintado en el retablo y altar de la iglesia de San Sebastián; encima del ara el copón del Santísimo Sacramento, un sacerdote en pie, haciendo cara hacia el altar; y al pueblo que se pinte numeroso y vario, y el rey de rodillas en la última grada, procurando que se vea el rostro, aún más que medio perfil.» (TESO).

27. Los acertijos —en relación con las materias de fe— son un lugar común de las loas sacramentales calderonianas. Por ejemplo, en la loa para el auto de *El divino Orfeo* se propone un acertijo que radica en elaborar un anagrama a partir de las diferentes tarjetas (cada una con una letra) que portan los personajes alegóricos. Cuando los actantes se reagrupan, podemos leer «CITHARA IESU», que alude a la cítara de Orfeo (vinculada a la eucaristía), uno de los bastiones principales del argumento del auto. Ver la ed. de Duarte (1999).

28. «Y bailando» ha sido añadido al margen derecho. Muchas de las veces los versos emplazados a los márgenes y las indicaciones escénicas son indistinguibles. Este verso también es hipermétrico.

29. El parlamentario aparece reduplicado en el ms.

30. El nombre de este actante (y actor) nos remite a la *Jácara de Carrasco*, de Calderón de la Barca.

31. La guitarra tiene un papel relevante —plasmado en un elevado número de apariciones— en la comedia de Calderón *El maestro de danzar*: de la Granja (1996, p. 172) dice que probablemente el pregonero acompaña su canto con una guitarra destemplada, como la que lleva Inés en la comedia: «INÉS.- La guitarra de manera / destemplada está, que fuera / dar más sospecha, si ve. / LEÓN.- De cualquier suerte que esté, / no lo dejes un instante». Poco después, Enrique templa la guitarra: «Toma la guitarra Enrique, y estándola templando, sale don Diego, y hállale con ella en la mano» (TESO).

32. «Expresa sorpresa o admiración» (*Diccionario de Americanismos*).

33. La última sílaba de la palabra desplazada —erróneamente— en el siguiente verso en el ms. Este verso es octosílabo y rima bien en asonante con «garbo» y «llorando»; por tanto, el término debe ir en el lugar en el que lo hemos emplazado.

34. Verso hipermétrico.

35. Las formas en gerundio «gimiendo» y «llorando» suelen hacer referencia al *vallis lacrimarum* en la producción de Calderón, como en este parlamento pronunciado por Entendimiento en el auto *La vida es sueño*: «Cuando en este valle, que hoy ves; / que de lágrimas es, / logre, gimiendo y llorando, / que haciendo al abismo guerra, / digan edades futuras» (TESO). Sin embargo, el contexto de la obra devela que no es otra cosa que un recurso retórico —vinculado con el *Pathos*—, ubicado al comienzo de un discurso —como dicta la tratadística retórica antigua (Martín Jiménez, 2020, p. 48)— que tiene como

CARRASCO ³⁶	(<i>Cantando.</i>) Quien hubiere visto una compañía que el año pasado ³⁷ se perdió a Escamilla ³⁸ en aqueste mismo patio, blanca y morena, de edad de más de quinientos años ³⁹ que ha que no ven otra cosa, véngala manifestando ⁴⁰ , que a quien la tenga y la encubra, a quien diga dellos esclavo, ⁴¹ que la pedirán por visto, o se darán buen hallazgo.	40
LUIS	¿Qué? ¿Esto, señor Escamilla?	
ESCAMILLA	Mi reina andar en trabajos, Garcilaso ⁴² de a poquito.	50
REYES	¿Pues qué le hace [a] vos Garcilaso ⁴³ ?	

última finalidad evitar que los comediantes se marchen de la compañía. Todo se constriñe a predisponer emocionalmente a los intérpretes. Ver Díaz Marroquín, 2013.

36. Creemos que en la mitad del parlamentario se encuentra la abreviatura de una indicación escénica que dice «cantando». La incluimos en el cuerpo del texto fijado.

37. Verso hipermétrico. De la Granja (1996) fija el término *ante quem* de la representación en 1677, cuando Manuela de Escamilla se convierte en la dama primera de la compañía (en nuestra loa es la tercera). Ver la introducción.

