

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departamento de Filología Española

-----



*El Maestrazgo del Tusón* de Pedro Calderón de la Barca:  
la dramaturgia de un mito histórico. Estudio y edición crítica

Tesis Doctoral  
Presentada por:  
D. Carlos Castellano Gasch

Dirigida por:  
Dra. D.<sup>a</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros

Programa de Doctorado 529-150 E:  
Teatro y literatura española, latinoamericana,  
portuguesa y teoría literaria

Valencia, noviembre de 2013



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
Departamento de Filología Española

*El Maestrazgo del Tusón* de Pedro Calderón de la Barca:  
la dramaturgia de un mito histórico. Estudio y edición crítica

Tesis Doctoral presentada por D. Carlos Castellano Gasch

Dirigida por la Dra. D.<sup>a</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros

Programa de Doctorado 529-150 E

Valencia, noviembre de 2013



## ÍNDICE

<b>I.- JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO DE TESIS DOCTORAL</b> .....	9
<b>1.- Estado de la cuestión: los estudios críticos sobre el auto sacramental calderoniano</b> .....	9
<b>2.- Objetivos concretos y principios metodológicos</b> .....	25
<b>2.1.- El auto como literatura dramática. Tratamiento y fijación del texto: criterios de edición</b> .....	27
<b>2.2.- El auto como espectáculo. Hacia una reconstrucción de su práctica escénica: documentos</b> .....	36
<b>II.- ESTUDIO DE <i>EL MAESTRAZGO DEL TUSÓN</i></b> .....	51
<b>1.- Datos externos. Algunas circunstancias de creación, representación y fortuna contemporánea del auto</b> .....	51
<b>1.1.- Autoría y fecha de composición</b> .....	51
<b>1.2.- Representaciones del auto</b> .....	55
<b>1.2.1.- De la compañía que estrenó <i>El Maestrazgo del Tusón</i></b> .....	60
<b>1.2.2.- Más datos sobre la fiesta sacramental barroca de 1659. El asunto de la loa</b> .....	62
<b>1.3.- Ediciones contemporáneas del auto</b> .....	70
<b>2.- La composición de <i>El Maestrazgo del Tusón</i></b> .....	73
<b>2.1.- Fundamentos teórico-ideológicos del género sacramental. La estructura compositiva de <i>El Maestrazgo del Tusón</i></b> .....	73
<b>2.2.- Glosas y explicaciones al sentido y motivos (histórico-bíblicos) de <i>El Maestrazgo del Tusón</i></b> .....	83
<b>2.3.- Sinopsis métrica</b> .....	135
<b>2.4.- Breves notas sobre retórica y estilo</b> .....	139
<b>3.- Reconstrucción de la práctica escénica de <i>El Maestrazgo del Tusón</i></b> ..	153
<b>3.1.- El espacio en el auto sacramental</b> .....	153
<b>3.1.1.- Documentos para una reconstrucción del espacio del auto. Espacio escénico y espacio dramático. La naturaleza alegórica del espacio sacramental</b> .....	153

3.1.2.- Estudio diacrónico del espacio escénico en el auto calderoniano .....	155
3.1.2.1.- La plataforma de representación: del carrillo al tablado .....	158
3.1.2.2.- Carros y tramoya escénica .....	167
3.1.3.- La construcción del espacio escénico en <i>El Maestrazgo del Tusón</i> .....	206
Carro del palacio .....	209
Carro de la nave .....	212
Carro de la nube .....	227
3.2.- La técnica actoral en el auto sacramental .....	231
3.2.1.- Breve sociología del comediante en el Siglo de Oro. El actor en el entramado festivo del Corpus .....	231
3.2.2.- El cuerpo del actor al servicio de un género: gesto, movimiento y ademán en <i>El Maestrazgo del Tusón</i> .....	238
3.2.3.- El tratamiento de la voz: recitado y declamación . . . .	284
3.2.3.1.- Música y canto: función y sentido. El <i>stile rappresentativo</i> . El auto, entre el sermón y la ópera sacra .....	299
3.3.- Vestuario y accesorios escénicos de las personas dramáticas de <i>El Maestrazgo</i> : catalogación, iconografía y simbolismo .....	316
4.- Estudio textual del auto <i>El Maestrazgo del Tusón</i> .....	339
4.1.- La panorámica textual: manuscritos y ediciones .....	339
4.2.- Las relaciones textuales .....	343
La familia [X1] (C J M1 M2 N1 OC P S) y la familia [X2] (AP BM N2 P1 P2 VP Y) .....	343
La familia [X1]: C J M1 M2 N1 OC P S .....	345
La familia [X2]: AP BM N2 P1 P2 VP Y .....	359
Alguna posible contaminación .....	372
4.3.- Estema final propuesto .....	375
4.4.- Variantes problemáticas del texto base: justificación .....	377

<b>III.- EL MAESTRAZGO DEL TUSÓN (texto) . . . . .</b>	<b>395</b>
<b>IV.- EL MAESTRAZGO DEL TUSÓN (segunda versión: el manuscrito T de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona) . . . . .</b>	<b>515</b>
<b>V.- APÉNDICES . . . . .</b>	<b>623</b>
<b>Apéndice 1.- Lista de variantes de <i>El Maestrazgo del Tusón</i> . . . . .</b>	<b>625</b>
<b>Apéndice 2.- Datos biográfico-profesionales de los actores que estrenaron <i>El Maestrazgo del Tusón</i> en 1659 . . . . .</b>	<b>679</b>
<b>Apéndice 3.- Caballeros de la Insigne Orden del Toisón de Oro (1430-1700) . . . . .</b>	<b>697</b>
<b>Apéndice 4.- Ilustraciones . . . . .</b>	<b>707</b>
<b>Apéndice 5.- Índice de notas del auto . . . . .</b>	<b>803</b>
<b>Apéndice 6.- Abreviaturas de los autos calderonianos . . . . .</b>	<b>817</b>
<b>VI.- BIBLIOGRAFÍA . . . . .</b>	<b>821</b>





## I.- JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO DE TESIS DOCTORAL

### 1.- Estado de la cuestión: los estudios críticos sobre el auto sacramental calderoniano

No cabe duda alguna de que a Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) se le consideró un clásico en su propio siglo: fue uno de los dramaturgos más representados en la Europa del siglo XVII; dejó su impronta en la generación posterior de dramaturgos; y sus editores reconocieron la renovación que, respecto de Lope de Vega, supuso la dramaturgia calderoniana. Sin embargo, en siglos posteriores la admiración por Calderón siguió una trayectoria pendular. A decir de Evangelina Rodríguez,

Calderón parece triunfar en las épocas en las que predomina en las artes la expresividad intuitiva y la sinrazón (Barroco, Romanticismo, cierta fase de la posmodernidad), mientras que abominan negativamente de su obra otras épocas en las que se imponen normas y preceptivas muy definidas (Neoclasicismo, el realismo naturalista, el positivismo).<sup>1</sup>

Para explicar la crítica calderoniana en el siglo XX hay que remontarse a finales del siglo anterior, concretamente a 1881, año en que España conmemora el segundo centenario de la muerte del dramaturgo. En un afán por rescatar su figura de manos extranjeras –alemanas y francesas–, que habían llevado a cabo una labor crítica y editorial en la centuria anterior, y en una época de auge del positivismo y academicismo, deben situarse las opiniones de un joven Marcelino Menéndez y Pelayo sobre el teatro calderoniano<sup>2</sup>, las cuales se perpetuarán a las generaciones posteriores de investigadores españoles. Aparte de sus juicios éticos, basados en el dogmatismo que lo caracterizó, las censuras de Menéndez y Pelayo al teatro calderoniano, desde el punto de vista estético, se centran en el carácter anticlásico de sus piezas, es decir, en la artificiosidad de su lenguaje, los anacronismos históricos, la inverosimilitud psicológica de los personajes y el abandono de las normas clasicistas. Con todo, en lo que al auto sacramental se refiere, el trabajo de don Marcelino constituye el primer intento de análisis detenido de este género, y la primera vez que se emplaza en un contexto histórico significativo.

En los años que median entre la publicación de *Calderón y su teatro* y el comienzo de la revaloración calderoniana, ya en los años treinta del siglo XX, varios

---

<sup>1</sup> Rodríguez Cuadros, 2002, p. 44. Para una trayectoria de la atención dispensada a Calderón y su obra, *cfr.* el capítulo 2 de este manual («Cuatro siglos con Calderón: del fervor casticista a la difícil convivencia con la modernidad»), pp. 31-45. *Cfr.* igualmente Parker, 1983, pp. 13-44.

<sup>2</sup> Vertidas, entre otros, en su libro *Calderón y su teatro* (1881), en el que se recogen los ataques más violentos contra el dramaturgo madrileño.

eruditos españoles y extranjeros continúan la obra de investigación de tipo positivista iniciada alrededor del centenario de 1881. Cristóbal Pérez Pastor y Emilio Cotarelo y Mori contribuyen a la biografía calderoniana con, respectivamente, *Documentos para la biografía de Calderón* y *Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca*; pero es la tesis doctoral de Ángel Valbuena Prat sobre los autos calderonianos (1924) la que representa el primer estudio de envergadura publicado en español sobre el género. Valbuena abre el camino hacia una recuperación de Calderón más allá de ideologías, analizando y estudiando sus piezas para el Corpus siguiendo un criterio exegetico estrictamente argumental. Surge así la clasificación tradicional de los autos en filosóficos y teológicos, mitológicos, del Antiguo Testamento, autos basados en parábolas y relatos evangélicos, autos de circunstancias, históricos y legendarios y autos marianos.

Pero la revisión y revaluación radical de Calderón comienza en Inglaterra a principios de los años treinta, con estudiosos como Alexander A. Parker, Bruce W. Wardropper y Edward M. Wilson para el género de la comedia<sup>3</sup> y el propio Parker para el del auto sacramental. Efectivamente, con su ensayo *The Allegorical Drama of Calderón* (1943)<sup>4</sup> Parker inicia un nuevo período en el estudio del «drama alegórico»<sup>5</sup> calderoniano. Su mérito reside en el estudio del auto como género dramático específico, a partir de la relación entre ideología, alegoría y escenario. En este sentido, el hispanista inglés no solo analiza los fundamentos teóricos del auto sacramental (distinguiendo entre *asunto* y *argumento*), sino que, por vez primera, un estudioso adopta un punto de vista dramatúrgico y postula la necesidad de reconstruir la puesta en escena de estas piezas, tarea que él lleva a cabo para los autos *La cena del rey Baltasar* (1632), *El gran teatro del mundo* (ca. 1633-1636) y *La vida es sueño* (1673).

Posteriormente, Norman D. Shergold y John E. Varey (1959, 1961), ahondando en la línea propuesta por Parker, reproducirán toda la documentación conservada en el Archivo Municipal de la Villa de Madrid en torno a la celebración del Corpus madrileño durante los siglos XVI y XVII. Esta documentación refleja todos los aspectos de la festividad del Santísimo Sacramento: administración, finanzas, organización y recorrido de la procesión, decoración de calles, tarasca, gigantes y danzas; por lo que respecta al auto sacramental en concreto, reprodujeron algunos planos de los tablados

---

<sup>3</sup> Sus trabajos suponen una rebelión contra los juicios de Menéndez y Pelayo y la reivindicación del estudio de las obras de Pedro Calderón desde un punto de vista temático-estructural (no exento, en algunos casos, de un matiz moral o teológico), lo cual les lleva a postular a Calderón como el supremo dramaturgo español, por encima de Lope de Vega.

<sup>4</sup> El ensayo de Parker se publicó originalmente en inglés en 1943, pero su difusión tiene lugar con su traducción al español en 1983.

<sup>5</sup> Término que acuñó precisamente el Profesor Parker en este ensayo ya clásico.

para la representación, dibujos para la construcción de los carros, directrices para hacer las tramoyas (las llamadas memorias de apariencias), gastos acerca de la indumentaria y los accesorios de los actores (memorias de demasías), así como disposiciones legales que obligaban a autores, actores y compañías enteras a permanecer en Madrid para ensayar y representar los autos. En el ámbito del teatro hispánico, los estudios de Varey y Shergold constituyen sin duda un hito fundamental en el paso de una historia de la literatura dramática a una historia del espectáculo teatral reconstruido a través de sus documentos.

El empleo de una metodología crítica común por parte de los investigadores de habla inglesa es lo que permite precisamente –a diferencia de lo que ocurre en la crítica calderoniana en español de la primera mitad del XX– hablar de homogeneidad formal en el seno de la escuela inglesa. Lo cual no significa, empero, que en el ámbito nacional no se hayan publicado estudios calderonianos dignos de mención. Así, además de la tesis pionera de Valbuena Prat, habría que mencionar la publicación de las obras completas de Calderón en la editorial Aguilar<sup>6</sup> y una obra de conjunto sobre el pensamiento calderoniano a cargo de Eugenio Frutos. El filósofo badajocense, que presentó en 1945 su tesis doctoral sobre las ideas filosóficas de Calderón como signo de su época, publicaría en 1952, bajo el título de *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, un estudio sobre la figura de Calderón en su siglo y su carácter filosófico; los caracteres de la época barroca y los problemas filosóficos del siglo XVII; el barroquismo y la filosofía de Calderón; y temas y motivos de sus autos sacramentales, como el universo y su creación, el hombre y su naturaleza, la vida, la muerte y el sueño, el tema de Dios y otros aspectos de teología dogmática.

Dos décadas después, la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Pedro Calderón, en 1981, supone una nueva y positiva inflexión en los estudios sobre el poeta madrileño: una nueva generación de hispanistas, desprovistos de los prejuicios morales y de la estricta metodología de la escuela de Parker, asume ahora la necesidad de adoptar un enfoque interdisciplinar en el estudio del teatro calderoniano. El resultado de ello es la publicación, a cargo de Luciano García Lorenzo (1983), de las *Actas del Congreso*<sup>7</sup>. Da comienzo así, desde los años ochenta

---

<sup>6</sup> Por géneros, en tres volúmenes: dramas (I), comedias (II) y autos sacramentales (III). De la labor editora se han encargado, desde los años treinta del siglo pasado, Luis Astrana Marín, Ángel Valbuena Briones y Ángel Valbuena Prat.

<sup>7</sup> Algunos trabajos destacados recogidos en estas *Actas*, sobre el género del auto sacramental en Calderón, serían los de Pedro R. León, sobre el contenido teológico de la primera versión de *El divino Orfeo*; Diego Martínez Torrón, sobre el mito de Circe en *Los encantos de la Culpa*; Enrique Lull, sobre los fundamentos político-teológicos de los autos calderonianos; Alberto Sánchez, sobre la estructura conceptual de *El gran teatro del mundo*; Ignacio Elizalde, sobre el

del siglo pasado, una nueva etapa, que podemos llamar contemporánea, en el estudio del teatro calderoniano en general y del auto en particular. Trabajos como los de José María Ruano de la Haza (1988, 1996, 2000, 2001), algunos de ellos en compañía de John J. Allen (1994), han abierto nuevas líneas de investigación sobre los actores, decorados y accesorios escénicos de los teatros comerciales del Siglo de Oro español, las condiciones espaciales y escenográficas de la comedia palaciega, y la puesta en escena del auto en su vertiente dramática y de representación fundamentalmente. En una línea similar, Ignacio Arellano (1992, 1995, 2000, 2001, 2003) y su equipo recogen y amalgaman los diferentes puntos de vista que han ido adoptando los estudios críticos del auto calderoniano; y así, el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra ha sido pionero en la recuperación del auto como pieza dramática, tanto en cuanto al trabajo filológico de fijación textual de los autos, como en la reproducción de las condiciones de representación de su espacio escénico en el Siglo de Oro. Han sido publicados en la colección Kassel-Reichenberger los siguientes autos: *El divino Jasón* (1992), *La segunda esposa y Triunfar muriendo* (1993), *El año santo de Roma* (1995), *No hay instante sin milagro* (1995), *El nuevo hospicio de los pobres* (1995), *Andrómeda y Perseo* (1995), *La nave del mercader* (1996), *El indulto general* (1996), *El cordero de Isaías* (1996), *La viña del Señor* (1996), *Triunfar muriendo* (1996), *Primero y segundo Isaac* (1997), *El segundo blasón del Austria* (1997), *Sueños hay que verdad son* (1997), *La inmunidad del sagrado* (1997), *El primer blasón del Austria* (1997), *El nuevo palacio del Retiro* (1998), *La piel de Gedeón* (1998), *La primer flor del Carmelo* (1998), *El divino Orfeo* (1999), *A María el corazón* (1999), *El diablo mudo* (1999), *El santo rey don Fernando* (primera parte) [1999], *El veneno y la triaca* (2000), *La protesta de la fe* (2001), *El arca de Dios cautiva* (2001), *El socorro general* (2001), *La devoción de la misa* (2001), *¿Quién hallará mujer fuerte?* (2001), *Llamados y escogidos* (2002), *La humildad coronada de las plantas* (2002), *El gran mercado del mundo* (2003), *El pastor Fido* (2003), *El cubo de la Almudena* (2004), *Las órdenes militares* (2004), *El día mayor de los días* (2004), *Los encantos de la Culpa* (2004), *El verdadero Dios Pan* (2005), *El orden de Melquisedec* (2005), *El año santo en Madrid* (2005), *La vacante general* (2005), *Lo que va del hombre a Dios* (2005), *La divina Filotea* (2006), *El sacro Pernaso* (2006), *Las espigas de Ruth* (2006), *El viático cordero* (2007), *Los misterios de la misa* (2007), *El jardín de Falerina* (2007), *El lirio y la azucena* (2007), *La torre de Babilonia* (2007), *La lepra de Constantino* (2008), *Tu prójimo como a ti* (2008), *La universal redención*

---

personaje de Dios en el teatro calderoniano; Diego Marín, sobre la función de la versificación en el teatro de Calderón; y Miguel Querol, sobre la dimensión musical de su teatro.

