

# Fiesta y teatro: la danza y el baile en la anónima *Comedia de la invención de la sortija* (Monforte de Lemos, 1594)\*

## *Festive Theater: Dance in the anonymous Comedia de la invención de la sortija (Monforte de Lemos, 1594)*

---

ANTONIO CORTIJO OCAÑA

Department of Spanish and Portuguese  
University of California Santa Barbara  
Santa Barbara, CA 93106. Estados Unidos  
cortijo@spanport.ucsb.edu

RECIBIDO: 28 DE ABRIL DE 2016  
ACEPTADO: 23 DE JUNIO DE 2016

**Resumen:** La *Comedia de la invención de la sortija* es un espectáculo teatral festivo que se representó en Monforte de Lemos en 1594 con motivo de la inauguración del Colegio de la Compañía de Jesús. En ella, la música y la danza ocupan un lugar preponderante y sirven para crear el ambiente deseado y caracterizar a los personajes. Su fecha temprana y sus elementos dispares y misceláneos nos permiten tener con ella una radiografía inusual sobre las representaciones teatrales de la época, en camino hacia ese esplendor de la comedia áurea en las variedades de comedia cortesana, comedia de corral, entremeses, autos y teatro menor que harán su gran eclosión a pocos años de distancia.

**Palabras clave:** *Comedia de la invención de la sortija*. Baile. Música. Monforte de Lemos. Teatro temprano español.

**Abstract:** The *Comedia de la invención de la sortija* is a play performed in Monforte de Lemos in 1594 for the inauguration of the Jesuit College. In this piece music and dance play a paramount role by providing the desired atmosphere and helping to identify the different characters. Its early date and miscellaneous elements allow us to have a rare glimpse of the theatrical performances in Spain at a moment immediately preceding the great theatrical plays (comedy, entremés, auto sacramental) of the Spanish Baroque theater.

**Keywords:** *Comedia de la invención de la sortija*. Dance. Music. Monforte de Lemos. Early Spanish theater.

---

\* El presente artículo se ha beneficiado del apoyo del MINECO, Subdirección General de Proyectos de Investigación (referencia FFI2013-48644-P), pues forma parte del proyecto *Teatro, fiesta y ritual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVII)*.

La *Comedia de la invención de la sortija* es un espectáculo festivo teatral representado en dos días en Monforte de Lemos en el año 1594 con motivo de la inauguración del Colegio de la Compañía de Jesús por el arzobispo don Rodrigo de Castro (Cortijo 2001a y 2001b; González Montañés; Zugasti/Cortijo). Puede incluirse dentro de las celebraciones teatrales cortesanas o de las de teatro escolar, pues la pieza se representó por niños de dicho colegio y en un ámbito jesuita (Alonso Asenjo 2015); de otra parte, la presencia de los condes de Lemos y otros miembros de la nobleza entre los espectadores le asegura además un cierto carácter áulico, aunque una audiencia de este tipo no suele faltar tampoco en las representaciones de colegio. En ella la música y la danza (de cuenta o cortesana y el baile popular) ocupan papel preponderante y sirven para crear el ambiente deseado y caracterizar a los personajes.<sup>1</sup> Su fecha temprana y sus elementos dispares y misceláneos nos permiten tener con ella una radiografía inusual sobre las representaciones teatrales de la época, en camino hacia ese esplendor de la comedia áurea en las variedades de comedia cortesana, comedia de corral, entremeses, autos y teatro menor que harán su gran eclosión muy pocos años después.

La *Fernán Núñez Collection* de la Bancroft Library de la Universidad de California en Berkeley, en su vol. 18, contiene una obra titulada *Comedia de la invención de la sortija*: Comedia de / la ynuencion de / la sortija en la veni / da a Monforte del / yllustrisimo Señor / don Rodrigo de Cas- / tro Arcobispo de Se / villa Carde / nal dela santa ygle / sia de Roma.<sup>2</sup>

En él aparece la versión manuscrita de una comedia anónima, posiblemente de autor gallego, pues un breve fragmento de la misma (ff. 35-36) se escribe en este idioma. La comedia se compuso con motivo de la llegada del arzobispo de Sevilla don Rodrigo de Castro (Valladolid 1523-Sevilla 1600) en el verano del año 1594 a Monforte de Lemos (Lugo), lugar donde se debió

- 
1. “La danza en la corte era algo cotidiano. Música y danza eran dos artes practicadas habitualmente que gozaban de gran prestigio entre los cortesanos. A esto se suma el hecho de que, a pesar de la crisis política y económica que vive el país en este siglo, las fiestas se suceden con asiduidad, en forma de representaciones teatrales, máscaras o saraos [...]. Las danzas y los bailes que se realizan en las representaciones cortesanas son danzas de cuenta españolas y europeas, como sucede en el teatro profesional, pero también bailes populares, contradictoriamente, muy del gusto noble. En ocasiones, la danza sirve para reforzar el carácter de los personajes, danzando los nobles y bailando los plebeyos” (Moreno Muñoz 206). Un ejemplo concreto de sarao cortesano representado ante Felipe II nos lo brinda Alonso Asenjo 2012-2013.
  2. Para una primera noticia de la *Comedia de la sortija* y en particular del entremés gallego que contiene, ver Cortijo 2001a y 2001b. Para un análisis más detenido, ver Zugasti/Cortijo.

de representar. El autor es anónimo y la comedia se escribió en menos de seis días: “Si no ha llegado bien no es maravilla, / que en menos de seis días fue fletada” (vv. 932-33).<sup>3</sup> La fiesta (sortija) se hace con ocasión de la inauguración del Colegio de Jesuitas de Monforte de Lemos (Colegio de Nuestra Señora de La Antigua), patrocinado por dicho arzobispo y cardenal (Cotarelo Valledor 1944; 1945-1946; Astrain; Alonso Asenjo 1995; 2005-2006; Rivera Vázquez). Aunque naciera en Valladolid, desde pequeño vivió en Monforte y se consideraba oriundo de allí. En 1594, de camino a Santiago para recibir el jubileo, hizo parada en Monforte para fundar oficialmente el colegio y asistir a las fiestas en su honor. La *Comedia de la invención de la sortija*, a juzgar por celebraciones jesuitas semejantes (como las que en 1619 tuvieron también lugar en Monforte de Lemos con el traslado de los restos del arzobispo a la iglesia de Nuestra Señora de La Antigua; ver Martínez González; Rivera Vázquez), debió de ser parte de festejos diversos y celebraciones piadosas que tuvieron lugar durante varios días.