38. Verso hipométrico.

39. Esta hipérbole numérica aparece en más ocasiones en la dramaturgia de Calderón. Leemos en el auto *El cubo de la Almudena*: «IGLESIA Qué bien mostráis vuestro celo, / pues a aliviar nuestros daños, / al fin de quinientos años / rompéis este duro velo». También dice La secta de Mahoma en el auto *La devoción de la misa*: «Por qué / habiéndome dado ella / el derecho de las armas, / posesión en mi primera / invasión, cuyo dominio / después el tiempo hizo herencia. / Pues ya ha quinientos años / que en ellas mis gentes réinan, / contra la prescripta acción / de uno y otro fuero intentas. / ¿Oh, tú (que no sé quién eres, / ¡bien que al verte, el alma tiembra!), de ella arrojarme?» (TESO).

40. A tenor de los últimos versos, de la Granja (1996, pp. 172-173) apunta lo siguiente: «La irregularidad métrica es aquí muy evidente, mezclándose versos de seis, ocho y diez sílabas; y, a no ser que la disonante música exigiera esta rarísima mezcrolanza, hay que pensar que son los propios actores quienes, barriendo con descuido para adentro, compusieron estos dispares versos de autoalabanza».

41. Verso hipermétrico.

42. Calderón menta al ilustre poeta en la comedia *Antes que todo es mi dama* con una acertada —si bien breve— reflexión metaliteraria: «FÉLIX.- [...] que aunque hoy el dar un soneto / no está en uso, despertando / las ya dormidas memorias / del Boscán, y Garcilaso, / acompañado de otro / papel, sin batir, dorado / por medio de una criada / pudo llegar a sus manos». También lo cita en *La banda y la flor*: «ENRIQUE.- Una sola suele haber. / DUQUE.- ¿Cuál es? ENRIQUE.- Quererle vencer, / así lo dice, señor, / Garcilaso. DUQUE.- Pues fue error, / que eso es lo mismo que dar / por remedio el olvidar, / y el olvidar no es remedio / para amar, sino otro medio / para volverse a acordar» (TESO).

43. Verso hipermétrico. Desde aquí hasta v. 58 hay un desajuste de la métrica. No sería descabellado pensar que los versos hubieran sido reconstruidos por los intérpretes.

ESCAMILLA	Enseñarme a decir como el decía: (<i>Cantando él y toda la música.</i>) ⁴⁴ Perdí mi bien, perdí mi compañía ⁴⁵ .	
HIJA	Si compañía no tiene... El mismo Garcilaso le detiene ⁴⁶ .	55
ESCAMILLA	Que son...	[fol. 20r]
ORTIZ	A ahorcarse con tal pena... ⁴⁷ (<i>Cantando.</i>) Cerca del Tajo ⁴⁸ , en soledad, amén ⁴⁹ .	
QUIÑONES	¿Es posible que María ⁵⁰ de Quiñones le ha faltado?	60
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 ⁵¹ .	
PRIMO	¿Qué es lo que dijo su copla ⁵² ?	65
ESCAMILLA	(<i>Cantando.</i>) Cerca está de ser ingrata ⁵³ , la que sabe que es hermosa. Venga usted y su pregón; prosiga.	
BERNARDA	Espérese un rato.	

44. La acotación está partida, distribuida en ambos márgenes del ms.

45. Añadimos en el cuerpo del texto el determinante posesivo «mi» para solucionar el problema de cómputo silábico (antes el verso era hipométrico). Esta enmienda ha sido propuesta por uno de los revisores externos, al que agradezco su atención.

46. Este verso había sido pensado en un principio para el parlamentario Escamilla, que aparece tachado.

47. Verso hipométrico. El verso anterior y el siguiente son endecasílabos.

48. El Tajo no es solo un *topos* en la literatura áurea, también lo es en la poesía dramática calderoniana. El río se menciona en las siguientes obras: *A secreto agravio, secreta venganza*; *El año santo en Madrid*; *Cada uno para sí*; *Céfalo y Pocris*; *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*; *Saber del mal y el bien*; *El santo rey don Fernando, primera parte*; y en *La segunda esposa y triunfar muriendo*. Ver TESO.