(2009), *El árbol de mejor fruto* (2009), *Los alimentos del hombre* (2009), *La iglesia sitiada* (2009), *El convite general* (2010), *El gran duque de Gandía* (2010), *El pleito matrimonial* (2011), *Mística y real Babilonia* (2011), *El pintor de su deshonra* (2011), *El tesoro escondido* (2012), *Psiquis y Cupido para Toledo* (2012), *La vida es sueño* (2012), *La hidalga del valle* (2013), *No hay más Fortuna que Dios* (2013), *La redención de cautivos* (2013) y *La siembra del Señor (Los obreros del Señor)* [2013].

Nos parece de recibo acabar este repaso sobre la fortuna corrida por el teatro calderoniano recordando el ingente estudio del hispanista Antonio Regalado sobre el pensamiento de Calderón de la Barca. Alejándose de las visiones tópicas de otros autores, dibujándolo como uno de los precursores de la modernidad junto con Descartes y Cervantes, y vinculándolo con Beckett, Leibniz, Goethe, Schopenhauer y Walter Benjamin, Regalado ha recuperado asimismo el valor cultural y literario de los autos sacramentales de Calderón en el volumen II de su ensayo *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* (1995). Regalado estudia las raíces históricas del arte sagrado en los autos calderonianos, las características de su técnica alegórica, la originalidad en la representación calderoniana de la historia de la salvación humana; enjuicia en su contexto filosófico y teológico la postura de Calderón sobre la asistencia real de la sangre y la carne de Cristo en las especies de pan y vino en los autos; en cuanto a los personajes, estudia la imagen de la Iglesia y de la nave de la Iglesia como esposa y cuerpo místico de Cristo, las prefiguraciones del sacrificio de Cristo, la búsqueda del personaje del Gentilismo de un dios desconocido y traza el retrato del Demonio y la Culpa como personajes creadores de alegorías; disecciona la técnica de un dramaturgo que vincula el arte simbólico de los autos con la devoción popular, la fiesta barroca con la eucaristía, el teatro alegórico con la liturgia, el carnaval y el mito pagano; estudia cómo Calderón dramatiza en sus obras sacras la culpa, el arrepentimiento y la penitencia; cómo representa y qué valores adquieren los motivos del laberinto, la cueva o el sueño; etc. Un trabajo que, como señala el propio Regalado, aunque no excluye la reconstrucción histórica de la obra calderoniana y su contexto, pretende fundamentalmente la recuperación de Calderón para la puesta en escena, para el teatro vivo.

Por otro lado, si atendemos a la bibliografía sobre el género sacramental por bloques de contenidos, fijándonos en primer lugar en los trabajos sobre el espacio y la tramoya del auto, sin duda alguna, estos arrancan inexorablemente de los trabajos de John E. Varey y Norman D. Shergold a raíz de la publicación de la documentación conservada en el Archivo Municipal de Madrid. En 1959 publican en forma de artículo los documentos del Archivo de la Secretaría madrileña que abarcaban los años 1510-

1636. En 1961, publican en forma de libro los documentos del mismo Archivo que databan de 1637-1681. En el artículo «A problem in the Staging of autos sacramentales in Madrid, 1647-1648» (1964), concluyen que en 1646 no se representaron autos y que, a partir del año siguiente, dejaron de emplearse dos carros por auto y comenzó la costumbre de utilizar cuatro carros para cada pieza. Asimismo, Shergold se basó en la documentación del Archivo madrileño para redactar los capítulos de *A History of Spanish Stage from Medieval Times until the End of the seventeenth Century* (1967) dedicados a la escenografía del auto.

Emilio Orozco, en un ensayo publicado en 1969, estudia la estética dramática del siglo XVII: el desbordamiento expresivo de los soliloquios y el empleo del espacio aéreo en la escena barroca, la teatralización y fusión de las artes en el teatro (arquitectura, pintura, escultura, música...), la teatralización de la vida cotidiana, la aparatosidad escenográfica del teatro barroco y el auto sacramental como síntesis de las artes. José María Díez Borque (1978) dedica un capítulo de su trabajo *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, al espectáculo y al estudio de los signos verbales que posibilitan la comunicación escena-espectador. En un breve artículo, Enrique Rull (1981) postula que Calderón fue un poeta dramático intensamente preocupado por la pintura como aficionado, como teórico y como plasmador literario; y para corroborarlo, estudia la *Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca a favor de los profesores de la pintura* (1677) y analiza la concepción pictórico-escénica y el simbolismo pictórico de algunos autos calderonianos.

Aurora Egido publicó en 1982 un estudio exhaustivo sobre el auto *Los encantos de la Culpa*<sup>8</sup>; en él, además de señalar las similitudes y diferencias entre el auto y la comedia mitológica *El mayor encanto, amor* (1635), reconstruye la puesta en escena del auto, estudia el elenco de personajes, advierte las semejanzas de la obra con el sermón eclesiástico y analiza el estatuto y la funcionalidad que en ella desempeña la música. En el Séptimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, cuyas ponencias fueron editadas por Hans Flasche en 1985, numerosos investigadores dedicaron sus trabajos a la puesta en escena del auto calderoniano: así, Dietrich Briesemeister habló de la relación entre texto hablado, tramoya y decoración en el auto; y Pedro R. León comparó la puesta en escena de las dos versiones de *El divino Orfeo*: la de 1634, que precisaba de dos carros, y la de 1663, mucho más rica escenográficamente, que hace uso de cuatro carros.

---

<sup>8</sup> Dicho trabajo ha sido reproducido como estudio preliminar en la edición del auto por parte de la Universidad de Navarra y la colección Kassel-Reichenberger (2004).

Algunos trabajos de John E. Varey fueron recopilados a finales de los ochenta en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro* (1987): en «Cosmovisión y niveles de acción», estudia el empleo de la tramoya y el espacio escénico aéreo por parte del teatro sacramental por el influjo de los misterios medievales; y en «La puesta en escena de los autos sacramentales en Madrid en los siglos XVI y XVII», reproduce, analiza e interpreta muchos de los documentos publicados junto con Shergold en el libro de 1961. Los artículos publicados responden a una visión de conjunto, puesto que Varey sostiene en varios de ellos que el poeta dramático emplea intencionadamente en sus autos los formantes del género para transmitir el mensaje alegórico al público espectador. Rafael Maestre (1988) ha estudiado el espacio escénico y la maquinaria utilizada en las comedias mitológicas de Calderón para la corte; algunas de estas tramoyas y recursos serán luego trasvasados al género sacramental. Aurora Egido dirigió en el verano de 1987 un Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo sobre la escenografía del teatro español del siglo XVII. Las ponencias se publicaron en 1989 bajo el título *La escenografía del teatro barroco*. En este seminario, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos explicó la evolución de la escenografía y la maquinaria teatral desde la Antigüedad clásica hasta el teatro cortesano español de época barroca. En el mismo congreso, Varey trazó un estado de la cuestión sobre la escenografía de los autos sacramentales.

Ya en los años noventa, María Alicia Amadei Pulice dedica su ensayo *Calderón y el Barroco* (1991) a estudiar lo que ella llama *comedia de teatro calderoniana*, cuya singularidad estriba en el tratamiento de la perspectiva escénica y la música teatral, es decir, en la primacía de los sentidos de la vista y el oído. En el Noveno Coloquio Anglogermánico sobre Calderón, cuyas actas fueron publicadas por Hans Flasche en 1991, Melvina McKendrick estudió el simbolismo espacial del teatro de Calderón. José María Ruano de la Haza, en la publicación de la revista *Rilce* (1996) de la Universidad de Navarra, profundiza en la escenografía calderoniana para el patio de comedias<sup>9</sup>, las fiestas palaciegas y los carros del Corpus. En el Congreso Internacional *Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, celebrado en 1997 en la Universidad de Navarra, John E. Varey habló del influjo del teatro de corral sobre el auto sacramental, y señaló el paralelismo espacial entre el escenario de un corral y los autos cuando exigían dos carros. El trabajo de Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera (1999) supera ampliamente los trabajos sobre literatura dramática para situarse en el terreno de la representación; de ahí que adopten el concepto de

---

<sup>9</sup> El apartado de este artículo dedicado a los corrales de comedias bebe de los capítulos «El decorado básico», «La escena interior», «La escena exterior» y «El decorado espectacular» de Ruano de la Haza y Allen, 1994.

*práctica escénica*, para estudiar el conjunto de datos, hechos, teorías y técnicas en torno a la representación, sus condicionantes y sus concreciones espectaculares. Su manual *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or* describe pormenorizadamente los lugares de representación del drama litúrgico y el drama religioso medievales, las prácticas populista, cortesana y erudita del siglo XVI, el teatro de corral y la comedia cortesana del siglo XVII, y la práctica escénica del auto sacramental barroco.

José María Ruano, en el artículo «Los carros de los autos sacramentales de Calderón (1659-1681)» (2000), ha reproducido algunos fragmentos de las memorias de apariencias de las piezas sacras calderonianas para estudiar la tramoya necesaria para su puesta en escena. Y también Ruano, en el Simposio Internacional Complutense *Calderón desde el 2000*, cuyas actas publicó José María Díez Borque en 2001, estudia nuevamente las particularidades de cada uno de los espacios teatrales del siglo XVII español: el corral, la corte y el carro del Corpus. En el mismo Simposio, Felipe B. Pedraza Jiménez presentó algunas notas en torno a la técnica dramática de Calderón: el tratamiento del espacio escénico en la comedia de corral, el teatro cortesano y la plaza pública en el caso del auto, el uso del tiempo en la pieza dramática, el *dramatis personae*, las acciones simultáneas y la utilización de emblemas, imágenes y símbolos. Ignacio Arellano (2001) estudia la construcción del espacio escénico en el auto calderoniano y esboza una tipología de espacios dramáticos cuyo significado ha puesto en común con la tradición exegética bíblica y patristica. Finalmente, en el seno del grupo GRISO, Lara Escudero y Rafael Zafra (2003) han publicado nuevamente las memorias de apariencias y de demasías de los autos calderonianos conservadas desde 1643.

En cuanto a los estudios críticos sobre la técnica del actor barroco, nos parece que el punto de partida es el artículo de Juan Manuel Rozas «Sobre la técnica del actor barroco»<sup>10</sup> (1981); en él, apoyándose en fragmentos de comedias, literatura costumbrista, preceptivas dramáticas y textos de moralistas, destaca las cualidades exigidas a un actor del siglo XVII; señala que la experiencia, la naturalidad verista y la verosimilitud fueron los fundamentos de su actuación; que el actor había de sentir las pasiones para poder representarlas e, incluso, desbordarlas en escena, con el fin de *mover y mudar* al público. Establece asimismo conexiones entre la *comedia de'Il arte* italiana y el gremio español de actores; y percibe que algunos pasajes de comedias españolas deben ser representadas por el actor al modo del teatro épico brechtiano,

---

<sup>10</sup> Publicado en el *Anuario de Estudios Filológicos* de la Universidad de Extremadura y disponible en la actualidad en la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



esto es, sin identificarse con el personaje. Precisamente, respecto del género sacramental, dice Rozas que en el auto predominan los pasajes teológicos provocadores del distanciamiento brechtiano y tendentes a objetivar conceptos y hacerlos vivos para un público previamente adoctrinado y convencido.

El congreso sobre el *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, cuyas actas fueron editadas por José María Díez Borque en 1989, supone, tras el trabajo pionero de Juan Manuel Rozas, una profundización en las investigaciones sobre la figura del actor y la técnica actoral del siglo XVII español. Agustín de la Granja consideró el movimiento, el gesto, la dicción y el recitado como los pilares básicos de la profesión, destacó la preocupación barroca por la verosimilitud de la acción y su acomodación al recitado, y habló del progresivo despliegue de la maquinaria escénica desde finales del siglo XVI y durante la centuria siguiente, hasta la espectacularidad tramoyística calderoniana. Rafael Maestre describió las condiciones del espacio palaciego (el Coliseo del Buen Retiro), habló de las relaciones entre Calderón y Cosme Lotti y Baccio del Bianco, explicó que al actor cortesano se le exigía igualmente la emulación de la naturaleza, pero indicó que el verdadero protagonista de la escena cortesana no es el representante, sino el desarrollo técnico de la maquinaria y la escenografía perspectivista. Ello le llevó a defender la tesis de que al actor palaciego se le exigiría mayor preparación física y mental que al cómico del teatro de corral. Joseph Oehrlein centró su ponencia en la imagen de la profesión de actor y en su reputación social en el Siglo de Oro<sup>11</sup>. Evangelina Rodríguez reconoció, pese a su estigmatización histórica, el estatuto profesional del oficio de actor; afirmó que la inserción «social» de este colectivo es posible gracias a la fundación de la Cofradía de la Novena; y señaló que la conciencia de *tejné* cristalizó en el seguimiento de la naturaleza a partir de la observación y del ejercicio del estilo; esta imitación había de ser selectiva, esto es, el actor debía acomodar los sentimientos y pasiones interpretadas en aras a su reconocimiento por parte del público y al decoro lingüístico-social del personaje; finalmente, advirtió que cada género dramático –tragedia, comedia, auto– exigiría del actor un registro concreto. Por su parte, Antonio Tordera explicó que el principio de la verosimilitud implicaba, además de la imitación verista de la naturaleza, el sometimiento del actor a unas reglas históricas de la propiedad teatral. Expuso asimismo algunas notas sobre

---

<sup>11</sup> Su ponencia es un resumen de un amplio trabajo publicado en alemán en 1986 (y traducido al castellano en 1993 bajo el nombre de *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*). En él, Oehrlein analiza, desde una perspectiva sociológica, el oficio de actor en el Barroco: el papel del actor en la compañía y la empresa teatral, consideración social de los actores, fundación y funciones de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, etc. Ofrece incluso un minucioso catálogo de las compañías españolas del siglo XVII.

técnica actoral en relación con la perspectiva y el despliegue de la tramoya en el teatro cortesano del siglo XVII.

Algunos investigadores han estudiado la naturaleza de ciertos personajes y su evolución en el género auto. Así, Ángel Cilveti (1977) se ha fijado en el personaje de Demonio en las comedias y autos sacramentales. Cilveti considera dramáticamente relevante la caracterización del demonio calderoniano en su lucha contra su adversario, Dios, y el hombre, como personaje independiente, identificado y/o acompañado por figuras semejantes (Culpa, Envidia, Medusa, etc.), y como personaje épico, de honor y de intriga. Ignacio Elizalde (1983) analiza el papel de Dios verdadero en los autos y comedias mitológicas de Calderón, la tramoya en que aparece y la significación simbólica de esta figura. Y Manfred Tietz (1985), en el Séptimo Coloquio Anglogermano sobre Pedro Calderón, ejemplifica en la figura del Entendimiento el tránsito de algunos personajes del auto calderoniano desde la racionalidad a la emotividad, y señala que se trata de una tendencia propia de la cultura española del Barroco.