El cardenal, que tenía intención de acudir en peregrinación a Santiago, salió de Sevilla el 22 de mayo de 1593 (que fue año santo o de jubileo). En Madrid firma la escritura de dotación del colegio de Monforte (Cotarelo Valledor 1946, vol. II, apéndice XIX), donde se enseñarán primeras letras, gramática, retórica, tres cursos de artes y uno de teología moral “a todos los niños y personas que lo fueren a aprender e oír sin les pedir ni llevar por ello interés ni otra cosa alguna”. Nombra patronos del colegio a los señores de la casa de Lemos, “empezando por el ilustrísimo don Fernando Ruiz de Castro”. Salido de Madrid, llegó a Monforte en verano de 1594, hospedándose en el convento franciscano de San Antonio. Bien aquí, bien en el palacio de los condes de Lemos, pudo darse la representación de la *Comedia de la sortija*, pues dudamos que se pudiera hacer en parte alguna del colegio de jesuitas (o del Campo da Compañía, la explanada frontera del colegio), por estar sus obras muy en sus inicios. En agosto debió de cumplirse el viaje a Santiago de Compostela, pues en septiembre, dice Cotarelo Valledor (1945, I, 323), “estaba de nuevo en Monforte y en el convento de San Antonio. El regreso definitivo a Castilla se produjo en 8 de noviembre de 1594, sin que volviese más a Monforte o a Galicia”. Esto da, pues, un espacio de unos cuatro meses para la posible fecha de representación de la *Comedia* en Monforte, ya sea en el convento de San Antonio, en el palacio de los condes de Lemos o en cualquier otro sitio, entre

3. Todas las citas proceden de la edición de Cortijo/Zugasti.

principios del verano y comienzos de noviembre de 1594, descontando el mes de agosto, cuando menos, en que el cardenal estuvo en Santiago.

La *Comedia de la sortija* entronca con el teatro cortesano y en realidad está constituida por una fiesta celebrada en dos días consecutivos.<sup>4</sup> Preséntanse en procesión las varias provincias y capitalidades de partido gallegas, que van mostrando sus ofrendas, emblemas e invenciones ante determinadas figuras morales antes de correr la sortija. Los actores que recitan los versos de circunstancias son con toda probabilidad niños pequeños, quizá escolares del Colegio de Jesuitas.<sup>5</sup> La *sortija* en sí es alegórica, y tiene como jueces del premio final (la salvación eterna) a la Justicia y la Razón. Para el escenario es preciso imaginar una tienda con los premios y unas gradas donde se sitúan jueces y músicos, lo que puede hacer pensar en el patio o plaza de algún palacio o en cualquier otro lugar público, suficientemente grande y al aire libre, cubierto con palios para los espectadores. La *sortija* en sí queda para el segundo día, pues en el primero se presentan las diferentes provincias gallegas con sus letras e invenciones, así como el entremés primero, *de Quinolilla*. En este, Mendoza y Salazar intentan burlar al bobo Quinolilla, haciéndole creer que ellos, como sus amos, van también a correr la sortija. La escena primera comienza en la cocina del pazo y semeja el ambiente de la *Tinellaria* de Torres Naharro. El habla de Quinolilla (cuando lo hace en castellano) se caracteriza por sus rasgos sayagueses.<sup>6</sup> Especial mención merece el paso de los ff. 35-36, que transcurre íntegramente en gallego y constituye, así, muestra de la pervivencia literaria de esta lengua en el siglo XVI. Las letras son todas en latín, lo que relaciona la fiesta con el teatro escolar, y las invenciones se presentan, antes de ofrecerse a los jueces, a los espectadores de honor: el cardenal y los condes de Lemos (se mencionan por sus nombres sólo al cardenal don Rodrigo y a Catalina de Estúñiga, condesa de Lemos).<sup>7</sup> El final de las cele-

4. Un rastreo del catálogo de Alenda y Mira no ha dado ningún resultado sobre las festividades de 1594 en honor del arzobispo en Monforte de Lemos.

5. Ver García Soriano al respecto para el desarrollo del teatro escolar del siglo XVI; y González Montañés para su análisis del teatro jesuita gallego, 2007a y b, 2008-2009a y b.

6. Tanto el habla de Quinolilla en castellano como en gallego tiene rasgos lingüísticos y temáticos de este tipo de bobo entremesil.

7. Se trata de los VI condes de Lemos; Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, segundo con este nombre, “sexto conde de Lemos, tercer marqués de Sarria, cuarto conde de Villalba, segundo conde de Andrade, Grande de España de primera clase, embajador extraordinario de Felipe II en Portugal y en Roma de Felipe III, virrey y capitán general del reino de Nápoles, comendador de la Peña de Martos en la Orden de Calatrava, comendador mayor de Alcañiz, de la Corona de Aragón, etc. Nació en Cuéllar por los años de 1548. En su mocedad quiso hacerse fraile franciscano, para lo cual se escapó de su casa y fue a Cadahalso, de cuyo convento lo sacó

braciones teatrales, en el segundo día, tiene un típico fin de entremés, baile y mojjanga, con todos los personajes que han ido saliendo al escenario durante los dos días bailando y cantando.

La danza y la música ocupan un lugar de especial relieve, como lo atestiguan las mudanzas y villancicos del segundo día. El texto, además, desde un punto de vista semiótico, debe situarse en el parámetro de la literatura emblemática. Los personajes que se van presentando ante la audiencia real/figurada (condes, arzobispo, etc.) son portadores de motes, emblemas y divisas, que van explicando o recitando, según se trate, ante el auditorio. El manuscrito incluye una representación pictórica de estos emblemas y motes, que ocupan un porcentaje elevado del mismo. La *Comedia de la sortija* es, así, una buena representación de la moda de la literatura emblemática que recorre España a partir de la imitación del modelo de Alciato.

En resumen, se trata de un espectáculo de tipo cortesano y de circunstancias,<sup>8</sup> con algunos momentos elevados de poesía, escenas sueltas entremesiles de calidad, música, danza y boato en la presentación de las invenciones, letras y divisas. Quizá entre todos destaquen las tiradas de poesía venatoria y piscatoria (f. 28r y ss., entre otros); por su interés histórico, el catálogo genealógico de las casas ilustres gallegas (f. 62r y ss.), y algunos momentos elevados en varios de los pasajes entremesiles y de las tiradas piadoso-morales. Asimismo, claro está, el texto gallego de los ff. 35-36 es de especial relevancia por su interés literario y lingüístico. El cardenal (y los condes), a buen seguro, quedó contento con este homenaje de su pueblo natal y con esta obrita que, como se indica al final, se compuso en seis días, para ser celebrada con motivo de su llegada a Lemos para supervisar la construcción de su colegio de jesuitas (hecho que se menciona en la obra).