49. Es una parodia grotesca de la Égloga III de Garcilaso de la Vega, pues las damas tapadas de la compañía ocupan el lugar de las afamadísimas ninfas garcilasianas.

50. Recuperamos el romance á-o.

51. La rima «rabio» / «agravio» se da en *La gran Cenobia*: «DECIO.- Ay, Cenobia, peno, rabio, / mataré al Emperador, / y mejor / en venganza de tu agravio, / que en venganza de mi honor» (TESO).

52. En el código leemos «qué dijo su copla», que haría al verso hipométrico. De la Granja añade «es lo que». Así el verso cumple con el cómputo silábico. No obstante, el exégeta lee «la» en el código, pero este trae «su». La enmienda final quedaría así: «¿Qué es lo que dijo su copla?».

53. Otra subsanación *ope ingenii* de de la Granja, que añade la terminación «-er» a la «s». En el manuscrito leemos una frase sin sentido: «cerca esta desingrata». Este breve fragmento cantado interrumpe la rima del romance.

ESCAMILLA	Pues que me voy de prisa ⁵⁴ , hábleme usted muy despacio.	70
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!	75
ESCAMILLA	El adagio le responda.	[fol. 20v]
BERNARDA	¿Quién me dice el adagio ⁵⁵ ?	
ESCAMILLA Y MÚSICA	(<i>Cantando</i> .) Cabellos y cantar no es ajuar ⁵⁶ . Vamos de aquí.	
CARRASCO	¿Si se queda, para qué dice que vamos? ⁵⁷	80
MANUELA	Aunque los pregoneros a voces ⁵⁸ lo lleven todo a barato ⁵⁹ , sin ver que yo que me sigo, hacer en mi pregunta falto ⁶⁰ : ¿Que huyó su hija Manuela?	85
ESCAMILLA	Esa se la llevó el diablo.	
MANUELA	¡Aquese es muy mal despecho!	

54. Verso hipométrico.

55. Es un juego conceptuoso que estriba en la bisemia de *adagio*, que como voz de origen itálico hace referencia al tempo lento musical, pero también alude, por otra parte, al significado paremiológico. Este problema —radicado en la etimología— se resuelve así: Escamilla efectúa un adagio (musical) al pronunciar las palabras con lentitud, a la par que formula una nueva adivinanza, que esta vez consiste en encontrar una respuesta en el refrán «Cabellos y cantar no es ajuar». La paremia que documenta Correas demuestra que esta versión ofrece una ligera variante: «Cabellos y cantar, no cumplen ajuar» (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 97).

56. Una vez más vemos que las alteraciones métricas coinciden los cantos.

57. A la altura de este verso, leemos «Manuela» borrado.

58. Verso hipermétrico.

59. Creo que a la locución le corresponde este significado, que casa bien con las labores usuales del pregonero: «Es confundir alguna cosa metiendo mucha bulla, y dando muchas voces» (*Diccionario de Autoridades*). Debemos recordar también que Carrasco organiza una subasta, por lo que podríamos aceptar la actualización semántica de la locución «hacer barato»: «Es dar las cosas a menos precio, por despacharlas y salir de ellas» (*Diccionario de Autoridades*).

60. Verso hipermétrico.

ESCAMILLA	Es otro muy mal despacho ⁶¹ irse sin mi maldición.	
MANUELA	¿Dónde?	
ESCAMILLA	A buscar pitos y flautos ⁶² .	90
MANUELA	¿Guardarala bien?	
ESCAMILLA	No sabe la seguidilla ⁶³ usted.	
MÚSICOS	(<i>Cantan.</i>) Que si yo no me guardo, mal me guardaréis ⁶⁴ .	
REYES	¿Que se hizo a blanca y rubia?	95
ESCAMILLA	Cayó de una torre abajo ⁶⁵ .	
REYES	¿Quién se lo dijo? El romance.	

61. La rima es prácticamente idéntica en la comedia *La desdicha de la voz*, de Calderón: «de tanta ausencia a despecho, / vive dentro de mi pecho» (TESO). Del mismo modo, si nos ceñimos a la rima del romance (á-o), debería ser «despacho» y no «despecho». Incluimos la enmienda, que también hace sentido (*despacho* se entiende aquí como 'resolución' o 'decisión').