En las últimas décadas han proliferado los trabajos sobre el actor y su técnica de actuación en el periodo barroco. Nuevamente desde una línea sociológica de investigación, John Varey y Norman Shergold (1985) recopilan los datos biográficos sobre actores del Barroco español en la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. En ella se basa Pilar Sarrió (1989) para analizar el origen social de los actores, su procedencia laboral y su formación cultural. Amelia García-Valdecasas (1989) estudia la consideración social de los farsantes en el Siglo de Oro, y señala que constituían un grupo marginado y admirado a la vez<sup>12</sup>. Antonia Martín Marcos (1989) se pregunta en qué consistía el ideal de perfección en el actor del siglo XVII, y señala que en la conciliación de naturaleza y arte. Añade, además, que muchos de los gestos del teatro barroco responden, no a la espontaneidad, sino a un sentido de representación, a una técnica que quien se precie de buen actor debe dominar. Agustín de la Granja (1995), en una audaz revisión del *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, reivindica el estatuto de oficio del actor, y apunta a la voz y el gesto como los dos pilares sobre los que el actor levanta su edificio teatral. Luego analiza la elocuencia de la mirada, el tratamiento de la voz y el movimiento corporal de manos y pies, en el teatro barroco español, poniéndolo en

---

<sup>12</sup> Uno de los primeros trabajos sobre la sociología del comediante en las sociedades de monarquía centralizada (aplicable, por tanto, al actor en el Siglo de Oro), es el de Duvignaud, 1966, quien constata el carácter marginal de los actores en este tipo de sociedades, pero, aun así, habla del actor como ser *reivindicativo* y *social*, y señala que los comediantes han desempeñado las funciones de intermediación entre las clases y de integración de las mentalidades y valores.

conexión con textos poéticos de los siglos XVI y XVII. José María Ruano (1994) dedica un capítulo a «Los actores en escena», en que clasifica las acotaciones relativas a la técnica del actor en acotaciones *kinésicas* (indican el movimiento del actor sobre el tablado), *gestuales* (asimilables a comportamientos abstractos de estados emocionales) y las *relativas a la voz* (especifican la entonación, timbre, fuerza y elevación de la enunciación dramática). Y Maria Grazia Profeti (1995), tras delimitar las fronteras entre «teatro» y «espectáculo», constata la profesionalización del actor en las representaciones privadas de la corte, la fiesta pública religiosa y el teatro comercial.

Pero, a la sazón, resultan imprescindibles las aportaciones de Evangelina Rodríguez Cuadros sobre el tema: en su artículo «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro» (1988), estudia la técnica del actor para el teatro breve cómico del Siglo de Oro. Como directora del seminario «Del oficio al mito: el actor en sus documentos» en 1995, coordinó la publicación de las ponencias (1997), que, a cargo de Agustín García Calvo, Ferruccio Marotti, Luis Quirante, Alfredo Hermenegildo, Juan Vicente Martínez Luciano, Joaquín Álvarez Barrientos, Javier Vellón, Antoni Tordera y Josep Lluís Sirera, trazaban el recorrido del teatro occidental desde la Grecia antigua hasta su canonización en los siglos XVIII y XIX. En *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (1998), sirviéndose de una arqueología activa del documento teatral, Rodríguez reconstruye la técnica de los representantes del siglo XVII español a partir de documentos directos y adyacentes al hecho teatral. Su artículo «Deconstruyendo a Dios: el actor ante el auto calderoniano» (2000) desgrana la técnica del actor en su adecuación a la complejidad del género del auto sacramental<sup>13</sup>. La misma investigadora (2001), en su participación en el Simposio *Calderón desde el 2000*, habló de las artes exigidas por Calderón a los comediantes de la fiesta del Corpus Christi empleando la metodología de dramaturgos y teóricos del teatro del siglo XX; en este sentido, habló de un actor stanislavskiano, que aplica un método experimental y sensible en la construcción del personaje; de la dicotomía grotowskiana actor cortesano/actor pobre, según el personaje exija al actor una gestualidad convulsa o, por el contrario, austera; y finalmente, de un distanciamiento brechtiano impuesto por una concepción del actor como «héroe elocuente», encargado de la transmisión del mensaje homilético de los autos sacramentales. En la misma línea

---

<sup>13</sup> Dicho artículo ha sido recientemente revisado y ampliado por la profesora Rodríguez Cuadros, E., «Deconstruyendo a Dios: Calderón, el actor y el *teatro sagrado* de los autos», en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 91-141.

que estos estudios precedentes está el artículo de Rodríguez Cuadros «Calderón y sus actores» (2003).

No podemos concluir este apartado sobre comediantes y técnica actoral sin comentar, siquiera brevemente, dos proyectos de investigación que se han desarrollado en el seno de la Universidad de Valencia. El primero de ellos, auspiciado y supervisado por la Profesora Evangelina Rodríguez Cuadros, está enfocado hacia la creación de un «Léxico y vocabulario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: hacia un diccionario crítico e histórico». Este proyecto pretende elaborar un diccionario de la práctica escénica de los Siglos de Oro, tomando como base el estudio del léxico y vocabulario proveniente de toda la documentación teatral accesible en su más amplio sentido: textos dramáticos (especialmente sus acotaciones), *copias* de autores de comedias para la representación, contratos de actores, documentos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, memorias de apariencias, documentos sobre el edificio teatral, la representación (ordenanzas, libros de relaciones, etc.) y la puesta en escena particular, textos de las preceptivas dramáticas del período, textos en torno al debate sobre la licitud moral del teatro, textos de la tratadística sobre pintura y artes plásticas del Siglo de Oro, etc. La investigación se concibe en varias fases, la primera de las cuales consistió en el vaciado, desde las distintas fuentes consultadas, de los depósitos léxicos que, respecto al tema, se contenían en las mismas, construyendo de este modo un vocabulario (en el sentido de conjunto de palabras del español de la actividad teatral en los Siglos de Oro: edificio teatral, maquinaria escénica, decorados, técnica del actor...) y un léxico (catálogo ordenado de esa lista de palabras con arreglo a un sistema, y con las definiciones y significaciones pertinentes)<sup>14</sup>. A ello se unirán los testimonios documentales de uso de cada una de las expresiones, palabras o entradas. El resultado esperable, en las fases sucesivas del proyecto, aspira a ser un instrumento de consulta para los investigadores y editores de textos de la Edad de Oro.

El segundo de los proyectos acometidos en la Universidad de Valencia ha sido dirigido por la Doctora Teresa Ferrer Valls. Se trata de la recopilación, cotejo, actualización y ordenación de todos los datos de que disponemos sobre el gremio de actores del Siglo de Oro, en aras a la creación de un *Diccionario biográfico* de actores, actrices, autores, músicos, bailarines y profesional subalterno de las compañías profesionales de teatro españolas de los siglos XVI y XVII (en concreto, los límites cronológicos del trabajo abarcan desde los comienzos del teatro profesional hasta

---

<sup>14</sup> Los resultados de esta fase del proyecto han sido ya publicados en el portal Parnaseo de la Universidad de Valencia: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>> [Última consulta: 31/07/2013].

aproximadamente principios del siglo XVIII). Las fuentes que se han vaciado son, fundamentalmente, la *Genealogía* de Varey y Shergold, la «List of Spanish actors and actresses. 1560-1680» de H. A. Rennert, el catálogo de actores incluido por Casiano Pellicer en la Segunda Parte de su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: o noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos*, y los tomos de la colección *Fuentes para la historia del teatro en España*. Aparte, se ha llevado a cabo una selección amplia de fuentes contemporáneas por su valor de época, de testimonio de hombres de su tiempo respecto a la actividad de profesionales a los que habían visto representar o con quienes tuvieron relación profesional, de admiración o amistad, sin dejar de considerar los propios repartos que aportan en ocasiones las ediciones y manuscritos de algunas comedias. Cada una de las entradas del *Diccionario* da cuenta de los apellidos, nombre (con sus respectivas variantes) y apodo artístico del biografiado. En la primera parte de la entrada, se recogen datos como el lugar de nacimiento, las relaciones familiares, obras representadas y/o escritas y juicios de los contemporáneos sobre su trabajo. En la segunda parte de la entrada, se ofrece un desglose de su actividad laboral por años, meses e incluso días, a partir de la documentación conservada. El *Diccionario* pretende así ofrecer valiosa información sobre nuestro teatro clásico: organización social del teatro áureo, composición de las compañías, *status* laboral de la mujer dentro de la profesión, fijación de los circuitos de representación, datos sobre las fechas de representación, éxito y difusión de las comedias, etc<sup>15</sup>.

La bibliografía consultada presupone al actor barroco la aplicación de una *tejné*, corporal y gestual por un lado, pero también, por otro, el dominio de una técnica vocal que le lleve a modular la voz, producir las inflexiones vocales pertinentes y recitar, para el caso del auto sacramental y el género operístico, en estilo representativo. De hecho, pese a la escasez de partituras musicales conservadas, que apenas si nos permiten estudiar el tipo de música que acompañaba a los recitados y cantos de nuestros actores clásicos, son muchos los estudiosos que, desde mediados del siglo XX, han dedicado sus investigaciones a esta cuestión. Jack Sage (1956) estudió la ascendencia pitagórica, aristotélica, platónica, agustiniana y humanística de la filosofía musical de Calderón, y reproduce los pasajes de loas calderonianas donde se advierte la defensa que el dramaturgo hace de la música terrenal siempre y cuando sea reflejo de la música celestial. José Subirá (1965) aclara que la primera ópera

---

<sup>15</sup> La información que hemos aportado sobre este proyecto de investigación la hemos extraído de Ferrer Valls, 1997-1998. El *Diccionario* ha sido publicado en soporte digital por la editorial Reichenberger en 2008.

castellana es *La selva sin amor* (1629) de Lope de Vega y repasa la producción operística española de los siglos XVII y XVIII. Manuel Ruiz Lagos (1970) destaca el papel primordial del elemento musical en la puesta en escena del género sacramental y señala las influencias que, por un lado, tienen la música popular castellana y culta italiana y, por otro, la música pagana y sacra, en los autos calderonianos. Alice M. Pollin (1972) destaca las cualidades musicales del personaje de Orfeo en el auto que lleva su nombre, y explica los últimos fragmentos de la obra en términos de «apoteosis musical». La misma autora (1973), que llama a los autos calderonianos «óperas sagradas», estudia los pasajes monódicos de algunos autos, la disposición en coros y el influjo que sobre Calderón tuvieron las *sacre rappresentazioni* florentinas. Henri Recoules (1975) clasifica los ruidos y efectos sonoros del teatro del Siglo de Oro español. Y bajo la dirección de Emilio Casares Rodicio (1977), la Universidad de Oviedo publicó una serie de artículos sobre la música barroca: Casares Rodicio expone los principios de la música barroca; José López-Calo analiza los orígenes y las características de la música religiosa del Barroco español; y Antonio Martín Moreno analiza el apogeo de la música teatral en la España del siglo XVII y estudia las óperas y zarzuelas compuestas en el período, así como las características de la música de los autos sacramentales.

En 1981, el compositor y musicólogo Miquel Querol Gavaldà contribuyó al segundo centenario calderoniano con la publicación de dos trabajos: la transcripción de las partituras musicales conservadas para el teatro clásico español en el llamado *Manuscrito Novena* y un monográfico dedicado a la música en el teatro de Calderón, en cuanto elemento estructural y definitorio de su dramaturgia (y que incluye un detallado análisis de la morfología y la funcionalidad de los instrumentos empleados por el dramaturgo en sus autos). Rafael Pérez Sierra contribuyó a las *III Jornadas de teatro clásico español* (1981) con un estudio diacrónico de los fragmentos musicados del teatro español desde el *Auto de los Reyes Magos* hasta el teatro lírico de Calderón. En el *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Querol (1983) dedicó su ponencia a clasificar los instrumentos empleados por Calderón en su producción dramática. Louise K. Stein (1983) estudia las características de la música existente para las comedias de Calderón, a partir de las partituras conservadas en el llamado *Manuscrito Novena*. José María Díez Borque (1985) señala la funcionalidad ideológica y simbólica de la música en el género sacramental para con su público receptor; entre otras funciones, considera que la música sirve para alabar y rendir culto a la divinidad, solicitar su ayuda, edificar religiosamente al público, festejar la Eucaristía, difundir los principios cristianos,

facilitar la comprensión del mensaje doctrinal y portar un mensaje divino. Henry W. Sullivan (1985) ofrece un catálogo de las óperas europeas basadas en comedias de Calderón, defiende el carácter operístico de la técnica dramática calderoniana y estudia las conexiones de las óperas, zarzuelas y autos del autor con la *camerata* florentina y Monteverdi. En su esfuerzo por contribuir a la difusión de nuestro teatro clásico, la serie Cuadernos de Teatro Clásico dedicó un número monográfico titulado *Música y Teatro* (1989), que recogía artículos de Francisco López Estrada, Luciano García Lorenzo y Agustín de la Granja, entre otros, sobre la presencia del elemento musical en el teatro español del siglo XVII. El problema es que, para nuestro estudio, estos trabajos no nos son de gran provecho, porque se centran básicamente en el género de la comedia. Únicamente el artículo de Joaquín Álvarez Barrientos, que versa sobre la censura musical por parte de los moralistas, y el de Danièle Becker, que cataloga, clasifica y define los instrumentos, bailes y danzas del teatro aurisecular, revisten para nuestro propósito cierta utilidad.

Por su parte, María Alicia Amadei Pulice (1991) entiende que uno de los fundamentos de la *comedia de teatro* de Calderón es la monodia típicamente barroca, que le lleva a poner en común las representaciones sacras de la *camerata* florentina con el teatro calderoniano. Enrique Rull (2004) estudia el simbolismo alegórico de la música a través de la comparación entre las dos versiones calderonianas del auto *El divino Orfeo*. Finalmente, María Asunción Flórez (2006) ha dedicado su tesis doctoral al teatro musical del seiscientos español: además de estudiar los géneros parcial y esencialmente musicales del período, ha estudiado la música vocal polifónica y monódica del siglo XVII, la música instrumental del drama barroco, las funciones teatrales de la música, la educación musical y la formación profesional de los actores –y especialmente de las actrices– en cuanto a la exigencia de una técnica vocal específica.

En último lugar, por lo que respecta a la indumentaria teatral del siglo XVII y su significado simbólico, podemos decir que todavía son pocos los trabajos publicados. Aquellos a los que hemos tenido acceso poseen un carácter claramente descriptivo, en el sentido de que reproducen la documentación de un archivo que versa sobre las telas que necesitan los actores para interpretar a un personaje o de los ropajes guardados en los baúles de compañías de actores. Es el caso de las memorias de demasías publicadas por Varey y Shergold (1961) para el Corpus madrileño y del artículo de Vicenta Esquerdo (1978) sobre los boatos de actores valencianos. En una línea similar, Manuel Ruiz Lagos (1971) ofrece un catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón, basándose en la información aportada por las

didascalias de las obras teatrales. A nuestro parecer, en la década de los ochenta los estudios sobre la vestimenta teatral conocen un importante avance con un trabajo de Aurora Egido (1983) en el que estudia la plasmación y significado simbólico del personaje vestido de salvaje en los autos calderonianos. John E. Varey (1987) apunta algunas funciones del vestido en las comedias de Calderón *La devoción de la cruz* (ca. 1625), *El príncipe constante* (1629), *La vida es sueño* (1635) y *El mágico prodigioso* (1637). Mercedes de los Reyes Peña (2000) ha dirigido un número monográfico de los Cuadernos de Teatro Clásico dedicado enteramente al vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Incluye un artículo de Teresa Ferrer sobre el vestuario del fasto cortesano; otro de Evangelina Rodríguez, sobre la indumentaria del teatro breve cómico; y un artículo de Ignacio Arellano, a modo de catálogo, sobre el vestido que portaban los actores del auto sacramental y su funcionalidad simbólica. En una línea de trabajo idéntica, este mismo autor (2001) dedica un capítulo de un ensayo a desgranar las posibilidades del vestuario en los autos calderonianos, describiendo sus funciones dramáticas y alegóricas. Finalmente, José María Díez Bosque (2001) ha renovado los estudios sobre esta cuestión al apuntar que el traje que llevaban los actores en las comedias remite a un «imaginario» visual de época que permite su reconstrucción a través de las muestras iconográficas (estampas, cuadros, grabados, etc.) del Siglo de Oro conservadas. Sin embargo, nos parece que ha sido la investigadora Alicia Álvarez Sellers (2008) quien ha iniciado verdaderamente en el ámbito hispánico la tradición de los estudios iconográficos e iconológicos, a partir del análisis de la documentación iconográfica conservada sobre la indumentaria de los cómicos de la *commedia de'Il arte* italiana.