Un esquema abreviado de los actos y escenas en que se divide la obra quedaría como sigue:

---

su padre [Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal, el 'Viejo']. Ingresó en la Orden de Calatrava el 10 de noviembre de 1575. Falleció siendo virrey, en su palacio de Nápoles, el 19 de octubre de 1601. Había casado en Valladolid el 28 de noviembre de 1574, apadrinado por don Juan de Austria, 'el de Lepanto', con doña Catalina de Zúñiga y Sandoval (hija mayor de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, cuarto marqués de Denia y tercer conde de Lerma, y de doña Isabel de Borja, hija a su vez del cuarto duque de Gandía, san Francisco de Borja)" (García Carraffa/García Carraffa, vol. 23, 152).

8. Ver Ferrer Valls 1991 y 1993 para los mejores estudios de conjunto sobre el teatro cortesano y palaciego.

Parte I: [Loa] [Tiempo y Ninfas] [danzan tres mudanzas del saltarelo]; Acto primero: Escena primera [Siete ciudades y Siete estados de Galicia] [cantan romance]; escena segunda, tercera [Lemos]; escena cuarta [La Coruña: Neptuno, Sirenas, que entran tañendo] [danza con mudanzas de las Sirenas, tañe Neptuno]; escena quinta [Lemos, La Coruña]; [Acto segundo]: Entremés Primero, escena primera [Quinolilla]; Escena segunda [Orense: Palas]; escena tercera [Ribadavia: Baco con las monas] [danzan dos o tres mudanzas, hacen cocos]; Entremés [Baco]; escena tercera [sic] [Altamira: Diana y Ninfas] [danzan tres mudanzas]; Escena cuarta [Entremés, Quinolilla]; Escena quinta [Lugo: Pan y pastores] [danzan y tañen]; [Escena sexta] Baile [Lugo e invenciones] [tres vueltas alrededor del tablado ¿al son de música?]; Despedida.

Parte II: [Cantan tres romance con instrumento] [Loa] [cantan letra; Razón, Justicia, Lemos]; Escena primera [Iglesia de Roma y Virtudes]; Acto primero: Escena primera [Compostela: Siete Virtudes, Luzbel] [cohetes] [matraca en canto de órgano con mudanzas de danzar; hacen cocos; danzan]; Escena segunda [Vulcano] [encima de una bigornia artificio de fuego]; falta escena tercera; Escena cuarta [Entremés del Vulgo (con escena prologal en verso)]; Escena quinta [Rey de armas]; Acto segundo: Escena primera [Tierra, Aire, Fuego, Agua]; Escena segunda [Betanzos: Sol y Luna]; Escena tercera [Tuy: Nereo, Diomedes] [dancilla con mudanzas]; Escena cuarta [Monterrey: Minerva]; Escena quinta [Entremés Templanza del vino]; Acto tercero [ms. dice ‘segundo’]: Escena primera [Sarria, Andrade; Concejo tañendo, danzando, cantando y dando palmas] [villancico] [glosa] [baile y villancico] [mudanzas de bailar con castañuelas] [villancico]; Escena segunda [Mondoñedo y Viana]; Escena tercera [Lemos e invenciones todas y mantenedores] [danza alrededor del tablado con música]; Despedida.

Nótese que, *grosso modo*, este esquema responde, para ambos días, al modelo de Loa + comedia + entremés + comedia + entremés + comedia + baile. Tras cada presentación de las invenciones, aunque de preferencia en los entremeses, se remata la escena con música y baile, de modo que, como hemos anotado en el esquema, la presencia de la música y la danza es casi una constante para casi todos los fines de escena y un componente esencial durante la parte central de algunas. Cabría la precisión de que algunas de las escenas

entremesiles pertenecen a las categorías de entremeses bailados o de baile entremesado.<sup>9</sup>

La composición entera se describe en un primer momento en términos metafóricos como “juego regocijado” (v. 30) con “chistes, letras, invenciones y mil ensaladillas diferentes” (vv. 40-41). La relevancia de la música y danza queda manifiesta desde el comienzo de la obra. Cabe, además, distinguir entre las danzas y bailes de tipo cortesano y aquellas de tipo popular.<sup>10</sup> En la alocución al auditorio, la Ninfa 1.<sup>a</sup> lo deja patente:

NINFA 1.<sup>a</sup> Ilustrísimo príncipe y prelado,  
 preséntase hoy a vuestra señoría  
 el reino de Galicia disfrazado  
 en una muy pequeña infantería.  
 La escuela de los niños que ha fundado  
 en el Colegio de la Compañía  
 es quien esta afición ha imaginado  
 –que la verdad, Galicia la ha mostrado–.  
 Pues ciudades, estados, reino entero,  
 contentos de su suerte y tal jornada,  
 cada cual muy alegre y placentero  
 os reciben y ofrecen su morada,  
 y dedican con ánimo sincero  
 a sí y a cuanto gozan a esta entrada,  
 y quieren festejarla *con mudanzas*  
*de varios coros en alegres danzas.* (vv. 31-46)<sup>11</sup>

9. Ver Merino Quijano 1981 y 1984 para la diferencia entre ambos.

10. La importancia general de la danza (relevancia que va cobrando en mayor medida para la sociedad renacentista) es una constante desde fines de la Edad Media. “La distinción entre la danza y el baile era conocida y admitida por todos en esta época. Las danzas cortesanas o de cuenta, eran propias de la realeza y la clase noble, caracterizándose por la ejecución de figuras, la realización de movimientos más o menos lentos, fundamentalmente de piernas, cuyo estilo guardaba el decoro preciso de la clase que las llevaba a cabo. Los bailes populares eran realizados por las clases más humildes, caracterizándose por la realización de mudanzas y grupos de pasos, en lugar de figuras, llevándose a cabo movimientos más briosos, entre los cuales destacaban los de la cadera, el torso y los brazos, en cuyo estilo destacaba la sensualidad y la provocación” (Moreno Muñoz 6-7).

11. La danza todavía no ha alcanzado en esta época papel independiente y pertenece de lleno al mundo del espectáculo teatral. A partir de este momento (fines del siglo XVI) empezará a adquirir gran importancia y su presencia se hará ubicua en loas, entremeses, mojigangas y bailes. Su presencia “irá expandiéndose por todas las piezas que integran la puesta en escena en el corral y en otros escenarios barrocos, siendo en muchas ocasiones la causa del éxito de una

Al acabar dicha escena leemos en acotación que se quedan “Calíope y Ninfa Primera tañendo en dos guitarras, y danzan tres mudanzas del *Saltarelo*, o al principio hacen esto cuando salen a cantar *Crece mucho el regocijo*, y hecha reverencia se van”. Podría decirse que tenemos una loa bailada, o que, cuando menos, termina en baile (Flechniakoska; Zugasti). Veremos, asimismo, a lo largo de la pieza, que se van mezclando con cierta separación danzas y bailes, las unas adscritas al mundo cortesano refinado, los otros al mundo rústico y villano. Pero también puede apreciarse una tendencia al llamado debilitamiento de las danzas cortesanas de que habla Sachs, quien indica que a medida que las danzas cortesanas van en detrimento, se acude a los bailes populares, porque ofrecen más posibilidades escénicas y de espectáculo en cuanto a ritmos, pasos, etc. (108).