62. Verso hipermétrico. Dice Fabio —criado de Federico— en la comedia *El secreto a voces*: «La verdad tan manifiesta, / que no hay más verdad, dejome / en casa, con la advertencia / ordinaria, de que había / de estarme encerrado en ella, / y él se fue a sus pitos flautos. / FLERIDA.- No es posible eso suceda. / FABIO.- Pues iría a sus flautos pitos» (TESO).

63. Leemos en el auto *El pleito matrimonial*: «GUSTO.- Direlo sin aguardar, / a que la señora entone / otra seguidilla más, / pues aunque hay para la mesa / prevenidos, sin pesar, / perdiz que cante y jamón / discreto, sin tener sal, / polla, pavos y capones, / lo que aquí el Gusto te trae / son las frutas de los postres» (TESO).

64. «A coger amapolas, / madre, me perdí; / caras amapolas / fueron para mí. / Madre, la mi madre, / guardas me ponéis, / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis» (*Arte de la lengua española castellana*, p. 453). Escamilla reprocha a Manuela no saberse la canción folklórica conocida como «Madre, la mi madre». Esta composición pertenece al *Cancionero de Turín*, pero fue reutilizada —en versiones variantes— por Cervantes en *El celoso extremeño* y por Lope en las siguientes obras: *La aldehuela*, *Los embustes de Fabia*, *El galán escarmentado*, *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*; *El mayor imposible*; *El nacimiento de Cristo*, y en *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses* (ARTELOPE). También la aprovecha Calderón en *Céfalo y Pocris*: «MÚSICAS.- Madre la mi madre, / guardas me ponéis, / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis» (TESO).

65. Así se suicidó Clusia —hija del rey Tusco—, que se tiró de una torre para evitar convertirse en la esposa del general romano Valerio Torcuato (*Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*, pp. 136-137). Asimismo —a pesar de que se está hablando del fatal final de la muchacha— casa bien con la muerte de Garcilaso de la Vega —citado anteriormente—, que narra de la siguiente manera Fernando de Herrera: «Entonces, Garci Lasso, mirándolo el Emperador, subió el primero de todos por una d'ellas sin que lo pudiesen retener los ruegos de sus amigos. Mas antes de llegar arriba, le tiraron una gran piedra, i dándole en la cabeza, vino por la escala abajo con una mortal herida» (*Biografía de Garcilaso de la Vega*, s.p.).

ESCAMILLA	¿Quién vio que venían corriendo en mariposas de nieve ⁶⁶ [...] ⁶⁷ dos elementos?	[fol. 21r] 100
CARRASCO	Mire usted que he de volver a una almoneda ⁶⁸ en que hago gran falta.	
ESCAMILLA	Juntos iremos por si hay allá algunos trastos que puedan suplir ausencia de los que yo voy buscando ⁶⁹ .	105
LUIS	¿Qué trastos podrá suplir si en sus méritos reparo los de la Borja?	
ESCAMILLA	Cualquiera como le dan barato ⁷⁰ , que esto de suplir faltas aún usted sabrá... ⁷¹	110
MÚSICA	(<i>Cantando.</i>) No por ser más linda, sino por otra...	
ORTIZ	¿Y la que cantaba tipples ⁷² no se hará falta menguada?	115

66. La imagen de las «mariposas de nieve» aparece en el siguiente texto: «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» (Hurtado de Mendoza, *Poesías*, II, p. 167).

67. Un tachón dificulta notablemente la lectura de la palabra.

68. «La venta de las cosas que públicamente se hace con intervención de la justicia a voz de pregonero, que publica la cosa que se vende y el precio que dan por ella, para que vayan pujando unos a otros los compradore, y se acrecienta el precio y se remate. También se llama así la que particularmente se hace sin intervención de la justicia de aquel que voluntariamente vende sus alhajas y bienes. Puede componerse esta voz del nombre *moneda* y del artículo *al*, porque se hace dinero y moneda lo que allí se vende» (*Diccionario de Autoridades*). Calderón de la Barca incluye este tipo de subastas en dos ocasiones en *La dama duende*, y siempre en boca del gracioso Cosme: «Ya que me ha servido a mí, / de barato quiere hacerle / a mi amo otro servicio; / mas, ¿quién nuestra hacienda vende, / que así hace almoneda della? [...] Lindo desenfado es ese, / si tienes por inquilino, / señor, en tu casa un duende: / ¿para qué nos recibiste / en ella? Un instante breve / que falté de aquí, la ropa / de tal modo y de tal suerte / hallé, que toda esparcida / una almoneda parece» (*TESO*).