## 2.- Objetivos concretos y principios metodológicos

Como ya se ha señalado, en el marco de las líneas de investigación promovidas por la Universidad de Navarra, el Grupo de Investigación Siglo de Oro ha venido desarrollando desde los años noventa un ambicioso proyecto de edición crítica de los autos completos de Pedro Calderón de la Barca. El objetivo fundamental de este grupo de trabajo dirigido por el Profesor Ignacio Arellano es recuperar el corpus sacramental calderoniano, ofreciendo ediciones críticas fiables de las aproximadamente ochenta piezas del dramaturgo madrileño y estudiando sus elementos artísticos, religiosos y escenográficos, música, poesía, historia, mitología, artes plásticas, doctrina religiosa y compromiso político.

Las ochenta y tres obras publicadas hasta la fecha (sesenta y siete autos, además de estudios temáticos, monografías y volúmenes bibliográficos del género sacramental) aspiran a ofrecer al estudioso del teatro áureo español –y también al público interesado en la literatura y cultura españolas– nuevos materiales textuales, incluidos facsímiles de autógrafos calderonianos, el aparato completo de variantes, una anotación filológica exhaustiva, con abundantes referencias dramáticas, teológicas y literarias, instrumentos críticos como repertorios bibliográficos y diccionarios, así como estudios de conjunto centrados en aspectos como la música, memorias de apariencias o el concepto de «representación», entre otros; además, en ciertos casos, se han editado dobles versiones de una misma pieza, lo cual permite indagar en el proceso de reescritura calderoniana (es el caso de *El divino Orfeo*), y se han constatado las modificaciones de los copistas, los autores de comedias o el propio poeta en la recepción posterior de las obras, como ocurre en las representaciones de corral (caso de *Andrómeda y Perseo* y *Las órdenes militares*).

Pues bien: el presente trabajo se enmarca en esta línea de investigación y aspira, por ende, a ofrecer un estudio exhaustivo y detallado de uno de los autos sacramentales de don Pedro Calderón, *El Maestrazgo del Tusón*, que el dramaturgo compuso para la fiesta del Corpus Christi de Madrid del año 1659. Dicha pieza será estudiada en dos fases: primeramente, en cuanto literatura dramática, recurriremos a la ecdótica para editar el texto de la forma más fiel posible al original o a la voluntad del autor, eliminando los errores de transcripción de copistas y variantes de cajistas no refrendadas por el dramaturgo. Así pues, se trata de seguir las líneas de trabajo de la crítica textual: la fijación de un texto dramático, reconstruyendo el arquetipo u original perdido del autor teatral, ofreciendo una versión lo más cercana posible a él, o, de

acuerdo con las últimas teorías de crítica textual, reconstruyendo un texto ideal basado en todos los existentes, según criterios de interpretación objetivos<sup>16</sup>.

Una vez fijado el texto del auto, se procederá a su anotación, desde una doble perspectiva: por un lado, la anotación filológica o consignación de las variantes de todos los testimonios conservados de *El Maestrazgo*; por otro, la anotación cultural para esclarecer y explicar el vasto conocimiento enciclopédico de Calderón y acercar de este modo el auto a un lector de cultura media, no necesariamente especializado en doctrina teológica, saberes mitológicos o información histórica del seiscientos español. Movidos igualmente por un afán clarificador, consideramos conveniente definir el léxico del auto a partir de los tesoros lexicográficos de la época (el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española y el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias).

Pero en los últimos tiempos se ha abordado también el estudio del género sacramental desde una perspectiva escénica, es decir, desde la consideración del auto como espectáculo integrado en el contexto de la fiesta del Corpus y, por tanto, como producto estético que apelaba a los sentidos del público espectador. Así entendido, se hace necesaria una interdisciplinariedad que penetre en la reconstrucción de la práctica escénica del auto sacramental en cuanto producto en que se funden las artes plásticas (pintura, escultura, ingeniería escénica), la música instrumental y la técnica corporal y vocal de los actores y actrices que lo pusieron en escena. De ahí que la segunda fase de este trabajo se centre en el estudio de las condiciones espaciales de representación del teatro religioso del Siglo de Oro (escenario, carros y tramoyas), la reconstrucción de las artes del comediante para la creación de los personajes, el papel de la música en las obras para el Corpus y la naturaleza simbólica del vestuario en el género sacramental, ejemplificándolas con el auto objeto de nuestro estudio.

En resumen, los objetivos de esta tesis son:

→ Ofrecer una edición crítica fiable del auto calderoniano *El Maestrazgo del Tusón*.

→ Fijar el texto del auto, tratando de reconstruir el arquetipo u original perdido de Calderón, o, en su caso, ofreciendo una versión lo más cercana posible a él.

---

<sup>16</sup> A este último, lo llama «texto ecléctico» o «edición ecléctica» José María Ruano de la Haza, 1991. *Vid. infra.*: apartado I.2.1.

→ Referir la biografía y la trayectoria profesional de los actores que conformaban la compañía que estrenó *El Maestrazgo* en el Corpus de Madrid de 1659.

→ Reconstruir la fiesta sacramental barroca en que se inscribió la representación de *El Maestrazgo* en el siglo XVII.

→ Reconstruir la puesta en escena del auto *El Maestrazgo del Tusón*.

→ Trazar un estudio diacrónico del aprovechamiento del espacio en el auto y estudiar los matices simbólicos que este adquiere en el género sacramental.

→ Estudiar la aplicación de las técnicas y artes del gremio de representantes del Siglo de Oro español al género del auto sacramental.

→ Estudiar los principios musicales que hacen del auto un género entre el sermón y la ópera sacra.

→ Estudiar el sentido simbólico de la indumentaria, iconos y accesorios escénicos del elenco de personajes de *El Maestrazgo*.

### **2.1.- El auto como literatura dramática. Tratamiento y fijación del texto: criterios de edición**

La primera de las fases de nuestra tesis doctoral ha constado, a su vez, de dos etapas. La primera de ellas, llamada tradicionalmente *recensio*, comenzó a su vez con la recopilación de las *fontes criticae*, o sea, de todos los manuscritos y, al menos, de un ejemplar de cada una de las ediciones del auto *El Maestrazgo del Tusón* desde que Calderón lo escribiera para la fiesta del Corpus de Madrid del año 1659. Gracias tanto a los trabajos de catalogación y descripción de fondos de archivos y bibliotecas por parte de Paz y Meliá (1934), Regueiro y Reichenberger (1984), Romera Castillo (1991), y, sobre todo, Enrique Rull y Juan Carlos de Torres (1970, 1972, 1973, 1977, 1984), así como al excelente *Manual bibliográfico calderoniano* de Kurt y Roswitha Reichenberger (1979, 1981), tuvimos constancia de la existencia, en total, de dieciséis testimonios de la obra: once manuscritos del siglo XVII y cinco ediciones que fueron publicadas entre 1661 y 1952. Son, con las siglas que les hemos asignado para reconocerlos, los siguientes:

Manuscritos:

- BM *Autos sacramentales de Calderón*, Biblioteca Bartolomé March, Colección del Duque de Medinaceli, volumen VI, catalogación de Medinaceli: nº 197, en Biblioteca Bartolomé March: núm. de registro 6.536, signatura 19 / 9 / 1 / VI, núm. 195 de ms., fols. 103r-136v.
- C *Autos sacramentales, alegóricos e historiales dedicados a Cristo Nuestro Señor Sacramentado, compuestos por Don Pedro Calderón de la Barca*, Parte VI, fols. 97r [95, corregido el 5 con un 1 en el ms.] a 152v (numeración antigua). Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la Parroquia de San Sebastián de Madrid. Actualmente en el Museo Nacional del Teatro (Almagro).
- M1 Biblioteca Municipal de Madrid, signatura I / 21,1-1 (antes 1226,1).
- M2 Biblioteca Municipal de Madrid, signatura I / 21,1-2 (antes 1226,2).
- N1 *Autos sacramentales alegóricos e historiales de Don Pedro Calderón de la Barca*. Ms. 3793 de la Biblioteca Nacional de España, fols. 9r-42v.
- N2 *Autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, tomo tercero. Ms. 16278 de la Biblioteca Nacional de España, fols. 3r-35v.
- OC Manuscrito procedente de la biblioteca particular de don Pedro Ortiz Cruz, tomo primero de la colección, número dos de la numeración primitiva, fols. 217r-248v. Actualmente, Ms. 22557 de la Biblioteca Nacional de España. El auto está entre las pp. 206 y 240 (numeración actual).
- P *Autos sacramentales*. Ms. esp. 428,8 de la Bibliothèque Nationale de France (París), fols. 185r-212v.
- S *Autos sacramentales alegóricos e historiales*. Tomo III, Ms. 212 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo (Santander), fols. 107r-134v.
- T Manuscrito procedente de la colección teatral de don Arturo Sedó. Actualmente, en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, Vitr. A. Est. 5. 43 hjs. El auto ocupa los fols. 11r-45r.
- Y Ms. B2608/3 de la Hispanic Society of America (Nueva York), fols. 62r-95r. Letra *bastarda*, de fines del siglo XVII o principios del XVIII.

## Ediciones:

- AP *Autos sacramentales alegóricos, y historiales del Phenix de los poetas, el español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes [...] Tomo quinto. Con privilegio. En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1760*, pp. 418-444. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 3161.

- J *Descripcion panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de laen celebró en la translacion del SS. Sacramento a fu nuevo y fumptuoflo Templo, por el mes de Octubre del año de 1660 [...] En Málaga lo imprimió Mateo Lopez Hidalgo [...] Año de 1661*, pp. 218-280. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, 2 / 7347.
- P1 *Autos sacramentales, alegoricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier [...] Parte tercera. En Madrid: En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Año de 1717*, pp. 410-437. Portada a dos tintas, roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 4958.
- P2 *Autos sacramentales, alegoricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier. [...] Parte tercera, con privilegio, en Madrid, Año de 1718*, pp. 410-437. Portada roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 1323.
- VP Calderón de la Barca, P., *Obras completas*, tomo III: *Autos sacramentales*, ed. de Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987 [1952], pp. 894-913.

Reunidos los testimonios, comenzó la fase más ingrata de la *recensio*: la *collatio codicum* o cotejo de todos los testimonios entre sí para determinar las variantes existentes y poder establecer luego la relación existente entre ellos. En nuestro caso, contábamos con la ventaja de saber, por las memorias de apariencias autógrafas de Calderón conservadas, que el auto había sido compuesto para ser estrenado en Madrid en 1659 y que, año y medio después, había sido representado nuevamente en Jaén durante las fiestas celebradas con motivo de la consagración de la catedral. En 1661, el impresor malagueño Mateo López Hidalgo publicaba la *Descripcion panegyrica de las insignes fiestas*, en la que se incluyó el auto calderoniano, razón por la que este testimonio es nuestro *codex optimus* (que, en este caso, coincide también con el *antiquior*) y fue empleado como testimonio base para la colación.

Con el examen de las variantes obtenidas tras la colación, se intenta la filiación de los testimonios a través del método del error común<sup>17</sup>, pues es claro que dos o más testimonios que coincidan en un error se remontarán en última instancia a un modelo común en que ya se hallaba tal error. Y una vez examinadas y seleccionadas las variantes, la fase de *recensio* concluyó con el establecimiento del *stemma*, que da cuenta gráfica de la relación existente entre los testimonios conservados del auto. En

<sup>17</sup> Véase al respecto Blecua, 1983, p. 47 y ss., donde aclara términos básicos de ecdótica como error conjuntivo, error separativo, original, arquetipo o subarquetipo.

última instancia, se tuvo en cuenta igualmente la contaminación entre testimonios para incluirla en el estema, señalándola mediante flechas de rayas discontinuas. Por lo demás, en la medida de lo posible, y siempre y cuando se conocían las fechas de los testimonios analizados, sus siglas se colocaron en la representación gráfica del estema a distinta altura: las más bajas indican la mayor modernidad del testimonio y las más altas, su mayor cercanía al original [O] del autor (perdido en el caso de *El Maestrazgo*) o al texto ideal que se pretenda reconstruir,  $\Omega$ .

Antes de abordar la segunda de las etapas del proceso de edición crítica de un texto, la *constitutio textus*, habría que plantearse qué se entiende por «edición crítica». Se ha señalado que una «edición crítica» es aquella que refleja de la manera más fiel posible las intenciones del autor; sin embargo, saber cuáles son estas intenciones resulta a menudo problemático, pues aunque ciertos especialistas han señalado que se trataría de reconstruir el arquetipo perdido (es decir, el texto del cual proceden todas las versiones existentes y la redacción más cercana al original del autor), José María Ruano ha recordado recientemente que no siempre es fácil saber qué se entiende por «original» de un texto dramático: puede ser la primera versión que escribió el poeta dramático, la que el autor de comedias llevó a escena con su compañía o, incluso, la copia a limpio que el dramaturgo pensaba entregar a la imprenta.

El Profesor Ruano de la Haza, con el talante clarificador que lo caracteriza, considera que una «edición crítica» debe analizar de modo científico todas las relaciones textuales que existen entre los testimonios conservados con el fin de producir un texto *ecléctico* que refleje en la medida de lo posible las *intenciones finales* del autor. Intenciones que habrán quedado en ocasiones plasmadas en un manuscrito autógrafo, otras veces en un manuscrito copia, o en una edición impresa, o tal vez en la confluencia de varios testimonios. De lo cual resulta que

El crítico textual se convierte, pues, en creador, dentro de ciertos parámetros, de un texto ideal. El texto que crea o reconstruye es diferente de todos los textos existentes y por eso las variantes se harán en relación no al texto base sino al texto que se está editando. [...] En estos casos no es posible privilegiar una edición sobre otras. La única solución consiste en reconstruir un texto ideal, ecléctico, basado en todos los existentes. [...] El autor de una edición crítica no es un simple pasante de pluma que ha de limitarse a trasladar un original; por el contrario, deberá ejercer su facultad de elegir, alterar, añadir u omitir lecturas, siempre y cuando lo haga de acuerdo con ciertos criterios bien definidos y deje constancia de lo hecho en nota a pie de página o por medio de una reproducción facsimilar del texto [...] ¿Qué es una edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro? La respuesta es: aquella cuyo editor, en primer lugar, toma en consideración todas las ediciones existentes de su comedia; en segundo lugar, analiza detalladamente cada una de ellas, dando fechas de transcripción o composición e información sobre detalles técnicos, identidad de copistas y

compositores, métodos de impresión, etc.; en tercer lugar, establece un estema por medio del cálculo de variantes, o en el caso de dos o tres ediciones independientemente derivadas, las relaciona por medio de la aplicación de criterios de tipo extra-textual; y, finalmente, apoyándose en ese estema y en el texto copia elegido, reconstruye un texto ecléctico de acuerdo con ciertos criterios de tipo objetivo e interpretativo claramente definidos.<sup>18</sup>

Incluso, y esto es lo que ocurre con el testimonio del Institut del Teatre de Barcelona de *El Maestrazgo*, si se poseen dos versiones de una misma obra, tendremos que reconstruir dos textos que reflejen las intenciones finales del dramaturgo en dos momentos diferentes. Se presenta aquí el problema de las variantes o redacciones múltiples –que no es el mismo que el de las variantes–, que ofrecen interesantes datos sobre las condiciones de emisión y recepción y las circunstancias de escritura y representación de una pieza. Se puede hablar, por tanto, de textos con variantes (los restantes quince testimonios del auto calderoniano que vamos a editar) y de variantes de textos.

Así pues, cuando se disponga de varios testimonios que difieran en algunas lecturas, se puede reconstruir un texto ecléctico o tomar como base unos de los testimonios y consignar las variantes de los demás en el aparato crítico. La elección dependerá de la situación precisa de un texto determinado y de la autoridad relativa de los testimonios. Cuando el grado de diferencias sea demasiado grande para hablar de variantes, se deberá considerar la existencia de dos versiones diferentes. En este último caso, es preciso editar ambas versiones (que es lo que nosotros haremos con el manuscrito T), pues son obras distintas en las que a menudo cambia la estructura o la función de ciertos pasajes o elementos, cambios que permiten analizar los problemas de reescritura y sus implicaciones estéticas, éticas, sociológicas...