Por lo que toca al saltarelo (*saltarello*), gozó de gran popularidad en las cortes medievales en Europa. En el siglo XV *saltarello* se convirtió en el nombre de un paso de baile de origen toscano (*saltarello*) (un doble salto en el tiempo débil final o inicial) y el nombre de un ritmo musical (ternario rápido), que aparecen en muchas danzas coreografiadas. También se discute si su origen es napolitano. Acabaría convirtiéndose en una danza típica carnavalesca en Roma. El primer tratado de baile que analiza con cierto pormenor el saltarelo es el *Libro del'arte del danzare* (ca. 1455-1465) de Antonio Cornazzano (1430-1515).<sup>12</sup> En esta primera época el saltarelo era bailado por grupos de cortesanas vestidas de hombres en mascaradas. El saltarelo dio lugar a la *quadernaria* en Alemania, y luego al *saltarello tedesco* (saltarelo alemán, Hoppertanz o Hupfertanz) en Italia.<sup>13</sup>

---

obra o al menos lo que evite su fracaso en caso de que ésta no fuera lo suficientemente buena. El carácter profesional que las representaciones van adquiriendo en esta época, y por ende, la danza realizada en ellas, origina el desarrollo de esta última, pero también su rechazo por parte de las clases más poderosas” (Moreno Muñoz 6).

12. Su primera mención aparece en un manuscrito de Londres (London British Library, Add. 29987), editado por Reaney.

13. Podemos citar a otro tratadista que habla de manera temprana del saltarelo, Guglielmo Ebreo da Pesaro (c. 1420-c. 1484), maestro de danza, coreógrafo, teórico de la danza y compositor, discípulo de Domenico da Piacenza (maestro de danza y autor del primer tratado sobre este arte: *De arte saltandi et choreas ducendi*). Guglielmo Ebreo no solo difundió el nuevo arte de la danza cortesana, sino que participó en la creación de los gestos y las posturas que caracterizarán la danza cortesana europea durante los dos siglos siguientes. Escribió hacia 1463 su importante *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, de enorme difusión; de entre las danzas que describe se encuentran la *piva* (baile con gaita), el *salterello* (danza popular de compás ternario, muy alegre), el *passo doppio* (de compás cuaternario) y la *bassa danza nobile e misurata* (danza muy solemne y lenta, típica representante de la danza cortesana del siglo XV). Por lo que toca a tratadistas españoles de danza, destaca Juan de Esquivel, que en 1642 publica sus *Discursos*

Volviendo a nuestra comedia, al finalizar la escena 4 de la Parte I, Acto 1º, la de la invención de La Coruña, cuando ha salido al escenario Neptuno acompañado por sirenas que hacen un elogio de la feracidad de las aguas gallegas, se remata el apóstrofe de Neptuno al auditorio con un baile. La acotación indica el movimiento del mismo: “Tañe Neptuno y hacen una pequeña danza como nadando las sirenas: tres mudanzas que son la primera un paseo, la segunda caracol, la tercera retirarse para adelante y para atrás, llevando en las manos las sirenas sus colas” (acot. al v. 243).

Más adelante, en la escena tercera, Baco sale al escenario con ocho monas, en dos grupos de cuatro, que hacen cabriolas y visajes a su alrededor y simbolizan el vino y la borrachera. Razón se dirige a las mismas dándoles la pauta para danzar y bailar:

Pues monas y monitas, mis queridas,  
haced mil diferencias y mudanzas  
de cocos y visajes, que yo quiero  
tañer el tamborino y ser la guía  
para que festejemos este día.

*Danzan dos o tres mudanzas haciéndose cocos, y también al auditorio.*  
(vv. 391-395)

En la siguiente escena, como parte de la invención de Altamira, ésta “a caballo trae por invención a Diana, diosa de la caza y bosques, y seis Ninfas del mismo oficio de la caza, vestidas de verde, aljabas, arcos, como las pintan los poetas”. La acotación escénica que sigue al verso 492 explica de modo detallado la danza de tres mudanzas que hacen las Ninfas tras declamar sus poesías venatorias:

*A la salida, los arcos debajo del brazo y danzando. Al dar las letras, danzando, y los arcos, etc., primera mudanza: el ojeo. Segunda: arremeter con los arcos y las flechas a son, y Diana por medio, como que desparte cuando están juntas. Tercera: el oso haciendo un caracol con lanzas, y llevándole medio muerto a son para dentro.*

---

*sobre el arte del dançado, sus excelencias y primer origen.* El primer tratado sin embargo es el del Manuscrito de Cervera, de 1496 (Archivo Comarcal, Lérida). Más tarde, en 1510 en Aviñón, el estudiante Antonio Arena escribe *Colección de Basses Danses* (1538 y 1579).

Más adelante, en la escena quinta, Lugo saca por invención al dios Pan con cinco pastores y un tamborilero. Frente al *saltarelo* anterior, del mundo cortesano, Pan y los pastores representan ahora el mundo villano y pastoril de los bailes, con sus correspondientes *zapateados*. A ello se añade el marcado registro lingüístico popular, caracterizado por el habla gallega:<sup>14</sup>

LUGO            La invención es, mis señores,  
                    el dios Pan con los pastores,  
                    que vienen hoy a la fiesta  
                    en son de zapateadores  
                    Y en nombre vienen de Lugo,  
                    que soy yo, que los presento  
                    ante vuestro acatamiento [...].

PASTOR 3.º    Pascual y Afonso, escoitai,  
                    porque o tamboril ja sona.  
                    O vino á présa sacai  
                    e fagamos una mona  
                    a Janiño [...].

JANIÑO        Andai, qu'eu farei justicia.  
                    Calai e bailai si souberdes [...].