69. Se tacha el actante Luis.

70. Verso hipométrico.

71. Hasta v. 122, nuevo desajuste. Insisto, una vez más, en la idea de que podría tratarse de interpolaciones de la compañía.

72. «La tercera y más alta voz en la consonancia música, que se compone de las tres voces bajo, tenor y tiple» (*Diccionario de Autoridades*). También significa 'vino' en el lenguaje de germanía, por lo que no sería descabellado pensar en un oprobio dedicado a la actriz, quien podría haberse subido al escenario en un estado de embriaguez.

ESCAMILLA	Sí hará, porque yo a estas horas canto solo con trabajo, y más si ella a usted le dice supliendo faltas.	
CANTANDO	¡Malo vendrá que bueno me haga ^{73!}	120
ORTIZ	¡Esa es mucha desvergüenza; venguémonos todos ^{74!}	[fol. 21v]
ESCAMILLA	Puesto que yo no sé con quién hablo, ¿de qué han de vengarse ustedes ^{75?}	
QUIÑONES	De un infame.	
BERNARDO	De un picaño.	125
MANUELA	De un atrevido ^{76.}	
LUISA	De un necio.	
REYES	De un vil.	
ORTIZ	De un desvergonzado.	
ESCAMILLA	¡Ay, ay!, señor pregonero ^{77,} yo quedo muerto a pedazos. ¡Prosiga el pregón sin mí!	130
CARRASCO	Porque no pueda su llanto confundir las voces más, iré diciendo más alto: «quien hubiere visto una compañía que el año pasado ⁷⁸ se perdió a Escamilla en aqueste mismo patio...»	135

73. Verso hipermétrico. Es otra versión variante de un conocido refrán: «Malo vendrá que bueno me hará» (Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 88).

74. Aquí de la Granja lee «todas», pero realmente es «todos».

75. El parlamentario Quiñones borrado en el margen izquierdo.

76. Calderón de la Barca asocia el atrevimiento con los picaños en varias de sus obras. Dice don Alonso en *No hay burlas con el amor*: «¿Pues un pícaro se atreve / a suspirar hoy así?». También dirá la dama Beatriz en *La desdicha de la voz*: «Esto solo le faltaba / a mi discurso afligido, / que un pícaro se me atreva». Hay muchos más ejemplos; baste con indicar este último, en *La banda y la flor*: «NiSE.- Ese pícaro en mi cara / se me ha atrevido a decirme / que su amo...» (TESO).

77. En el código aparece solo «señor pregonero». De la Granja (1996, p. 174) adita las interjecciones, solventando la hipometría. Incluimos la subsanación por conjetura.

78. La lectura que proponemos sigue la de los vv. 37-38, donde se entona la misma canción. No obstante, la disposición y una pequeña parte del contenido cambian —a esta altura— en el código: «quien hubiere visto una com- / pañía que en pasado año».

OLMEDO	No prosiga, yo sé de ella por señas, que la he dejado sin galán en este instante, junto a los desamparados ⁷⁹ .	[fol. 22r] 140
MALAGUILLA ⁸⁰	Y sin segundo galán, que como dicen que es malo, adonde ⁸¹ agora le dejó es en la calle del desengaño ⁸² .	145
CARRASCO	Yo deponiendo el pregón, aunque me llamo Carrasco, la dejo en la del almendra ⁸³ , pues que florezco de París ⁸⁴ , hasta que venga un tercero que ahora está en los barrios altos ⁸⁵ .	150
LEÓN	Yo la dejo en barrio nuevo ⁸⁶ , pues que vengo a otro barrio.	