Una vez hechas las filiaciones y elaborado el estema, una vez examinadas y seleccionadas las variantes del texto que se van a editar, habrá que consignar, primeramente, las normas de edición del texto base (la *dispositio* del texto, es decir, el tratamiento de las grafías, acentuación, puntuación, mayúsculas...) y, en segundo lugar, el aparato crítico, decidiendo qué variantes se consignarán en el aparato de variantes (lo cual dependerá del tipo de edición que se haga y del público al que se dirija, si bien una edición crítica meritoria debería recoger todas las variantes, para que el panorama textual sea completo).

Por lo que respecta a las normas que regirán nuestra edición del auto calderoniano *El Maestrazgo del Tusón*, estas serán las estipuladas por Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti en el prólogo de la publicación de *El divino Jasón* (el primer

---

<sup>18</sup> Ruano de la Haza, 1991, pp. 515-517.

volumen de la Colección Autos Sacramentales calderonianos en la editorial Reichenberger, de 1992)<sup>19</sup>. Creemos que Arellano ha creado escuela en la edición de textos dramáticos del Siglo de Oro, ya que sus pautas editoras han sido seguidas por prestigiosos estudiosos e investigadores que han colaborado con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de Navarra. Pasamos a comentar brevemente tales criterios<sup>20</sup>:

En cuanto a las grafías, el mayor problema que afecta a su tratamiento en dramas auriseculares reside en la modernización o conservación. Muchos estudiosos defienden la opción modernizadora, pero tampoco es infrecuente la actitud conservadora, que suele insistir en el respeto al texto; sin embargo, lo cierto es que, en el caso de los textos impresos, las grafías y la puntuación no son del autor, sino de los cajistas; cada cajista tenía, además, unos hábitos gráficos que no obedecían a un sistema general estricto. Y por lo que se refiere a los manuscritos (hablamos de los no autógrafos, como ocurre en los conservados de *El Maestrazgo*), las grafías y la puntuación dependen de los copistas, cuyos hábitos también son diferentes (incluso, un mismo copista no es sistemático en una misma obra, dado el panorama de confusión ortográfica de los siglos XVI y XVII). Dado, pues, que la conservación de estos detalles no tiene una gran defensa, nos proponemos la modernización gráfica del texto, entendiendo por tal la actualización de toda grafía que no tenga trascendencia fonética.

Por otra parte, las grafías del siglo XVII no tienen por qué suponer gran dificultad para un lector actual de cultura media, si bien tampoco le dan ventajas. El esfuerzo de atención que supone transcribir estas grafías con exactitud es poco rentable. El resultado real de este esfuerzo conservador puede llegar a suponer incluso que una edición cuente con aparatos críticos de escasa rentabilidad científica y que recoja en el texto editado una lectura errónea, relegando al aparato de notas la buena lectura. Además, el mantenimiento de grafías y puntuación original del texto base provoca la necesidad de consignar como variantes todas las diferencias gráficas

---

<sup>19</sup> Anteriormente, en dos artículos, el Profesor Arellano había presentado algunas propuestas de edición en Arellano, I. y Cañedo, J., «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en Arellano, I. (ed.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 339-355; y Arellano, I., «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas», en Arellano, I. y Cañedo, J. (coords.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990)*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 563-587. Tales notas aparecen ya sistematizadas, además de en el volumen del citado auto, en el breve pero útil manual de Arellano, 2007a.

<sup>20</sup> Una explicación de dichas normas de edición se encontrarán en el estudio introductorio a *El divino Jasón*, pp. 23-52. Las seguimos de cerca al redactar las páginas que siguen.



y de puntuación, y el resultado es una gran masa de signos y detalles al margen y al pie de página, que se hacen inasequibles a la lectura. La labor editora debe aspirar, en consecuencia, a la claridad.

Con las letras mayúsculas y minúsculas aplicaremos la misma norma de modernización, salvo en los casos de valor grafémico en cargos y títulos nobiliarios que impliquen valor distintivo.

En lo que se refiere a la puntuación y acentuación, si el objetivo al que aspira una edición crítica es el de eliminar las ambigüedades y clarificar el texto, lo normal será aclararlo en lo posible en todas las ocasiones y aplicar sin más la modernización. Si bien es cierto que cada editor considerará necesario intervenir en distintas ocasiones: unos más (y a estos se les podrá llamar modernizadores) y otros menos (y a estos se les llamará seguramente conservadores), pero no existe una separación radical entre ambos ni una sustentación teórica suficientemente rigurosa que permita hablar de opciones enfrentadas, sino más bien de grados diversos de una misma práctica. Añádase a ello que en la generalidad de los manuscritos del Siglo de Oro la puntuación es escasísima y en los impresos no refleja casi nunca lo que pudiera ser la intención del dramaturgo. En el caso concreto de Pedro Calderón, un cotejo exhaustivo de sus manuscritos autógrafos conservados revela que el poeta madrileño no prestaba atención alguna a este aspecto, que se encomendaba al cajista que fuera a componer la obra para su impresión.

Además, parece obvio que la transcripción moderna de un texto clásico ha de facilitar la lectura y, por ende, está obligada a adaptar la puntuación y acentuación a la sincronía actual de la lengua, si es que pretende constituirse en verdadera edición crítica. Y no se olvide que puntuar supone en muchas ocasiones interpretar un texto, elegir una opción semántica para un determinado pasaje, y semejantes elecciones son ineludibles para el editor. En este sentido, la ecdótica no puede separarse de la hermenéutica, lo que significa que el editor está obligado a tomar, a veces incómodamente, partido, y que una postura conservadora a ultranza en este terreno puede equivaler a una inhibición de poco valor crítico.

Por lo demás, utilizar con cierta flexibilidad el sistema de puntuación no tiene por qué perjudicar la claridad ni la eficacia de una disposición del texto modernizadora. Y, de igual manera, tampoco parece necesario insistir mucho en la conveniencia de actualizar la acentuación y división de las palabras; en esto, casi todos los estudiosos se muestran de acuerdo (aunque no por ello pasa a ser una tarea rutinaria, sino que requiere una reflexión meditada en la medida en que implica trascendencia interpretativa).

La disposición del texto intentará ser lo más clara, sencilla e inteligible que se pueda<sup>21</sup>. Llevará una parte de texto y otra de notas a pie de página. Los aspectos gráficos de edición más destacados son:

- El auto comenzará con el nombre del título y del auto y, a continuación, se enumerarán los personajes del reparto en la primera página de la edición, en el orden en que aparecen en la lista del texto base.
- Los nombres de los personajes se pondrán por entero al margen izquierdo.
- La numeración de los versos se hará en el margen derecho cada cinco versos.
- La numeración de un verso partido se pondrá en el margen derecho del último miembro.
- El texto dramático se dispondrá colocando las réplicas de forma escalonada, cuando un verso esté partido en varias intervenciones.
- En el caso de las canciones, estribillos, etc., estos se desarrollarán completos, numerando los versos reales que se pronunciarían en la representación teatral.
- Se reproducen las acotaciones en el lugar en que las consigna el texto base (o, en su caso, del testimonio que ofrezca una variante significativa o de mayor carga semántica para la puesta en escena del pasaje correspondiente). Se pondrán en cursiva.
- Las acotaciones añadidas por el editor, si son menester, aparecerán también en cursiva, pero entre corchetes.
- El recitado de versos en un aparte se señalará con la palabra *Aparte* en cursiva, donde lo consigne el testimonio editado (al comienzo de la intervención del personaje o al final del primer verso). Si no existiese indicación, pero es evidente que tales versos son recitados al margen del resto de personajes, lo añadirá el editor poniendo la indicación *Aparte* entre corchetes.

Por su parte, las notas a pie de página o aparato crítico que acompañen al texto del auto estarán formadas por tres tipos de anotación: textual, filológica y sociocultural. En las primeras se explicarán los puntos más problemáticos de la fijación

---

<sup>21</sup> Existe una tradición de signos críticos en los estudios textuales que, en principio, conviene mantener, siempre que sean necesarios y contribuyan a la claridad. En nuestra edición, sin embargo, cuando un elemento requiera una explicación o comentario en el aparato crítico que deje claras la índole o dimensión del problema, empleamos como llamada de atención para el lector el número en forma de superíndice que indica la existencia de una nota a pie de página. Y, por otra parte, como vamos a disponer las variantes al final del trabajo, el lector también encontrará un asterisco delante de aquellos versos que la tengan, para indicarle que puede consultarla yendo al Apéndice 1. Nuestra pretensión es, a la postre, eliminar todo signo crítico innecesario y buscar la máxima economía, para dotar así de inteligibilidad a la página editada.

textual y las razones que llevaron a aceptar unas lecturas y a rechazar otras<sup>22</sup>. En las segundas se comentarán y esclarecerán aquellos pasajes oscuros que necesiten de una explicación para el lector moderno. Y en las de carácter sociocultural se aportarán todas las referencias y alusiones a circunstancias culturales, literarias, históricas, sociales, etc.

La finalidad de la anotación, la cual se realizará acudiendo a una profunda investigación interdisciplinar, es que el receptor actual del auto (situado previsiblemente desde una perspectiva secularizada del género) entienda y aprehenda el texto que lee, para que así pueda obtener placer y utilidad de él. Distinguiremos, movidos por una pretensión didáctica, siete clases de campos anotables:

- Las precisiones sobre las circunstancias que presidieron la composición del auto.
- La identificación del *dramatis personae* y su paralelismo con personajes de la realidad histórica o literaria (bíblica).
- La identificación de lugares citados.
- Las fechas y alusiones a hechos históricos de trascendencia para la comprensión de la analogía entre el contenido literal del auto y su mensaje alegórico.
- Las referencias mitológicas.
- Las alusiones a pasajes bíblicos y a contenidos de doctrina teológica.
- Otras referencias culturales, literarias o artísticas.

En definitiva, se anotará todo aquello que puede ofrecer alguna dificultad al lector y todo aquello que facilite y enriquezca su percepción de la obra. El objetivo no

---

<sup>22</sup> En el último momento, y para no desbordar al lector no especializado con un exceso de variantes, hemos optado por separar físicamente las notas textuales del texto definitivo del auto; así, el filólogo interesado podrá encontrar en el apartado II.4.4. («Variantes problemáticas del texto base: justificación») la explicación de por qué hemos tomado o desechado ciertas lecturas del texto base por las de otros testimonios del auto; y en el Apéndice 1, «Lista de variantes», se recogerán las diferencias entre las versiones de los dieciséis testimonios conservados. Lo cierto es que las variantes suelen interesar al especialista; por eso pedimos desde aquí disculpas si a este le resulta ingrato acudir al final del trabajo para ver consignadas las lecturas de cada uno de los testimonios de *El Maestrazgo*. Por lo demás, guiándonos por un criterio de exhaustividad absoluta, hemos querido dejar constancia en el citado apéndice tanto de las variantes de menor relevancia como, desde luego, de las de mayor trascendencia interpretativa y textual. Aparecerán todas colocadas al final del ensayo en una lista continuada y en el epígrafe II.4.4. serán comentadas aquellas de cierta importancia para la valoración de un verso. Por cierto, aunque no se considera variante el error o errata de ediciones modernas sin valor crítico, completaremos el panorama textual indicando las diferencias de nuestro texto base con algunas ediciones modernas especialmente manejadas (nos referimos, no tanto a la edición de Juan Fernández de Apontes, de 1760, que sigue fielmente a Pedro de Pando y Mier, sino a la de Ángel Valbuena Prat, de 1952 [y reimpresa en 1987]).

es otro que reconstruir el horizonte de recepción que podía tener un lector del siglo XVII o un espectador ideal de autos sacramentales (esto es, aquel que tenía una formación teológica y cultural suficiente como para captar los diversos niveles de contenido y expresión de los autos). Asimismo, acudiremos a los llamados «lugares paralelos» para explicar un término, expresión o motivo anotado, es decir, no solo al *Diccionario de Autoridades* o el *Tesoro* de Covarrubias, sino muy especialmente a las *Concordancias calderonianas* de los autos editadas por Hans Flasche y la serie de volúmenes publicados en la Colección Autos Sacramentales Completos de Calderón de la Universidad de Navarra. En el Apéndice 5 («Índice de notas del auto») se recogerán, ordenados alfabéticamente y acompañados del verso en que aparecen, todos los vocablos y conceptos anotados y definidos junto al texto.

## **2.2.- El auto como espectáculo. Hacia una reconstrucción de su práctica escénica: documentos**

La historiografía del teatro español de los Siglos de Oro, desde la década de los ochenta del siglo pasado, ha asumido una perspectiva abierta sobre el concepto de *práctica escénica* y, más concretamente, la consideración de la historia del teatro como *historia del espectáculo*. Este punto de vista, haciéndose cargo del considerable aumento de las bases documentales, se ha reconducido a la fase *interpretativa* de los mismos, de modo que la historia del teatro áureo ha incorporado progresivamente la noción flexible y abierta de *documento teatral* siguiendo las líneas trazadas por la teoría italiana<sup>23</sup>. De este modo, la relación del texto literario-teatral y del texto *espectacular*<sup>24</sup>, más allá de su discurso semiótico o teórico, ha hecho necesaria una indagación multidisciplinar: conexión de la noción de espacio dramático y espacio físico de la representación; conexión de las hipótesis de reconstrucción de las técnicas del actor con zonas documentales anejas, desde la oratoria a las preceptivas de la pintura<sup>25</sup>; conexión de los textos teóricos de la preceptiva canónica sobre géneros y poética teatral y su virtual aplicación a la puesta en escena; conexión, en fin, de los documentos emitidos desde un supuesto moral –las *Controversias* sobre la licitud del teatro– y el análisis fenoménico de los hechos, gestos y actitudes que describen.

<sup>23</sup> Cf., entre otros, De Marinis, 1998; se trata de la traducción catalana de la obra *Capire il teatro*, publicada por vez primera en 1988.

<sup>24</sup> Entendemos por texto *espectacular*, de acuerdo con De Marinis, 1998, p. 44, el resultado de la concepción del espectáculo teatral como un compendio de subtextos: verbal, gestual, escenográfico, musical, lumínico, etc.

<sup>25</sup> Cf. los trabajos de Evangelina Rodríguez, especialmente Rodríguez Cuadros, 1998.

En una segunda fase de trabajo, nuestra tesis doctoral se enmarca en esta línea de investigación, y pretendemos en consecuencia ofrecer un estudio del género del auto sacramental en su dimensión espectacular. Queremos superar efectivamente el punto de vista tradicional de los estudios sobre el teatro, entendido este como una historia de la literatura dramática, para ofrecer un estudio amplio del hecho teatral que atienda, una vez fijado filológicamente el texto dramático, a su carácter de espectáculo, de representación. En este sentido, entendemos el fenómeno teatral como el resultado de un conjunto de signos procedentes de diferentes disciplinas que van, desde la arquitectura a la pintura, la danza, la música e, incluso, la moda.

En nuestro afán por abrir nuevas líneas de investigación en torno al género sacramental y, en concreto, en la contribución de Pedro Calderón de la Barca al auto, ciframos nuestro objeto de estudio en tres bastiones del género: el aprovechamiento y explotación por parte del dramaturgo del espacio físico de la representación dramática; el empleo del aparato escénico y las condiciones de representación; y su aportación a la técnica actoral de la época. Añadimos, asimismo, un apartado sobre el sentido simbólico e ideológico de la indumentaria que portaban los cómicos en la escenificación de estos dramas alegóricos.

No olvidamos, además, la naturaleza alegórica y simbólica de muchos de los componentes del auto sacramental; por esta razón damos cabida igualmente en este ensayo a los mecanismos alegóricos y simbólicos del género. Claro que ello implica mirar el auto en su contexto, esto es, como culminación de una fiesta de gran arraigo en la sociedad española –para nosotros, la madrileña– del siglo XVII: la festividad del Corpus Christi. Porque, efectivamente, la sacramental barroca poseía un marcado carácter ritual y simbólico, y el día del Corpus se vivía como una celebración festivo-teatral que, por un lado, se enriquecía de valores sociales y culturales específicos y, por otro, difundía y perpetuaba los principios ideológicos y doctrinales del poder establecido. De esta manera, al estudiar este teatro alegórico se hace preciso analizar los resortes con que la fiesta del Corpus y la espectacularidad de la puesta en escena de los autos pretendían incidir e impactar emocional y sentimentalmente sobre la heterogeneidad de espectadores del seiscientos madrileño. Y, a nuestro parecer, es aquí donde entra nuestro triple objeto de estudio: espacio escenográfico, interpretación actoral e indumentaria teatral.