*Entran las mudanzas de zapatear el villano,<sup>15</sup> que fueron cuatro.*

14. “En general, las danzas se caracterizan por la realización de figuras que se forman por medio de parejas, cuadros, filas de parejas, corros, dobles corros, etc., en donde el número de pasos era muy importante para determinar una mudanza u otra. Estos pasos son deslizados con gran solemnidad y sobriedad. Los brazos raramente suben por encima de los hombros y a menudo se entrelazan con los de la pareja. El torso permanece inmóvil y la expresión de la cara está casi ausente. En algunas piezas, como el Zapateado, estas características cambian: el hombre mueve más agitadamente las piernas para zapatear y saltar, pero los brazos raramente intervienen. La medida, la simplicidad y la solemnidad en los movimientos son las características más importantes. Los bailes poco a poco van alternado la realización de figuras con la de pasos de bailes, de manera que utilizan ambas posibilidades. Los movimientos aumentan su velocidad como consecuencia de la mejora progresiva de la técnica utilizada obteniéndose gran variedad de ellos. Los saltos y los zapateados ya no son exclusivos de los hombres, sino que también las mujeres los realizan. Los brazos suben más arriba de los hombros y se mueven mucho más que en las danzas de corte, acentuando todo este movimiento con el sonido de las castañuelas, elemento casi indispensable en los bailes. El torso, las caderas y el rostro aparecen como recursos adecuados para la expresión de sensaciones y sentimientos que hasta ahora eran mostrados raramente” (Moreno Muñoz 90-91). Compárese esta escena con el *Diálogo de Alberte e Bieito* (Álvarez Blanco/Rodríguez Montederramo).

15. Para el baile del *Villano*, ver Moreno Muñoz 115. Entre los bailes populares, los de más frecuencia en el teatro áureo son este y la *Chacona*. El primero aparece, entre otras muchas obras,

JANIÑO (*Desafía*)      Pois agarda, qu'eu farei  
 diabruras. Tanguiei a compás,  
 que quer bailar Fierabrás.  
 A todos vos ganarei  
 si eu començo, e por demais. (vv. 497-555)

Termina la representación festiva el primer día saliendo al escenario todos los mantenedores y sus invenciones, en grupos, dando tres vueltas al escenario y encaminándose a modo de procesión o pasacalles hasta donde se encuentran los miembros más ilustres del auditorio: el arzobispo y la condesa (hemos de imaginar que a modo procesional, con música y baile): “Van con todas las invenciones juntas delante a dar los premios al Arzobispo y Condesa, y con esto dan tres vueltas al derredor del tablado, y sálense”.

Hagamos aquí un inciso para remarcar que parecen predominar en la pieza teatral las llamadas danzas mixtas, en que se mezclan elementos cortesanos y populares.<sup>16</sup> Deleito y Piñuela indica que los bailarines de estas danzas se hacen acompañar de tambores, sonajas y zapateados, como es el caso de la *Comedia de la invención de la sortija*. Dentro de las danzas mixtas, este crítico menciona las cantadas y habladas, distinguiendo variedades como danzas de bodas, de hortelanos, de gitanos, de doncellas, de moros, de negros y salvajes, de zagales, de turcos, de indios, de zapateadores, de espadas, alegóricas, mitológicas, caballerescas, etc. Entre las danzas de cuenta o de corte, Cotarelo y Mori incluye: la Pavana, la Pavanilla, la Gallarda, el Rugero, la Española, la

---

en *San Isidro labrador* (1604-1606?) y *Al pasar el arroyo* (1619), comedias ambas de Lope de Vega.

16. Su profusión nos debe poner sobre la pista de que en la obra hay un intento marcado por esmerar la coreografía, lo que pudiera hacernos pensar que se utilizaron las labores de algún maestro de danza, perteneciente a la casa ducal de Lemos o bien adscrito de algún modo al colegio jesuita. La escenografía y el decorado van aumentando su importancia desde mediados del siglo XVI, en especial en el teatro cortesano, fruto del deseo de espectacularidad y ostentación. Por lo que toca a las celebraciones teatrales jesuitas, “no debemos olvidar que las representaciones universitarias y jesuíticas no eran solamente contempladas por un público perteneciente al ámbito estudiantil, sino que asistían personalidades civiles y eclesiásticas, incluso la familia real y parte de la nobleza más destacada, convirtiéndose de esta forma en acontecimientos que trascendían los límites de la Universidad o el Colegio. Como apunta la profesora Ruiz Mayordomo, para tener una idea de la importancia que se daba desde la corte a estas representaciones, basta observar que para las fiestas conmemorativas del centenario de la fundación de la Compañía de Jesús, la música estuvo a cargo de la Capilla del Real Convento de la Encarnación, para la comedia *Las glorias del mejor siglo*, del padre Valentín de Céspedes, la escenografía fue encargada a Cosme Lotti, escenógrafo real, según nuestra terminología, llegando incluso a escribir Calderón alguna comedia para ser representada en dicho Colegio” (Moreno Muñoz 217-18; Menéndez Peláez 31; González Gutiérrez 269).

Alemana, el Pie de Gibao, el Bran de Inglaterra, el Turdión, el Hacha, el Caballero, la Dama, la Alta, la Baja, el Rey don Alonso el Bueno, el Canario, las Folías, el Furioso, el Gran Duque, Madama de Orliens, la Morisca, Nizarda, las Paradetas, el Saltarelo, el Sarao, el Torneo (ver Moreno Muñoz 95). Entre las danzas de cascabel, que aumentan con enorme profusión en la época, Cotarelo y Mori recoge: la Carretería, las Gambetas, el Pollo, el Hermano Bartolo, el Guineo, la Perra Mora, la Capona, Juan Redondo, el Rastro, el Rastreado, el Rastrojo, la Gorróna, la Pipironda, el Guiguirigay, el Villano, las Zapatetas, el Polvillo, la Japona, el Santarén, el Pasacalles, el Canario, el Zapateado, la Zarabanda, el Escarramán, la Chacona, la Seguida, el Ay, ay, ay, el Bullicuzcuz, la Catalineta, el Conde Claros, el Ejecutor de la vara, la Gatatumba, la Gayumba, la Mariona, Marizápalos, Lanturulú, Matachines, la Montoya, Pandorga, el Pésame-dello, el Retambo, Santurde, Seguidillas, la Tárraga, Vacas, el Zambapalo, entre otras (Pfandl; Capmany; Díez Borque 2002; 1991; 1978).

En el segundo día comienza la representación teatral con un romance cantado por tres personajes seguido de la loa.<sup>17</sup> En la escena primera “empiezan a darle una matraca [al Demonio] en canto de órgano, con mudanzas de danzar en el fin de cada copla, que es *El retruécano*, y la copla se canta sin mudanza, sino teniéndole en medio y haciéndole los cocos y gestos convenientes” (acot. al v. 146).<sup>18</sup> Se trata de una de las escenas de baile más conseguidas de la pieza (invención de Compostela), que pone en el escenario a Luzbel, las Virtudes y un Arcángel, entre fuegos de artificio, a quien se le da una matraca de carácter carnavalesco con canto de órgano y una danza de cuatro mudanzas. “La primera mudanza es entrar las guías por entre los compañeros”.