79. En referencia a sus compañeros, que se han quedado sin trabajo. Es paradójico que «un pícaro» (Escamilla) genere «desamparo». Bien es sabido que la falta de sustento es uno de los elementos fundamentales de la picaresca, género en el que prepondera una filosofía de corte materialista. La pobreza es, por otra parte, la intersección del género bufonesco y picaño, lo cual puede patentar el curioso —y harto penoso— caso de Alonso Enríquez de Guzmán, quien decide actuar como *loco artificial* en la corte para salir de la miseria. Recordemos que formaba parte nada más ni nada menos que del linaje Medina-Sidonia (Pérez Venzalá, 1999). Asimismo, remito al *Discurso de amparo de los legítimos pobres* de Cristóbal Pérez de Herrera, indispensable en esta clase de cuestiones.

80. En el texto leemos «Malag».

81. En el ms. aparece abreviado como «adon». Desarrollamos la abreviatura, que no altera el cómputo.

82. Verso hipermétrico. Esta calle, que no sabemos si llegó a existir en Madrid, aparece en el auto calderoniano *Las órdenes militares*: «ESPERANZA.- Otra, a quien también delitos / de flaqueza han acusado; / y aún pienso que convencido; / sus culpas llora, pretende / tu favor. CARIDAD.- ¿Dónde ha asistido? / ESPERANZA.- La calle del desengaño» (TESO). Parece ser una metáfora, pero no descartamos que pudiera haber existido una calle con ese nombre.

83. Los tachones impiden recuperar la palabra correctamente, pero el sentido del texto invita a pensar en el fruto.

84. El «carrasco» (también conocido como «carrasca») era una encina pequeña muy espinosa, y el pregonero —con apellido de idéntico significado— busca divertir al público con los equívocos que provocan los términos vegetales «almendra» y «florezco». Es, nuevamente, un juego de raigambre conceptista, porque Carrasco contrapone también la dulzura de la música con las espinas del matorral, aprovechando la onomancia.

85. Verso emplazado al margen derecho. El último trazo de «que» ha sido empleado para indicar la correcta separación. Vemos que la compañía se ha quedado sin tercer galán, seducido por otra compañía.

86. De darse el calambur, obtendríamos el apellido del actor Barrionuevo, que aparece en un listado de uno de los testimonios críticos (descansa en la Biblioteca Palatina de Parma, con signatura CC*IV 28033) de la comedia *La paciencia en la fortuna* (ver DICAT), atribuida a Lope de Vega (Gómez Martos, 2019) y a Andrés de Claramonte (Ferreira Barrocal, 2021).

MOR ⁸⁷	Yo en la de leal, pues nunca dejé de seguir sus pasos.	155
GODOY	Y yo en la morería vieja, que es donde las barbas hago. <i>Sale Mendoza.</i> ⁸⁸	
MENDOZA	En liberal, en serviros la feria en [l]a ⁸⁹ rúa de Francos.	
MÁLAGA	Y en la de Málaga ⁹⁰ de ricos [fol. 22v] nosotros, pues le seguimos.	160
ESCAMILLA	¡Ay, amigos, más que hermanos, a buen tiempo habéis venido, pues dos vidas me habéis dado en la compañía que pierdo y en la compañía ⁹¹ que hallo!	165
OLMEDO	No muy hallada, que todos los que aquí se ven, y cuantos quedan en el mentidero estamos juramentados de no estar con él.	170
ESCAMILLA	¿Por qué?	
QUIÑONES	Si lo duda, oiga y sabralo, (<i>Descúbrense.</i>) que también todas nosotras dese parecer estamos.	

87. Se nos escapa quién puede ser este actor, tampoco documentado por de la Granja. Transcribimos la abreviatura del copista.

88. Se indica la acotación que da paso a la entrada del actante, pero en el código no se refleja el parlamento, que, por sentido, habla.

89. En el código falta la primera grafía. Claro descuido del copista.

90. En el texto se abrevia como «Maga» por cuestiones de cómputo. Hasta aquí, los comediantes ofrecen alguna que otra huella de su itinerario profesional, y alguno de ellos parece que ha llegado a representar en París en tiempos de Luis XIV, lo cual debemos interpretar, simplemente, como una hipérbole hilarante, ya que actúan exclusivamente en la zona de Madrid. Ver nuestra introducción.