Por lo demás, como hemos indicado, una aproximación al género sacramental en su vertiente dramatúrgica, analizando los distintos elementos específicos que conforman el hecho teatral de un auto sacramental, supone consolidar la necesaria

aplicación de métodos interdisciplinarios en el estudio del teatro clásico en general y calderoniano en particular. En palabras de Marco De Marinis:

En efecte, cal com a mínim posar en dubte que una refundació epistemològica dels estudis teatrals en la direcció que aquí es proposa pugui dur-se a terme amb les úniques forces d'una disciplina com la història del teatre [...] Així, sembla indispensable ampliar les obertures, ja efectives des de fa un cert temps en la història del teatre, a les noves metodologies d'investigació i, en particular, a les contribucions de les ciències humanes i socials. Només amb la seva ajuda, en realitat, l'estudiós de teatre pot procedir seriosament a la refundació dels seus estatuts disciplinaris i pot provar, així, de donar compte efectivament del fet teatral, ja no només, o principalment, com a producte, objecte, realitat, sinó també i sobretot com a procés, o, millor, com a conjunt de processos interconnectats...<sup>26</sup>

Tal metodología de trabajo implica, así pues, un cruzamiento de los campos de la teoría o poéticas, práctica escénica, historia, ciencia, sociolingüística, pintura, etc., mostrando el complejo estatuto así como la noción amplia y múltiple del *documento* teatral en el Siglo de Oro. Lógicamente, esa interdisciplinariedad viene exigida por la pluralidad misma de signos que interactúan en la representación: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, indumentaria, accesorios, escenografía, iluminación o música, entre otros. En el caso concreto de nuestro trabajo, el corpus de documentos<sup>27</sup> a los que hemos recurrido, a fin de reconstruir la puesta en escena del auto *El Maestrazgo del Tusón*, son:

<sup>26</sup> De Marinis, 1998, p. 23.

<sup>27</sup> Es evidente que el punto de partida del estudioso del teatro clásico español son los documentos conservados; ahora bien, no quisiéramos que nuestra contribución a una historia del espectáculo del género del auto sacramental derivase en una conversión del documento dramático en objeto de estudio exclusivo de nuestro trabajo ni, mucho menos, en la 'idolatría documental'. Principalmente porque, a diferencia del positivismo decimonónico, que creía firmemente en la validez objetiva del dato, la historiografía teatral del siglo XX se ha percatado del estatuto intencional del documento teatral, su inserción en un «entramado intertextual», el trasfondo ideológico que le subyace y el hecho de que cada sociedad haya cifrado sus documentos para imponer una imagen determinada de sí misma a las generaciones posteriores. Esta corriente crítica del documento en tanto *monumento* es formulada teóricamente por Jacques Le Goff, 1991, pp. 236-238: «No existe un documento objetivo, inocuo, primario. La ilusión positivista [...] que veía en el documento una prueba de buena fe, a condición de que fuese auténtico, puede muy bien encontrarse en el nivel de los datos mediante los cuales la actual revolución documental tiende a sustituir los documentos. La concepción de documento/monumento es entonces independiente de la revolución documental y tiene, entre otros fines, el de evitar que esta revolución, también necesaria, se transforme en un elemento diversivo y distraiga al historiador de su deber principal: la crítica del documento – cualquiera que sea– en cuanto monumento. El documento no es una mercancía estancada del pasado; es un producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder [...] [El documento] es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio [...] El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido de las sociedades históricas por imponer al

- Texto específicamente teatral: texto principal y texto secundario.

Nuestro punto de partida es el auto calderoniano *El Maestrazgo del Tusón*. Como cualquier otro texto dramático, de acuerdo con Pavis<sup>28</sup>, el auto consta de un texto principal y un texto secundario que mantienen entre sí una relación de complementariedad. El *texto principal* es el texto dicho por los personajes; el *texto secundario* se corresponde con las didascalias o acotaciones escénicas: el texto escrito por el dramaturgo, no pronunciado por los actores, y destinado a esclarecer al lector la comprensión o el modo de presentación de la obra. Forman parte del texto secundario los nombres de los personajes, las indicaciones de entradas y salidas, la descripción de los lugares, etc. Actualmente, se acepta igualmente la distinción entre acotaciones *explícitas* –las señaladas en el texto teatral como tales– e *implícitas* –las incluidas en el texto primario–.

El valor de la acotación como documento radica, en primer lugar, en que ofrece datos sobre la técnica de actuación del actor barroco para el auto sacramental. Porque, del análisis de las didascalias del auto calderoniano, parece desprenderse efectivamente que don Pedro confiere a sus actores pautas concretas de actuación para encarnar al personaje: en ocasiones, difumina la rigidez alegórica del personaje permitiendo al representante identificarse con él, tomar conciencia de la artificialidad de las acciones que produce, a la par que seguir un modelo naturalista de actuación;

---

futuro –queriendo o no queriéndolo– aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira. Corresponde al historiador no hacerse el ingenuo». Partiendo de estas premisas, podemos definir el estatuto del documento en los siguientes términos: su naturaleza no casual (puesto que la conservación y selección de un documento depende del quehacer humano), su carácter no natural (es producto de una sociedad que lo ha construido a fin de transmitir una imagen concreta de sí misma a la posteridad), la potencial pluralidad de sus sentidos (algo que obliga al estudioso a indagar en el significado *textual* –qué dice y cómo lo dice– antes que en el significado *intencional* –por qué dice lo que dice y sobre qué calla– de los documentos con los que trabaja) y la carencia de un contenido definido (de ahí que corresponda al investigador interpretar, desde su propia época, el sentido último del documento). Si nos situamos en el ámbito del hecho teatral, a las características mencionadas habríamos de añadir una más; porque el carácter finito y caduco del espectáculo teatral obliga al historiador del teatro a emplear, en la reconstrucción de una puesta en escena, no solo documentos teatrales *directos* (las fuentes, en el sentido tradicional del término), sino también documentación *indirecta* al hecho teatral, e incluso documentos *extrateatrales* (productos –no necesariamente textos– que, por participar de la misma atmósfera cultural que el espectáculo teatral, pueden ser utilizados con finalidad documental por el historiador para estudiar el hecho teatral, aunque no estén material ni genéticamente conectados con él). Por esta razón, De Marinis, 1998, pp. 88-93, acepta, en la construcción de una historia del espectáculo teatral, una noción amplia y ampliada de *documento teatral*. En la misma línea, Patrice Pavis considera válidos para tal tarea desde los propios textos dramáticos a «documentos brutos» sobre la escenografía, el vestuario y el atrezzo, fuentes pictóricas, arquitectónicas o lúdicas, programas de mano, recortes de prensa, maquetas, etc. *Cfr.* al respecto la definición de la voz «documentación» en Pavis, 1998, p. 143.

<sup>28</sup> Pavis, 1998. De su *Diccionario* tomamos la definición de los conceptos teóricos «texto principal», «texto secundario» y «acotación espacio-temporal», pp. 473 y 27, respectivamente.

en otras, impone al actor un obligado distanciamiento respecto del personaje que ha de interpretar. Nos parece que el Calderón componedor de autos, exigiría trabajar con profesionales de la interpretación, es decir, con actores que advirtiesen la complejidad del auto sacramental, capaces de dominar muy variados registros y, por tanto, poseedores de una sólida técnica de actuación que les permitiese afrontar las dificultades del género.

Por lo demás, Patrice Pavis distingue entre *acotaciones escénicas* y *acotaciones espacio-temporales*. Estas últimas son definidas como «las menciones explícitas, en el texto dramático, de un lugar, de un tiempo –y también de una acción, de una actitud o de un juego de personajes–. Estas menciones son “oídas” por el lector-espectador y contribuyen al establecimiento de la ficción». Como veremos, estas didascalias *implícitas* son de gran utilidad para reconstruir el espacio (decoración de los carros, accesorios escénicos, etc.) de un auto sacramental.

- Tratados de retórica, poéticas y preceptivas dramáticas clásicas y de los siglos XVI y XVII español y europeo.

Son fundamentales, a fin de reconstruir la técnica del actor barroco, los tratados de autores griegos y romanos como Aristóteles (*Poética*), Cicerón (*De Oratore*) o Quintiliano (*De Institutione Oratoria*), puesto que el orador clásico se erige en referente y modelo ilustre para el actor. El Humanismo italiano de raigambre clasicista cifra su saber erudito en manuales de retórica como *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556) de Leone de Sommi (h. 1525-1590) o *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598) de Angelo Ingegneri (1550-1613), válidos igualmente para reconstruir el método vocal que se exigiría a un actor áureo. Para el ámbito hispánico, entre otros, debemos acudir a la *Philosophia Antigua Poética* (1596) de Alonso López Pinciano, que dedica su Epístola XIII al arte dramático y a la descripción de un método interpretativo para los actores; a la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas* (1615), donde se enumeran las virtudes que ha de poseer un buen comediante; y al *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), un breve tratado en el que Lope de Vega defiende su propia propuesta dramática y dramaturgica alternándola con sugerentes pinceladas sobre teoría dramática.

Varias son las razones, de tipo histórico y semiológico, que autorizan el uso de estos tratados como documento para la reconstrucción de la *tejné* del actor del Siglo de Oro: en primer lugar, porque ya desde la Antigüedad clásica, los sofistas, Platón y



Aristóteles establecen analogías entre las figuras del orador y el buen actor, las cuales serán desarrolladas de forma teórica en los tratados de Quintiliano y Cicerón, como queda dicho más arriba. Además, la similitud entre orador y actor es evidente desde el punto de vista teatral mismo, ya que está conectado con la retórica verbal, paralingüística y gestual empleada, así como con los efectos pasionales e intelectuales que se buscan a través de ella: la conmoción y la persuasión emotiva. Hablaríamos, por tanto, de una afinidad de la interpretación actoral con el arte de la oratoria en cuanto arte del gesto y del decir, de la palabra y la acción. En último lugar, es posible establecer una correspondencia entre literatos y actores de acuerdo con la capacidad actoral de servirse de las obras literarias para los papeles escénicos e, incluso, por la genial osadía de la generación de autores-actores para componer e interpretar sus propios papeles<sup>29</sup>.

- Documentación sobre el hecho teatral, de carácter notarial, económico (memorias de apariencias y memorias de demasías) y biográfico (*Genealogía*).

Los documentos, que podemos llamar *notariales*, sobre el actor, aportan datos sociológicos sobre la vida teatral del seiscientos español: listados y noticias de actores y actrices, constitución y estructura de las compañías, sus avatares contractuales, la empresa teatral (la figura del autor de comedias, la jornada laboral de un actor, duración de la temporada teatral, repertorio y ensayos de una compañía, las relaciones actor-público...), injerencias externas en la composición de las compañías (sobre todo en las celebraciones del Corpus), situación económica de los actores, etc.

Las *memorias de apariencias* eran instrucciones dadas por el poeta dramático a constructores y carpinteros acerca de la decoración de los carros y las tramoyas de que debían disponer para hacer posible la puesta en escena del auto. Conservamos las memorias de apariencias, escritas o firmadas por Calderón, para los siguientes autos: *El Maestrazgo del Tusón* (1659), *El sacro Parnaso* (1659), *La paz universal* (o *El lirio y la azucena*) [1660], *El diablo mudo* (primera versión) [1660], *El primer refugio* (1661), *Primer blasón católico de España* (1661), *Pruebas del segundo Adán* (o *Las órdenes militares*) [1662], *Mística y real Babilonia* (1662), *Las espigas de Ruth* (1663),

---

<sup>29</sup> Pensamos, evidentemente, en autores-actores como Lope de Rueda. A este respecto, postula Norman D. Shergold que, en la zona castellana, la evolución del primitivo drama litúrgico medieval al auto sacramental se produjo en la década de los años treinta del siglo XVI, coincidiendo con la estancia de Lope de Rueda en Sevilla. Dice que él perfeccionó el sistema escénico dotando de carros a los escenarios, lo cual provocó su salida de los templos e iglesias. Ver Shergold, 1967, p. 110 y ss.

*El divino Orfeo* (segunda versión) [1663], *A María el corazón* (1664), *La inmunidad del sagrado* (1664), *El viático cordero* (1665), *Psiquis y Cupido* para Madrid (1665), *Sueños hay que verdad son* (1670), *El verdadero Dios Pan* (1670), primera y segunda parte de *El santo rey don Fernando* (1671), *No hay instante sin milagro* (1772), *¿Quién hallará mujer fuerte?* (1772), *El arca de Dios cautiva* (1673), *La vida es sueño* (1673), *La viña del Señor* (1674), *La nave del mercader* (1674), *El nuevo hospicio de los pobres* (1675), *El jardín de Falerina* (1675), *Los alimentos del hombre* (1676), *La serpiente de metal* (1676), *El tesoro escondido* (1679), *Segundo blasón de Austria* (1679), *El cordero de Isaías* (1681) y *La divina Filotea* (1681). Gracias a estas memorias de apariencias podemos reconstruir con cierta fidelidad la escenografía de los carros del Corpus así como la maquinaria que requería el auto calderoniano<sup>30</sup>.

Las *memorias de demasías* eran la relación de los gastos de más que entrañaba la fiesta del Santísimo Sacramento. Estas facturas arrojan valiosos datos acerca de los materiales necesarios para la construcción y decoración de los carros de los autos, y las telas y accesorios que se requerían para la indumentaria de los actores y la puesta en escena. Conservamos las de los años 1658, 1661, 1662, 1664, 1670, 1671, 1676, 1678, 1679 y 1681<sup>31</sup>, y dan fe de lo poco que escatimaba el Ayuntamiento de Madrid en gastos para enriquecer visualmente el espectáculo del Corpus.

La *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*<sup>32</sup> es una recopilación de documentos sobre la biografía de actores y actrices españoles de los siglos XVI y XVII. Según sus editores, la obra fue redactada por un autor, posiblemente valenciano, entre 1700 y 1721. Este recopiló los datos que le ofrecían dos fuentes principales: los libros de la Cofradía de actores de Nuestra Señora de la Novena y el libro de cuentas del Hospital de Valencia. Para el propósito de nuestro trabajo, la utilidad de la *Genealogía* es doble: por un lado, informa sobre la vida profesional de los actores, dentro de la línea sociológica que acabamos de mencionar; por otro, pondera sus virtudes y defectos de actuación, dando cuenta, por así decirlo, de la existencia real de una técnica interpretativa interiorizada por los actores de nuestro teatro clásico.

---

<sup>30</sup> Publicadas por vez primera por Shergold y Varey, 1961; y recientemente, por Escudero y Zafra, 2003. Nosotros citaremos por esta última edición, básicamente por comodidad, ya que, a diferencia de aquellos, los investigadores del GRISO actualizan las grafías y la puntuación de las memorias de apariencias y de demasías calderonianas.

<sup>31</sup> Recopiladas, como hemos indicado en la nota anterior, por Shergold y Varey, 1961; y Escudero y Zafra, 2003.

<sup>32</sup> Editada por Shergold y Varey, 1985.

- Documentación iconográfica relacionada con el hecho de la representación: tablados y carros del Corpus, técnica actoral y vestuario.

Se conservan los planos de los tablados –que, en algunos casos, llevan los carros adosados– de la festividad del Corpus madrileño de los años 1636, 1644, 1646 y 1665. Algunos de estos escenarios incorporan las medidas que debían seguir los carpinteros para su construcción. Asimismo se han conservado los dibujos de los carros del Corpus de 1644 y 1646; aquel, obra de Juan Gómez de Mora y este último, de Juan de Caramanchel. La reproducción de estos planos y grabados se la debemos al ingente trabajo de Shergold y Varey en el Archivo Municipal de la Villa de Madrid.