El de los arambeles,  
la frente de cuerno,

17. Sobre la relación música y baile, Moreno Muñoz indica lo siguiente: “La música, en general, mantiene un estilo homogéneo, utilizándose el compás ternario fundamentalmente, adecuándose la melodía a las estrofas utilizadas en las letras de las canciones y a los acentos de las palabras. Las estrofas más utilizadas son el romance y la seguidilla aunque aparecen también otras” (329). Quiñones de Benavente era reputado, no solo como dramaturgo, sino también compositor y ejecutante, “que le lleva a crear y fijar una serie de variedades entremesiles, como el baile entremesado o entremés cantado y la loa entremesada, en las que mezcla palabra, danza y canto” (Moreno Muñoz 329). Quizá quepa ver en este comienzo de la segunda jornada de fiesta un preludio de la loa entremesada (ver Zugasti).

18. Para la gesticulación del actor barroco ver Martín Marcos.

mala dicha habredes,  
pues que Dios eterno  
saqueó el infierno  
como ya entendedes;  
mala dicha habredes,  
mala y mala estrena.

*El corrillo.*

El de los arambeles,  
los ojos de brasa,  
mala dicha habredes  
por lo que en vos pasa.  
Cairá vuestra casa,  
torres y paredes,  
mala dicha habredes,  
mala y mala estrena.

*Las manos al derredor.*

El de los arambeles,  
la cara rugada,  
mala dicha habredes,  
porque es ya llegada  
la hora menguada  
en que vos penedes;  
mala dicha habredes,  
mala y mala estrena.

*Retirar atrás y adelante.*

El de los arambeles  
y la cola larga,  
mala dicha habredes,  
triste y muy amarga,  
pues que Dios se encarga  
romper vuestras redes;

mala dicha habredes,  
mala y mala estrena.

*Ir para fuera y para dentro haciendo cocos al demonio.* (vv. 155-186)

Como puede apreciarse, se trata de un baile circular que deja la figura del Demonio en el centro y los participantes realizan cuatro movimientos o mudanzas a su alrededor, acercándose o alejándose sucesivamente. El Demonio sale de escena corriendo y los acompañantes lo hacen en procesión, del mismo modo que entraron. Compostela lee su letra y lleva el emblema al cardenal, seguido de las Virtudes, que danzan.

En la escena segunda del acto segundo, Betanzos saca por invención al Sol y la Luna. El Sol explica el movimiento escénico de sus acompañantes:

También han concertado  
los sátiros sus danzas,  
los faunos y silvanos muy ligeros,  
con variedad de flores en sus manos  
de hacerse pregoneros  
del valor que los hace cortesanos. (vv. 476-481)

En la escena tercera del mismo acto se presenta Nereo con marineros, y tras recitar sus versos hacen “una dancilla cuyas mudanzas han de hacer lo que ellos dicen y hacen cuando hay bonanza y cuando hay tormenta en el mar, que son: la primera es como cuando reman; la segunda *Anda la bomba*, que es sacar el agua; la tercera echar mano a las cuerdas. A la primera dirá esto confusamente: ¡Al remo, al remo! ¡Remar, remar, marineros! A la segunda: *Ande la bomba, sacá el agua, ande la bomba*. A la tercera dirán: ¡*Izá, izá las cuerdas, grumetes, pilotos!* ¡*Izá, izá!* Hechas las mudanzas, díceles la Razón lo siguiente para dar el premio a Tuyd, y hala de leer en voz alta. Vala Tuyd a dar al Cardenal; van los marineros danzando por el mismo camino que va Tuyd, y con esto se salen” (acot. al v. 565). Se trata de una variante danzada de las famosas barcarolas de la poesía gallego-portuguesa, sin duda uno de los bailes de mayor esmero de toda la pieza.

El acto tercero va a poner en escena la representación bailada de carácter popular más elaborada de toda la pieza. Como indica la acotación escénica: “Vanse, y luego salen trayendo consigo un Consejo por invención, el cual viene con su tamborino delante, cuatro serranos y cuatro serranas, donde hay

Alcalde, Regidor, Escribano, Barbero, la Justicia y Razón, y un Sacristán y algunos Zagalejos. Entran tañendo y medio danzando y cantando al son del tamborino, y dando con las manos palmadas y vueltas a una, a sus tiempos los serranos” (acot. al v. 652). Se alternan en la escena los elementos bailados y de recitado cantado: “Llegan más cerca del Cardenal y cantan este villancico. Tañen con una guitarra” (acot. al v. 741):

¡Cuerpo de sant con el nuestro Rodrigo!  
¡Cuerpo de sant, y qué noble que es!

¡Cuerpo de sant, cómo está garrido  
y cómo que está polido,  
de colorado vestido!  
Pues besémosle los pies.

¡Cuerpo de sant con el nuestro Rodrigo!  
¡Cuerpo de sant, y qué noble que es!

¡Cuerpo de sant, cómo está galano  
con la sortija en la mano  
y cómo que es cortesano!  
Echémonos a sus pies.

¡Cuerpo de sant con el nuestro Rodrigo!  
¡Cuerpo de sant, y qué noble que es! (vv. 742-755)

Poco más abajo llega el siguiente colofón:

ALCALDE Las serranicas llamemos  
y las castañuelas suenen  
por el huésped que hoy tenemos.

REGIDOR Las serranicas ya vienen.

ALCALDE Pues todos juntos bailemos. (vv. 836-840)

La escena, que rezuma el espíritu de un entremés bailado, concluye con un baile de “todo el Consejo, los cuatro serranos a un lado y las cuatro serranas al otro. Y para irse componiendo a lo villano cantan este villancico”:

Zagalejos de la sierra,  
 honrad a Castro el Pastor,  
 porque en toda aquesta tierra  
 nunca le he visto mayor. (vv. 841-844)

*Mudanzas de bailar con castañuelas tañéndoles el villancico.  
 Serán estas cuatro:*

*La primera mudanza, una salida de paseo.*

*La segunda, un caracol.*

*Vuelta.*

*La tercera, entretejerse.*

*Vuelta.*

*La cuarta, juntarse.*

*Vuelta.*

*La quinta, si fuere necesario, el cruzado.*

*Vuelta.<sup>19</sup>*

Ya cerca del fin de fiesta bailado, “van a dar las emblemas ambos juntos al Cardenal y Condesa, y valos siguiendo el Consejo. Al ir a dar las emblemas empiezan a cantar este villancico, yéndose al derredor como suelen”:

#### VILLANCICO

Regocijo, regocijo,  
 que Galicia tiene un hijo.  
 Es hijo y es también padre,  
 y es amparo y es abrigo  
 de Galicia, que es la madre  
 del Cardenal don Rodrigo,  
 y todo el reino es testigo  
 con fiestas y regocijo.  
 Regocijo, regocijo,  
 que Galicia tiene un hijo. (vv. 885-894)

Llegamos así, tras la presentación de las invenciones y los cuatro bailes/danzas de la segunda jornada, al fin de fiesta propiamente dicho, una especie de *baile*

19. ¿Podría haber algún influjo de la danza de *Los Seises* (González Barrionuevo), representada en su origen por niños danzantes y cantores en varios momentos de la procesión del Corpus Christi o en Carnaval? Las castañuelas, por otra parte, son instrumento típico del mundo de las mascaradas aldeanas y carnavalescas, amén de los bailes populares.

final en que “salen luego todas las invenciones y personajes que salieron en la comedia juntos, viniendo por medio dellos los estados y ciudades a caballo, y delante de todos el mantenedor Lemos y Compostela, que fue el de la primera invención. Y dando dos o tres vueltas danzando al derredor del tablado al son de uno o dos instrumentos que van entre ellos, se entran y sale otro que dice” (acot. al v. 929):

DESPEDIDA

Ya aportamos con nuestra navecilla  
al puerto y acabamos la jornada.  
Si no ha llegado bien no es maravilla,  
que en menos de seis días fue fletada,  
porque el piloto quiso al de Sevilla  
esta sortija dar más acabada,  
y así dio remo y vela al sacro viento;  
y perdonad, señor, su atrevimiento. (vv. 930-937)

La *Comedia de la invención de la sortija* nos permite asomarnos de manera prodigiosa al mundo del espectáculo festivo teatral y la danza en los albores del siglo XVII (Oliva; Ruano de la Haza; Ruiz Mayordomo; Sentaurens). Perteneciente al teatro jesuita (hemos de suponer que algún miembro de la Compañía se encarga de escribir y diseñar el espectáculo dedicado a la inauguración del colegio de la misma en Monforte), la pieza asume que los miembros de la casa de Lemos (conde y condesa) estarán presentes entre la audiencia (amén de otros cortesanos y personajes ilustres) y les hace partícipes de la celebración como receptores de divisas y lemas de manera tributaria por parte de los actores de la pieza. Representada durante dos días consecutivos, en la obra se van alternando escenas elevadas y de tono popular, con personajes alegóricos y entremesiles. Casi puede verse un intento por estructurar la composición alrededor de cuatro bailes por jornada, a lo que se une la loa musicada y/o danzada que abre la representación de cada día y el fin de fiesta procesional y bailado con que se culmina la escenificación alegórica. La pieza incorpora el recitado y cantado de villancicos, y se mencionan expresamente tamboriles, castañuelas y guitarras entre algunos de los instrumentos musicales.<sup>20</sup>

20. Cuando en el primer día sale un padrino a dar la invención de Lemos, la acotación indica que

Las danzas y bailes propiamente dichos pertenecen a los dos mundos representados por el *Saltarelo* y el *Villano*, que se mencionan de manera expresa, cortesano el uno, popular el otro, que alternan el ritmo reposado con el del zapateado y los saltos. Hay asimismo menciones a tonos que debían ser parte del acervo popular (*Anda la bomba*, por ejemplo), lo suficientemente conocidos para que su simple mención en la acotación permitiera su correcta representación. En general podemos pensar que el boato de la celebración está en consonancia con la prosapia y título del arzobispo y cardenal don Rodrigo de Castro, a quien se dedica todo el festejo. Del decorado y *atrezzo* se nos dan pocas indicaciones *ex professo*, aunque la descripción de los personajes en los versos de la comedia nos habla del lujo y esmero en escenografía y vestido. Ello se muestra en el contenido de las escenas bailadas, que suelen ser de preferencia mitológicas, como es típico del teatro cortesano (Baco, Ninfas/Diana, Nereo), aunque también hay una escena más en consonancia con representaciones sacramentales en que aparece un Luzbel risible y dos escenas (bobo Quinolilla, Concejo popular con serranillas) que pertenecen de lleno al mundo entremesil campesino. En suma, la *Comedia de la invención de la sortija* permite asomarnos a un espectáculo *completo y complejo* de larga duración, barroco en su esencia y temprano en cuanto a su composición, que explica por su estructura y composición algunos de los elementos que se harán prototípicos del mundo teatral que eclosionará a poquísimos años de distancia en corrales, corte y calle.

#### OBRAS CITADAS

- Alenda y Mira, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. 2 vols. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Alonso Asenjo, Julio. *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*. 2 vols. Valencia: UNED/Universidad de Valencia/Universidad de Sevilla, 1995.

---

los músicos salen a escena: “Vanse a sentar en unas gradas que hasta aquí están cubiertas con una cortina. Van vestidos como los pintan, y a sus pies se asientan dos Músicos y un Secretario con tinta y papel” (acot. al v. 122). Para músicos en representaciones teatrales cortesanas, ver Stein. Las acotaciones, indicaciones escénicas y las del manuscrito en que se conserva la comedia no nos permiten ser más precisos en cuanto a los músicos y bailarines de la representación. Por su boato y complejidad, hemos de suponer que los niños del colegio debieron contar con un avezado maestro de danza y/o ayuda por parte de alguien que desempeñara esta labor, amén, quizá, de músicos, procedentes de la casa ducal de Lemos.