91. Otra vez se recurre a la polisemia, dado que «compañía» remite al sentido afectivo y laboral.

DAMAS Y MÚSICAS	Autor sin dineros ⁹² que a seis compañeros ⁹³ , aunque los vea en cueros ni presta ni da, no tenga esperanza de que vea jamás,	175
	que los unos vienen cuando otros se van.	180
ESCAMILLA	¡Oiga! ¿Que ustedes eran?	[fol. 23r]
Todos	¿No lo ve?	
ESCAMILLA	¿Pues qué ha obligado a que vengan encubiertas?	185
Quiñones	Hacer un cortés engaño de que pensasen ser otras siquiera por aquel rato, desconfiadas de que ver las mismas cada año no canse.	190
ESCAMILLA	Señoras mías, en nuestro Alcorcón no hay barro para hacer obras, y así, pues todos juntos estamos, volvamos a ser amigos. Vaya el diablo por el diablo, y si vamos a Madrid,	195

92. Alonso de Castillo Solórzano da testimonio de las aventuras de un *autor* que se quedó sin dinero, aunque en otras circunstancias: «desenvainaron luego botas de camino, talegazos de arena, y en forma de culebra de cárcel se vio una confusión en aquella sala, de donde salió el poeta maltratado y perdida su comedia; harto le pesó después de haberse puesto en aquel lance, por donde juzgó a los peligros que se ponen los poetas pésimos que se atreven a leer sus comedias a gente maleante y figona, reservando los comedidos, para que cada uno piense serlo él. Lo que resultó de la culebra fue que la cuadrilla de Jaime, que eran tres buenas lanzas, no se descuidó, porque con su buena maña dejaron al autor sin el dinero de las fiestas. Llevo en casa de Jaime, adonde se partió, dándole a él, de conformidad y por tener parte en la traza su esposa, docientos escudos más» (*La guarda de Sevilla*, p. 252).

93.. Este tipo de construcciones —en las que se desarticula una palabra— abundan en la obra dramática corta de Calderón de la Barca. En este sentido, deberíamos dividir la palabra como «con-pañeros», y así obtenemos una segunda palabra que significa lo siguiente: «persona que vende paños» (*DLE*). Ver de la Granja, 1996, p. 172 y Rodríguez Cuadros y Tordera, 1983, pp. 102-104. Este oficio es un lugar común del discurso antisemita preponderante en el Siglo de Oro (Glaser, 1954), y aquí se usa para reprobar al autor de comedias, que más abajo es retratado como avaricioso y cicatero. Pienso que es una forma muy aguda de acusarlo de judaizante —sin ninguna gravedad, claro—, al decir, irónicamente, «ni presta ni da» (en la ley judaica el préstamo con interés no estaba proscrito). Sin embargo, el dramaturgo Felipe Godínez sí fue inculcado bajo ese cargo en un auto de fe sevillano celebrado en 1624 (Vega García-Luengos, 1993, p. 579). Asimismo, aquí comienza una tirada de versos hexasílabos, que acaba en v. 182.

	puesto que él nos honra tanto, que siempre nos sufre[n] unos...	
OLMEDO	¡Mal puedo yo ser ingrato a tantos favores suyos!	200 [fol. 23v]
TODOS	¡Todos a tus pies postrados lo mismo decimos ⁹⁴ !	
MANUELA	¡Pues sea esta vez excusando!	
TODOS	Lo prodigio de otras loas... ¿Cómo?	205
MANUELA	Remitiendo al canto el prólogo.	
TODOS	¡Dice bien!	
MANUEL	¡Pues entrémonos callando!	
TODOS	Entremos, y nadie pida perdón, silencio ni aplauso ⁹⁵ . [fol. 24r]	210

BIBLIOGRAFÍA

Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de Americanismos*, <https://www.asale.org/damer/>.

Biografía de Garcilaso de la Vega, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en línea, https://www.cervantesvirtual.com/portales/garcilaso_de_la_vega/autor_apunte/ [consulta: 21/03/2022].

Burrows, John, «“Delta”: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship», *Literary and Linguistic Computing*, 17.3, 2002, pp. 267-287.