Por otro lado, algunas pinturas del Renacimiento y el Barroco europeo y español captan a algunos actores en el preciso momento de salir a o de actuar o los retratan en una posición determinada. Grabados como los del británico John Bulwer (1606-1656), autor de una *Chirologia or the Natural Language of the Hand* y *Chironomia or the Art of Manual Rethoric* (1644), nos ayudarán a fijar una gramática gestual codificada y asumida –y, por tanto, enseñable y transmisible– por la profesión de actor. Y retablos y pinturas medievales y áureas, religiosos y paganos, que sin duda formaban parte del imaginario colectivo de la época, pueden servirnos para reconstruir la indumentaria que los actores llevaban en la representación de los autos<sup>33</sup>, y muy especialmente la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa (1560-1645)<sup>34</sup>.

En todos estos casos hablamos de documentación extrateatral, no vinculada genéticamente al hecho teatral; pero, como antes comentamos, arquitectura, pintura y escenografía teatral participan de un mismo imaginario cultural que permite al estudioso reconstruir la representación barroca acudiendo a otros productos culturales anexos de la época. De hecho, en opinión de Emilio Orozco, es característica primordial del Barroco la fusión de todas las artes, en el sentido de que estas se orientan hacia la teatralidad: el movimiento, la expresividad desbordante, el estímulo sensorial y la aparatosidad de la escenografía, el atrezo y la indumentaria, provocan la teatralización de la arquitectura, pintura y escultura:

---

<sup>33</sup> De ahí, por ejemplo, las acotaciones calderonianas en algunos autos que indican que un personaje aparece en escena vestido «como le pintan», sin ofrecer mayores indicaciones al respecto.

<sup>34</sup> Los estudios iconográficos sobre el actor carecen de tradición en el ámbito hispánico. Son trabajos pioneros los de Gracia Beneyto, C., «La iconografía del actor como documento», en Rodríguez Cuadros, E. (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, vol. II, pp. 411-478; Rodríguez Cuadros, E., 1998, pp. 245-295; y Álvarez Sellers, A., 2008.

Si el ideal estético barroco representa el colectivismo estético, la integración de todas las artes e incluso la cooperación de otras sensaciones de orden distinto, aunque todo centrado por lo visual, pensemos que el teatro, en cierto modo, supone la utilización de las tres artes visuales; en cuanto, con el decorado, acude a los recursos de la pintura; unido a ello, con los efectos de perspectiva, con telones, bastidores y embocadura, recurre a lo arquitectónico; y con las figuras de los actores viene a dar un valor plástico, escultórico, de figura en movimiento. Estos valores visuales [...] son lo básico y esencial del efecto teatral.<sup>35</sup>

La documentación descrita servirá para explicar, ejemplificar y argumentar una tesis que ha orientado este estudio sobre la dimensión espectacular de *El Maestrazgo del Tusón*: con Calderón, el auto sacramental llega a su máximo esplendor, y don Pedro, a la plenitud de su arte dramático. En otras palabras: la postura que defendemos es que el auto calderoniano es un espacio para la maravilla, y que el Calderón dramaturgo y hombre de teatro ha contribuido fehacientemente, no solo a la historia de las ideas, sino muy especialmente a la historia del espectáculo del teatro clásico español. En concreto, los resultados derivados de nuestra investigación pretenden arrojar luz sobre los siguientes tres aspectos de la práctica del género sacramental por Pedro Calderón:

- el grado de control de la representación: aprovechamiento del espacio teatral y la tramoya escénica y las condiciones de representación del auto sacramental en el siglo XVII (*Calderón escenógrafo*).
- Estudio de la relación entre el poeta y los representantes, es decir, la formación, preparación y técnicas actorales que un actor barroco había de conocer y dominar para preparar la puesta en escena de un auto calderoniano (*Calderón actor*). En suma, las exigencias de Calderón a sus actores.
- Estudio del vestuario exigido por Calderón para sus autos y su simbolismo (*Calderón diseñador*).

En el espacio, la tramoya, la técnica del actor barroco y la indumentaria teatral ciframos nosotros la afirmación de que el auto sacramental es un espacio para la maravilla. Porque si, de acuerdo con el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española, tomamos la voz *maravilla* en su acepción de 'que causa admiración', no cabe duda de que el auto calderoniano lo es. Y ello, por las razones aducidas. En primer lugar, por la construcción del espacio físico en el que se desarrollaba la representación de los autos: la plasmación imaginativa del espacio en las memorias de

---

<sup>35</sup> Orozco Díaz, E., 1969, p. 122.

apariencias, su construcción escénica real sobre los carros del Corpus y el empleo de la tramoya, así lo confirman. La escenografía de los carros y los cambios escénicos refuerzan el mensaje que el auto pretende transmitir, de modo que bien se puede decir que la maquinaria apela directamente a los afectos del público que asiste al espectáculo. Pero además, como veremos, la tramoya se desarrolla de forma vertiginosa a lo largo del Siglo de Oro, con una progresiva perfección tanto en su diseño como en su utilización.

Las fuentes que nos permitirán reconstruir el espacio del auto serán, en primer lugar, la propia obra dramática: el texto calderoniano indica, a través de los parlamentos de los personajes y de las didascalias, en qué espacio se desarrollan sus acciones, de qué elementos escénicos constaba y qué maquinaria era necesaria para construir un espacio concreto o cambiarlo por otro. La hipótesis que trataremos de confirmar a lo largo del capítulo correspondiente es que los dramas alegóricos calderonianos ganan en complejidad escénica y de tramoya con el paso del tiempo. Además, el propio dramaturgo, que va ganando en experiencia y técnica dramática con los años, acabará potenciando los elementos teatrales que permiten el desarrollo de una espectacularidad máxima. Lo cual explica, por ejemplo, que Calderón, el hombre de teatro y dramaturgo, amplíe considerablemente las acotaciones escénicas de sus autos a partir de la segunda mitad de siglo, con la intención de dirigirlos, dando apuntes específicos al autor y a los actores para la concreta puesta en escena de sus piezas.

En este sentido, las fechas adquieren gran importancia; debemos, por ello, considerar cierta información extratextual que puede aportarnos una gran claridad a la hora de abordar un estudio del espacio en el drama alegórico. Por un lado, la propia trayectoria vital y dramática de Calderón, recordando al respecto, puesto que es fundamental, que el poeta madrileño había logrado ya grandes éxitos en los corrales de comedias con treinta años de edad. Queremos estudiar cómo trasvasa Calderón sus conocimientos sobre la arquitectura y maquinaria de los teatros comerciales del Siglo de Oro a la construcción dramática del auto sacramental; e ir más allá, porque, a los treinta y cinco años, a Calderón se le abren las puertas de palacio, donde producirá sus primeras obras cortesanas y dirigirá las representaciones palaciegas, cuyo alcance escenográfico es ciertamente asombroso. En la corte, don Pedro trabajará con grandes ingenieros y pintores como Cosme Lotti (1571-1643) o Baccio del Bianco (1604-1657), los cuales traen a España la puesta en escena *a la italiana*. Gracias a ellos, Calderón ampliará sus conocimientos en el dominio de la técnica escenográfica, algo que se dejará sentir, sin duda, en sus piezas para el Corpus. No se olvide, por

último, que la complejidad escénica del carro calderoniano se enriquece de la afición manifiesta de Calderón por la pintura, porque los bastidores de los carros recuerdan a un cuadro y porque muchas escenas calderonianas se asemejan en su organización a una composición pictórica. Además, junto con la música, la pintura constituye en los dramas calderonianos de plenitud un elemento integrador de su arte escénico; no en balde el Calderón de la última época hace uso de grandes tramoyas y maquinarias e integra el espectáculo visual con el musical, creando así el género operístico<sup>36</sup>.

Por otro lado, es necesario prestar atención a la propia evolución del género sacramental, condicionada en muchas ocasiones por las circunstancias históricas ajenas al arte dramático. Hasta 1647 se habían representado en Madrid cuatro autos cada año, cada uno de los cuales requería dos carros. En 1646 no hubo representaciones, y a partir del año siguiente, se representaron solo dos autos pero cada uno de ellos precisaba de cuatro carros. La razón de este cambio radica en que la autorización regia para la representación de los autos llegó el 7 de junio y la fiesta se celebraba el día 20 de ese mismo mes. Puesto que, con solo dos semanas, era imposible escribir las obras, memorizarlas los actores y ensayarlas, y preparar la escenografía, se optó por representar dos únicas piezas pero potenciando al máximo su espectacularidad; de ahí la utilización, desde 1647, de cuatro carros por auto y la sustitución del carrillo –que anteriormente constituía la plataforma de representación– por un tablado fijo mucho más grande<sup>37</sup>. Tales condiciones de representación inauguran una nueva etapa del género, al tiempo que nos acercan a su madurez en lo que al tratamiento del espacio escénico se refiere.

Pero la genialidad creadora de Calderón seguirá aflorando y se acentúa desde que cumple los cuarenta años de edad. Así lo confirman las memorias de demasías y las memorias de apariencias conservadas, las cuales aportan valiosa información sobre la majestuosidad constructiva de los carros del Corpus, que, unidos al espectáculo total de la música, la letra, la declamación y demás efectos, explicarían la justificación con que Calderón prologa la publicación de la primera parte de sus autos en 1677:

Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el

---

<sup>36</sup> Calderón escribió de hecho un alegato a favor de los pintores: la *Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca a favor de los profesores de la pintura* (1677), donde reivindica un puesto para la pintura entre las artes liberales y destaca su preeminencia sobre las demás. Sirviéndose de la metáfora del *Deus pictor*, llega incluso a postular que la Pintura es un remedo de la Creación divina.

<sup>37</sup> Para más información, ver Shergold y Varey, 1964. Profundizamos en la cuestión en el capítulo II.3.1.2. de este trabajo.

que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado.<sup>38</sup>

Así pues, además de los textos dramáticos, las memorias de apariencias también nos serán de gran utilidad para la reconstrucción del espacio y la escenografía del auto calderoniano. Como también lo será la documentación iconográfica que se conserva sobre este mismo aspecto, a saber: los planos de los tablados de 1636, 1644, 1646 y 1665, y algunos bocetos de carros, fechados en 1644 y 1646. Los estudiaremos detenidamente a su debido momento para reconstruir la infraestructura teatral y las condiciones escénicas necesarias para la puesta en escena del auto sacramental en general y de *El Maestrazgo del Tusón* en particular. Porque, del análisis razonado de todos estos documentos, pretendemos justificar el prólogo de 1677 del propio Calderón y suscribir la tesis de Rodríguez Cuadros cuando afirma que este «no era un simple dramaturgo-escritor de textos», sino que «escribía sobre el espacio: llegó a dominar, en su sentido más pleno, el teatro total»<sup>39</sup>.

En segundo lugar, nos parece que el auto sacramental es un espacio de maravilla por la participación de aquellos a quienes les está encomendado el éxito de la puesta en escena de las obras: los actores y actrices. Ellos están, sin duda alguna, en el centro mismo del espectáculo: sin personaje no hay trama, no hay acción, con lo cual el personaje dramático es quizá el signo más importante de los que conforman el texto teatral y su representación. Su construcción sobre las tablas exige del representante una serie de habilidades técnicas que, por las fechas que abarca nuestro estudio, están altamente codificadas. Esto significa que, en el siglo XVII, los cómicos han asumido e incluso reivindican el estatuto artístico y profesional de su trabajo: entendido como *ars theatrica*, el oficio de actor exige una técnica (*tejné*) que se aprende, se transmite generacionalmente y se puede perfeccionar con la práctica. De hecho, el dominio *de facto* de un método de interpretación permitirá a los mismos actores separar netamente, dentro del oficio, a los histriones, volatineros y simples farsantes sin formación de los verdaderos actores, aquellos que poseen una gramática del gesto y de la voz, una sabiduría en el recitado del verso y su acomodación al espacio de representación, dominio de la técnica vocal para cantar y para cantar y

---

<sup>38</sup> Calderón de la Barca, 1987 [1952], p. 42. Acertadamente, por tanto, señala Regalado, 1995, II, p. 157, que «los elementos visuales y acústicos formaban parte esencial de la representación, evitando que la palabra dominara exclusivamente la atención de los espectadores. Calderón se esforzó en integrar todas estas piezas sin perjudicar a la palabra viva en boca de los representantes, aunque no siempre lo consiguiera. Que el público de los autos incluyera dos extremos, doctos e ignorantes, a los que se quiso satisfacer y convencer, fue una dura disciplina para el dramaturgo».

<sup>39</sup> Rodríguez Cuadros, 2002, p. 109.

bailar al mismo tiempo, y experiencia para conferir a los textos dramáticos la trascendencia exigible y exigida por el poeta dramático.

La profesionalización singulariza al gremio de representantes y ellos mismos reivindican esa profesionalidad. Y volvemos, de nuevo, a la importancia de las fechas: Calderón vive más de ochenta años y su producción dramática es por ello ciertamente abundante; desde mediados del siglo XVII, compone piezas para palacio y el Corpus, de las que tenía el monopolio de representación en la Corte, y quedan en segundo plano las comedias para corral. Según Evangelina Rodríguez, la técnica que Calderón exigirá a sus actores difiere bastante de unos géneros a otros:

A este actor, más rodado y autoconsciente de su oficio, Calderón va a exigirle un nuevo esfuerzo y a convertirlo, al modo que procuraron Corneille y Racine en el drama clásico francés, en un *héroe elocuente*, trascendente orador más plegado a ajustar sus movimientos a la perspectiva escenográfica y a modular la voz al modo declamatorio. Calderón llegará así a los géneros máximos de su expresión dramática (el auto, la comedia palaciega) y los vinculará a un tipo de actor más complejo y flexible, capaz de incorporar en su memoria corporal y de dicción, como si vasos comunicantes o contiguos se tratara, los registros de comedia, tragedia, auto y teatro operístico-cortesano, trasvasando de unos a otros la disciplina adquirida en cada uno de ellos para enfrentarse con mayor consciencia a la heterogeneidad de la recepción (público popular / público erudito y cortesano); pero, sobre todo, haciendo ingresar el teatro en el ámbito de un arte de prestigio moralizador y de ornato erudito [...]

Y los autos sacramentales, aunque sólo sea considerando la obsesiva *imitatio* argumental, de situaciones y recursos en los que la variedad no supone sino un ejercicio insistente sobre lo mismo, proporcionan a Calderón una vía para la constitución de un actor apasionantemente complejo...<sup>40</sup>

Como se colige de esta afirmación, hay que desterrar la imagen del actor barroco como un ser marginal y sin formación, y reconocer que el suyo fue un oficio altamente reconocido en el siglo XVII, que aportó a los actores privilegios y prebendas, muy especialmente en fechas de vertiginosa actividad teatral como la del Corpus<sup>41</sup>.

La reconstrucción de las técnicas interpretativas del comediante barroco la llevaremos a cabo a través de fuentes conexas y anejas al arte dramático: por un lado, las obras teatrales y especialmente sus acotaciones que, en un autor como Calderón, ofrecen numerosas informaciones sobre el *gestus*, el *motus* y el *sonus* que debe adoptar el actor para interpretar al personaje. Además, gesto, movimiento y técnica vocal (por ejemplo, los fragmentos en estilo recitativo o los pasajes cantados) pueden

<sup>40</sup> Rodríguez Cuadros, 2001, p. 395.

<sup>41</sup> Así, por ejemplo, sabemos, por los contratos y disposiciones conservadas, que los autores de una compañía recibían 800 ducados para las representaciones del jueves y viernes del Corpus, cantidad que podía ampliarse en 100 ducados si se representaban el sábado. Además, se impuso la costumbre de pagar 100 ducados al actor o actriz que mejor representase el auto. Este premio era conocido como la *joya*. Retomaremos aspectos sociológicos del oficio de actor en el Siglo de Oro en el epígrafe II.3.2.1. de nuestro trabajo.



adquirir un significado simbólico en un género como el auto sacramental. Por otro lado, tomaremos como referente tratados de retórica grecolatinos, manuales de comportamiento y preceptivas europeas –italianas fundamentalmente– y españolas, como la *Philosophia antiqua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, quien dedica la Epístola XIII de su obra a describir un método de trabajo actoral fundamentado en la verosimilitud, el decoro y la imitación de la naturaleza. La interiorización de las pasiones y, por ende, la construcción del personaje desde la propia subjetividad es, como veremos, la técnica básica de los actores del período: dramaturgos y preceptistas les exigen componer al personaje desde la sensibilidad, para luego trascenderla y poder establecer con el espectador una comunicación real basada en la emoción que aspire, en última instancia, a mover los afectos del público. Ya veremos cómo se adaptan estas recomendaciones a la especificidad del género sacramental y su aplicación al auto *El Maestrazgo*. Por lo mismo, resulta complicado reconstruir el gesto de ciertas figuras del auto acudiendo a pinturas y grabados de actores de la *commedia de'Il arte* –referente inmediato de los actores españoles–, o a retratos de supuestos comediantes en el instante de actuar; precisamente porque ninguno de los escasos retratos conservados muestra a un actor representando un auto. Como último recurso, aunque con ciertas precauciones, aprovecharemos algunos grabados de los manuales de *Chirologia* y *Chironomia* (1644) de John Bulwer para explicar visualmente ciertos movimientos del actor que reproducen externamente una emoción interior.