- Alonso Asenjo, Julio. “Más que gaita y tamborín: La Breve Relación de las fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús de Monforte de Lemos hizo en la consagración de la iglesia nueva de Nuestra Señora de la Antigua, en 4 de agosto de 1619”. *TeatrEsco: revista del antiguo teatro escolar hispánico* 1 (2005-2006): 1-16. 8 de octubre de 2015. <<http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista1/Revista1.htm>>.
- Alonso Asenjo, Julio. “Introducción y texto anotado del *Diálogo del Santísimo Sacramento representado en San Lorenzo el Real delante del Rei Don Philipe nuestro Señor* de fray José de Sigüenza, monje jerónimo, y en apéndice el *Sarao de seis damas y galanes otros seis* de Juan de Salinas”. *TeatrEsco: revista del antiguo teatro escolar hispánico* 5 (2012-2013): 1-56. 9 de octubre de 2015. <<http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista5/Revista5.html>>.
- Alonso Asenjo, Julio. “Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)”. *TeatrEsco: revista del antiguo teatro escolar hispánico* (16 de septiembre de 2015). València: Parnaseo/Universitat de València. 11 de enero de 2016. <[http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm)>.
- Álvarez Blanco, Rosario, y Xosé Luís Rodríguez Montederramo. “O *Diálogo de Alberte e Bieito*. Dramaturxia, elites letradas e escrita en galego a fins do século XVI”. *Boletín da Real Academia Galega* 363 (2002): 241-311.
- Astrain, Antonio. *Historia de la Compañía de Jesús: en la asistencia de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1909.
- Capmany, Aurelio. “El baile y la danza”. *Folklore y costumbres de España*. Vol. 2. Ed. Francesc Carreras y Candi. Barcelona: Alberto Martín, 1944. 169-72.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “Un texto galego desconocido do século XVI: a Comedia de la invención de la sortija da Bancroft Library (Berkeley)”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (2001a): 17-49.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “Un entremés galego desconocido (XVI)”. *Vieiros* 29/05/2001b. 25 de octubre de 2015. <<http://www.vieiros.com/nova.php?id=15713&Ed=60>>.
- Cortijo Ocaña, Antonio, y Miguel Zugasti. *Adiciones al corpus dramático español del siglo XVI: la “Comedia de la invención de la sortija”, partes I y II (Monforte de Lemos, 1594)*. Pamplona: Eunsa, 2016.
- Cotarelo Valledor, Armando. *Las jornadas del Cardenal*. Madrid: Magisterio Español, 1944.

- Cotarelo Valledor, Armando. *El Cardenal D. Rodrigo de Castro y su fundación de Monforte de Lemos*. 2 vols. Madrid: Magisterio Español, 1945-1946.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. 1911. 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- Deleito y Piñuela, José. *También se divierte el pueblo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944.
- Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch, 1978.
- Díez Borque, José María, ed. *Espacios teatrales del barroco español: XIII Jornadas de Teatro Clásico*. Kassel: Reichenberger, 1991.
- Díez Borque, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*. Madrid: Laberinto, 2002.
- Ferrer Valls, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe II*. Londres: Támesis Books, 1991.
- Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*. Valencia: UNED/Universidad de Valencia/Universidad de Sevilla, 1993.
- Flechniakoska, Jean Louis. *La Loa*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975.
- García Carraffa, Alberto, y Arturo García Carraffa. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. 86 vols. Madrid: Imprenta A. Marzo-Hauser y Menet, 1920-1963.
- García Soriano, Justo. *El teatro universitario y humanístico en España*. Toledo: Talleres tipográficos de don Rafael Gómez Méndez, 1945.
- González Barrionuevo, Herminio. *Los seises de Sevilla*. Sevilla: Castillejo, 1992.
- González Gutiérrez, Cayo. *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y edición de la Tragedia de San Hermenegildo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.
- González Montañés, Julio I. *Teatro y espectáculos públicos en Galicia: de los orígenes a 1670*. 11 de enero de 2016. <[www.teatroengalicia.es](http://www.teatroengalicia.es)>.
- González Montañés, Julio I. "El teatro de los jesuitas en Galicia en los siglos XVI y XVII". *TeatrEsco: revista del antiguo teatro escolar hispánico* 2 (2007a). 10 de noviembre de 2015. <<http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/revista/Revista2/El%20teatro%20de%20los%20Jesuitas%20en%20Galicia.pdf>>.
- González Montañés, Julio I. "La *Egloga de Virgini Deipara* y el teatro de los jesuitas en Galicia en la Edad Moderna". *Anuario del Instituto Ignacio de Loyola* 14 (2007b): 247-86.

- González Montañés, Julio I. “El *Entremés de los pastores* de la *Egloga de Virgini Deipara*, pieza de teatro jesuítico representada en el Colegio de Monterrei (Ourense) el 8 de diciembre de 1581: edición y estudio”. *TeatrEsco: revista del antiguo teatro escolar hispánico* 3 (2008-2009a). 12 de diciembre de 2015. <[http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/revista/Revista3/Entremes\\_de\\_los\\_pastores\\_en\\_la-Egloga\\_de\\_Virgine\\_Deipara.pdf](http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/revista/Revista3/Entremes_de_los_pastores_en_la-Egloga_de_Virgine_Deipara.pdf)>.
- González Montañés, Julio I. “El teatro en la Universidad de Santiago de Compostela durante la Edad Moderna y Lo a al Espíritu Santo”. *TeatrEsco: revista del antiguo teatro escolar hispánico* 3 (2008-2009b). 12 de enero de 2016. <<http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista3/Revista3.htm>>.
- Martín Marcos, Antonia. “El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán”. *El teatro español de fines del XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Eds. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez. Amsterdam: Rodopi, 1989. 763-74.
- Martínez González, Esteban. *Colegio de Nuestra Señora de la Antigua (Monforte de Lemos)*. León: Everest, 2000.
- Menéndez Peláez, Jesús. *Los Jesuitas y el teatro del Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Merino Quijano, Gaspar. “Los bailes dramáticos del siglo XVII”. 2 vols. Madrid: Tesis doctoral de la Universidad Complutense, 1981.
- Merino Quijano, Gaspar. “El baile dramático: sus cuatro integrantes”. *Segismundo* 39-40 (1984): 51-71.
- Moreno Muñoz, María José. *La danza teatral en el siglo XVIII*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2010.
- Oliva, César. “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco”. *Teatro y fiesta en el Barroco*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Serbal, 1986. 98-114.
- Pfandl, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Araluce, 1959.
- Reaney, Gilbert. *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987: A Facsimile Edition with an Introduction*. Tübingen: American Institute of Musicology, 1965.
- Rivera Vázquez, Evaristo. *Galicia y los Jesuitas: sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. La Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1989.
- Ruano de la Haza, José María. “Espectáculos teatrales: Siglos de Oro”. *His-*

- toria de los espectáculos en España*. Dirs. Andrés Amorós y José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 1999. 37-68.
- Ruiz Mayordomo, María José. “Espectáculos de baile y danza: de la Edad Media al siglo XVIII”. *Historia de los espectáculos en España*. Dirs. Andrés Amorós y José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 1999. 273-318.
- Sachs, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1943.
- Sentaurens, Jean. “Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?”. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983. 67-87.
- Stein, Louise K. “Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648”. *La Capilla Real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa Moderna*. Eds. Bernardo José García y Juan José Carreras. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001. 251-78.
- Zugasti, Miguel. “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”. *eHumanista* 6 (2006): 100-13.
- Zugasti, Miguel, y Antonio Cortijo Ocaña. “*La Comedia de la sortija* (Monforte de Lemos, 1594)”. *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Dirs. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier. Aix en Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015. 450-64. 11 de enero de 2016. <<http://books.openedition.org/pup/4697>>.