Calderón de la Barca, Pedro, *El divino Orfeo. Loa*, ed. J. Enrique Duarte, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.

Calderón de la Barca, Pedro, *Loa para el auto A tu prójimo como a ti*, Madrid, Real Academia Española (CORDE), 2003.

Castillo Solórzano, Alonso de, *La garduña de Sevilla*, ed. Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa Calpe, 1941.

94. Verso hipométrico.

95. Recordemos el final de las loas sacramentales calderonianas para el auto de *El divino Orfeo* y para el auto *A tu prójimo como a ti*: «PLACER.- Pues vaya de baile. / MÚSICA.- Pues vaya de baile. / PLACER.- Pues vaya de fiesta. / MÚSICA.- Pues vaya de fiesta. / PLACER.- En vez de perdón, aplauso y licencia. / MÚSICA.- En vez de perdón, aplauso y licencia. / TODOS.- Pues vaya de baile, vaya de fiesta, / en vez de perdón, aplauso y licencia»; «HOMBRE 1.- [...] y así, porque no se pierda / tiempo, a sus plantas postrada / nuestra rendida obediencia, / será mejor que el silencio / pida perdón y licencia, ya que no merezca aplauso» (pp. 15 y 326).

- Correas, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana*, ed. Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Rev. de archivos, bibliotecas y museos, Olózaga, núm. I., 1924.
- Covarrubias, Sebastián de, *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*, ed. Georgina Dopico y Jacques Lezra, Madrid, Polifemo, 2001.
- Díaz Marroquín, Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.
- Eder, Maciej, Jan Rybicki, y Mike Kestemont, «Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis», *The R Journal*, 8.1, 2016, pp. 107-121.
- Ferreira Barrocal, Jorge, «Nobleza y comedia genealógica: *La paciencia en la fortuna*», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 23, 2021, pp. 89-115.
- Ferreira Barrocal, Jorge, «Una adaptación de la loa para el auto calderoniano de *El divino Orfeo* en el manuscrito B2617 de la HSA», *Anuario Calderoniano*, 16, en prensa.
- Ferrer, Teresa (dir.), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, en línea, <http://catcom.uv.es>.
- Ferrer, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores el teatro clásico español (DI-CAT)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- Glaser, Edward, «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8.1. 1954, pp. 39-62.
- Gómez Martos, Francisco, «*La paciencia en la fortuna*: una comedia inédita de Lope de Vega», *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 6, 2019, pp. 57-89.
- Granja, Agustín de la, «Cinco obras cortas atribuibles a Calderón», *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 3-4, 1984, pp. 355-378.
- 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)*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Toulouse / Pamplona, GRISO / LEMSO, II, 1996, vol. 2, pp. 169-176.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Poesías*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947.
- Martín Jiménez, Alfonso, *Compendio de Retórica. El arte de hablar en público*, Valladolid, edición del autor revisada y ampliada, 2020.
- Oleza, Joan (dir.), *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. 2011-2022*, <https://artelope.uv.es/>.
- Pérez de Herrera, Cristóbal, *Discurso de amparo de los legítimos pobres*, ed. Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

- Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905.
- Pérez Venzalá, Valentín, «Del bufón al pícaro. El caso de *La Pícaro Justina*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 17, 1999, pp. 215-250.
- Pötting, Francisco Eusebio de, *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, ed. Miguel Nieto Nuño, Madrid, Escuela Diplomática / Biblioteca Diplomática Española, 1990-1993, 2 vols.
- Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, <https://dle.rae.es/>.
- Remiro de Navarra, Baptista, *Los peligros de Madrid*, ed. María Soledad Arredondo, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, 1996.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books Limited, 1983.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*, ed. Jesús Costa Ferrandis, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1985.
- Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, Chicago, Chadwyck-Healey, 1998.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, «Introducción a *El mayor encanto, amor*», en Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 11-130.
- Vega García-Luengos, Germán, «Experiencia personal y constantes temáticas de un escritor judeoconverso: Felipe Godínez (1585-1659)», en *Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo (Actas del Congreso celebrado en Medina del Campo en 1991)*, coord. Eufemio Lorenzo Sanz, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993, vol. 2, pp. 579-588.