Específicamente para el Apéndice 2, dedicado a la compañía de actores que estrenaron *El Maestrazgo del Tusón* en la fiesta del Corpus madrileño de 1659, hemos acudido a la base de datos del *Diccionario biográfico de actores* de Teresa Ferrer, donde se han volcado, como ya se ha señalado anteriormente, la *Genealogía* de los comediantes editada por Shergold y Varey; el catálogo de actores incluido por Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: o noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas, así antiguos como modernos* (1804); la «List of Spanish actors and actresses. 1560-1680» (1909) de H. A. Rennert; los *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII* (Primera y Segunda Serie [1901 y 1914, respectivamente]), publicados por Pérez Pastor; o los tomos de la colección posterior *Fuentes para la historia del teatro en España*.

En tercer y último lugar, el auto merece el calificativo de género para la maravilla por la indumentaria con que los cómicos representaban las piezas para el Corpus. Desde la fastuosidad barroca de un vestido que llega a anular al actor, hasta el minimalismo de las cartelas y unos pocos accesorios escénicos, no hay duda de

que el vestido cumple un papel fundamental, netamente simbólico, en el género sacramental. Es cierto que nos encontraremos personajes vestidos con trajes convencionales, que pretenden imprimir un matiz realista o histórico a la escena y al personaje que los lleva; pero también con actores que portan trajes suntuosos o un simple accesorio que remite metonímica y simbólicamente a un todo. El vestuario del auto estará, pues, fuertemente emblematizado e ideologizado.

Las acotaciones de los textos teatrales y documentos de cariz económico sobre el hecho teatral, como las memorias de demasías, publicados por Varey y Shergold, ofrecen valiosos datos sobre la riqueza del vestuario con que los actores actuaban. Pero, para interpretar el sentido alegórico de los iconos visuales que lo configuran, habremos de acudir a la iconografía pictórica y plástica, religiosa o pagana, de la época medieval y áurea, así como a tratados como la *Iconología* de Cesare Ripa<sup>42</sup>. En la espectacularidad simbólica visual de la indumentaria para *El Maestrazgo* queda cifrado también el carácter maravilloso del auto.

Resumiendo: estos tres aspectos comentados, espacio y tramoya, técnica actoral y vestimenta teatral, que analizaremos en el cuerpo de nuestro ensayo sobre *El Maestrazgo del Tusón*, son los que pretendemos reconstruir a fin de confirmar que el auto es un espacio para el asombro, la admiración y la maravilla<sup>43</sup>.

Establecidos los objetivos generales y específicos de este trabajo; habiendo señalado los criterios de fijación y edición del auto calderoniano objeto de nuestro estudio, por un lado, y delimitados los componentes de su práctica escénica que queremos estudiar, por otro; definidos y clasificados los documentos teatrales a los que recurriremos para reconstruir la puesta en escena de la obra; y una vez concretado el corpus con que ejemplificaremos nuestras hipótesis, nos disponemos a exponer los resultados de nuestra investigación.

---

<sup>42</sup> Partimos, claro está, y lo explicaremos a su debido momento, de la premisa de que esos emblemas formaban parte del imaginario colectivo de la sociedad española del Siglo de Oro o, al menos, de una élite social y cultural que –como bien sabía don Pedro Calderón– iba a «leer» con más atención el auto, poseedora de un conocimiento teológico que le permitiría acercarse al género sacramental desde la docta erudición.

<sup>43</sup> Queremos aprovechar esta nota para señalar que, a fin de clarificar al máximo la práctica escénica del auto sacramental calderoniano y, en concreto, de *El Maestrazgo del Tusón*, hemos creído conveniente aportar, a lo largo de los capítulos del apartado II.3. de nuestra tesis, toda clase de datos de otras piezas calderonianas, aunque no sean objeto de estudio específico de nuestro ensayo, para ilustrar convenientemente el carácter de maravilla del género en cuanto al espacio, la técnica actoral y la indumentaria teatral.

## II.- ESTUDIO DE *EL MAESTRAZGO DEL TUSÓN*

### 1.- Datos externos. Algunas circunstancias de creación, representación y fortuna contemporánea del auto

#### 1.1.- Autoría y fecha de composición

La autoría de Calderón sobre el auto *El Maestrazgo del Tusón* es un dato absolutamente seguro: la obra se compuso para las fiestas del Corpus de Madrid del año 1659. Cristóbal Pérez Pastor publicó en 1905 una serie de documentos que nos informan de la autoría de la obra y de los actores que la representaron. Uno de ellos es la memoria de apariencias autógrafa de don Pedro, que reproducimos a continuación y que estudiaremos más adelante:

«Memoria de las apariencias que se han de hacer en los carros de la villa para la representacion de Autos este año de 1659.

Primeramente el primer carro para el Auto intitulado

#### *El Maestrazgo del Tuson*

ha de ser una fábrica hermosa y rica, la qual a su tiempo se ha de abrir a todas partes, y la fachada principal ha de caer en el tablado de la representacion, dejando hecha una escalera por donde se pueda subir y bajar, con sus adornos de barandillas y compartimientos de marmoles y jaspes. En lo alto se ha de ver debajo de un dosel un Tuson grande que a manera de arco coja toda la fachada, cuyo remate ha de ser un cordero que venga a dar sobre un altar que ha de estar debajo, y este cordero, dando vuelta en un escutillon, ha de mostrar por la otra parte un caliz y una hostia. Adviertase que detras del altar han de poder estar dos o mas personas, y que entre los adornos de la pintura han de ser los remates bastones de Borgoña con coronas imperiales. Tambien se advierte que los guecos de los lados han de llevar tusones y dentro tarjetas con las armas pintadas.

El segundo carro ha de ser una nave con las mismas armas en todos sus gallardetes y demas espacios del buque y de la popa. Ha de tener elevacion en el arbol mayor, y poder dar una y mas vueltas, y el farol a su tiempo se ha de abrir y verse dentro un caliz y hostia.

El tercero carro ha de ser un arco triunfal con quatro guecos en las quatro fachadas, de manera que siendo quatro columnas o pilastras bien imitadas, los quatro fundamentos de las esquinas se enlacen de una en otra los arcos rematando en una cúpula que haga boveda y en su extremo, como por veleta, los mismos bastones y corona. Estos quatro guecos han de ocupar a su tiempo quatro personas, que han de subir a ellos por elevacion, y todo ha de dar vuelta como la devanadera del año pasado, y ha de haber escalera para bajar al tablado.

El quarto carro ha de ser una nube que se ha de abrir en tres cuerpos de a seis hojas, debajo de la qual ha de verse en pie un león grande, hecho de pasta. Ha de abrirse a su tiempo y dentro dél ha de verse un cordero que tambien ha de abrirse y verse dentro un caliz y una hostia; esta se ha de abrir tambien y verse dentro un niño; si pudiere ser vivo, será mejor, y si no, será de pasta. Avisaráse con tiempo para que se le puedan poner versos, o suplirlos en otra boca, contentandonos con sola la demostracion en la apariencia.- Don Pedro Calderon de la Barca».<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Pérez Pastor, 1905, pp. 262-264, documento 158e. Se conserva en el Archivo Municipal de la Villa de Madrid, Clase 16, 2-198-14. También lo reproducen Shergold y Varey, 1961, pp.136-137, documento 169a, y más recientemente, Escudero y Zafra, 2003, pp. 39-40.

John E. Varey y Norman D. Shergold reprodujeron otros cinco documentos del Archivo Municipal donde se alude también a la composición de *El Maestrazgo* por parte de Calderón. En el primero de ellos, fechado el 28 de marzo de 1659, los autores de comedias Sebastián de Prado y Juan de la Calle dan obligación de hacer los autos «según y en la forma de la composición que vbiere echo D. Pedro Calderon», al precio de 950 ducados. El mismo día se hizo una obligación semejante por el autor Diego Osorio<sup>45</sup>. Otros dos escritos, sobre la factura y la pintura de los carros, aluden igualmente a Pedro Calderón:

En la villa de Madrid a 19 dias del mes de abril de 1659 años ante mi el scribano y testigos parecio Juan de Caramanchel, maestro de obras, vecino desta dicha villa, y dijo que a su noticia ha venido se trata de pregonar los carros para la representacion deste año que son ocho, con dos que se an de hazer nuevos, y por servir al Consejo y a esta Villa haze postura en los dichos ocho carros con los dos nuevos, y siendo por su quenta todas las cosas de pasta y recortado de tabla, armandolos de toda la madera que fuere nezesario y bistiendolos de lienzo de forma que queden acauados a tiempo para poderlos pintar, poniendo todo lo que fuere menester para el andar de las apariencias a su costa y los moços que fueren nezesarios para andarlas, y hazer todas las ruedas de los dichos carros y llevar seis nuebas de repuesto y todas las clauijas [...] todo segun y como se quenta en las memorias por el Sr. D. Pedro Calderon que estan en estos autos.<sup>46</sup>

Ese mismo día 19 de abril de 1659, hay la postura de Juan Bautista Sánchez, Pedro de Noriega y Mateo González, maestros pintores, en la que se ofrecen a hacer su trabajo por 400 ducados, «conforme a las memorias que para ello a dado el Sr. D. Pedro Calderon, que estan con estos autos, dorando de oro mate al olio los tres tusones, tres coronas y tres escudos de armas [...] dorando y plateando todas las cosas que se les pidiere y fueren menester conforme a las dichas memorias»<sup>47</sup>.

Finalmente, se encuentra en el Archivo una orden del 14 de junio para que «se despache librança a D. Pedro Calderon de la Barca, cauallero de la horden de Santiago, de 4000 reales de vellon por la ocupaçion y trauajo que a tenido en escriuir los autos del Corpus deste presente año y de ayuda de costa por hauer asistido en esta Corte a los ensayos de dichos autos».<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Shergold y Varey, 1961, p.135, documento 167b (2-198-14).

<sup>46</sup> Shergold y Varey, 1961, pp.138-139, documento 169c (2-198-14).

<sup>47</sup> Shergold y Varey, 1961, p.139, documento 169d (2-198-14).

<sup>48</sup> Shergold y Varey, 1961, p.142, documento 175 (2-198-14). Desde 1653 y hasta 1662, Calderón fija su residencia en Toledo; de ahí que algunas órdenes consignent pagos al dramaturgo, no solo por la composición de los autos, sino también por su desplazamiento desde Toledo a Madrid para asistir a los ensayos y al estreno de los mismos, además de en 1659, en los años 1654 y 1657. Ver Pérez Pastor, 1905, p. 224, documento 129b (Archivo Municipal, Clase 16, 2-197-19), y pp. 249-250, documento 148d (Archivo Municipal, Clase 16, 2-197-16), respectivamente.

Tres inventarios de finales del siglo XVII corroboran asimismo la autoría: el propio dramaturgo madrileño incluye el auto en la lista elaborada por él mismo por orden real y que fue presentada a Carlos II por don Francisco de Marañón, secretario de Antonio Benavides y Bazán, Patriarca de las Indias<sup>49</sup>; en dicho catálogo, *El maestrago del Tusson* aparece entre los autos no impresos<sup>50</sup>. Otra lista, la remitida por el poeta al Duque de Veragua junto con una carta del 24 de junio de 1680<sup>51</sup>, conocida a través de su primera publicación por Gaspar Agustín de Lara en su *Obelisco fúnebre*<sup>52</sup> (1684), consigna nuevamente entre los no impresos el auto *El Maestrazgo del Tusón*. Finalmente, Juan de Vera Tassis y Villarroel publica en su *Primera parte de comedias*<sup>53</sup> (1685) una tabla de los autos en la que aparece igualmente el título *El Maestrazgo del Toyson*<sup>54</sup>.

En las primeras décadas del siglo XVIII, Juan Isidro Fajardo, caballero de Calatrava, regidor de la Corte, gentilhombre de Su Majestad, consejero y secretario de Decretos, oficial de la secretaría del despacho universal de Hacienda y académico, se encargó de investigar el estado de los manuscritos de los autos calderonianos y su impresión a petición de la Villa de Madrid, que pretendía hacer valer su derecho sobre las obras del poeta madrileño, dado que se venían imprimiendo sin licencia y sus originales andaban sin paradero. Fruto de ello es la *Disertación sobre los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca*<sup>55</sup>, donde Fajardo constata, por un lado, la publicación de *El maestrazgo del Tuisón* en la Tercera Parte de los autos impresos por don Pedro de Pando y Mier en Madrid, en 1717, en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga; por otro, señala que «En el libro impreso en Málaga el año de

---

<sup>49</sup> Dicha lista, que Calderón debió de confeccionar entre fines de 1679 y principios de 1680, se conserva en una copia manuscrita del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional de España (ms. 10838, fol. 289r). La reprodujo por primera vez Wilson, 1962a.

<sup>50</sup> En realidad, lo había sido en Jaén en 1661, como parte de la *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de Octubre del año de 1660*. En consecuencia, el propio Calderón desconocía que su auto ya había sido impreso,

<sup>51</sup> Se puede leer la carta que el Duque envió a Calderón, así como la respuesta de este, en Cotarelo y Mori, 2001 [1924], pp. 345-347.

<sup>52</sup> Además de en el *Obelisco fúnebre* (ms. 10809 de la Biblioteca Nacional), se puede consultar dicha lista en una copia manuscrita del siglo XVIII (Mss. 3991, fols. 71r-79v, de la Biblioteca Nacional de España), o en las reproducciones que de ella se hallan en las ediciones de autos calderonianos de Hartzenbusch, Astrana Marín y Valbuena Prat.

<sup>53</sup> Existe un ejemplar de esta *Primera parte* en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R 11345.

<sup>54</sup> Estas tres listas podrán encontrarse igualmente en el *Manual bibliográfico calderoniano* de los Reichenberger, tomo III, 1981, pp. 36-37.

<sup>55</sup> Oteiza y Pinillos, 1997. Las autoras utilizan como texto base para la edición de la *Disertación* una copia manuscrita incluida en un tomo de manuscritos de autos sacramentales que se conserva en la Biblioteca Menéndez Pelayo, ms. 209 (Catálogo de Artigas), fechada en Madrid, el 20 de junio de 1718, en la que al final se lee «Don Juan Isidro Fajardo=/ Es copia de su original» seguida de una rúbrica final.

1661 que se intitula *El templo de Jaén*, hay dos autos que escribió don Pedro Calderón para las fiestas de la translación del Santísimo Sacramento al nuevo templo de Jaén el año de 1660, y son: *El sacro Parnaso. El maestrazgo del Toisón*<sup>56</sup>.

Francisco Medèl del Castillo, en su *Índice genera*<sup>57</sup> (1735), cita igualmente el *Maestrazgo del Toysòn* como auto de Calderón. Y a finales de siglo, Vicente García de la Huerta, autor de un *Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al theatro hespañol*<sup>58</sup> (1785), corrobora nuevamente dicha autoría.

Otra lista del siglo XVIII, sobre los autos sacramentales compuestos por Pedro Calderón, vuelve a citar nuestra obra. Está contenida en una colección de diez volúmenes de autos manuscritos, propiedad de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la Parroquia de San Sebastián de Madrid (actualmente conservados en el Museo Nacional del Teatro, con sede en Almagro). En los fols. 2r y 2v del tomo décimo de dicha colección (once de la primitiva) se recoge, a dos columnas, una «Tabla De los autos Sacramentales que escriuió D[o]n P. Cald[erón]», en la cual se menciona el auto *El maestrazgo Del toisón*<sup>59</sup>.

En el siglo XIX, el bibliógrafo e historiador literario Cayetano de la Barrera y Leirado, en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860), refiere la impresión del auto calderoniano en la *Descripción panegírica* de las fiestas de Jaén, en la Parte tercera de los *Autos sacramentales alegóricos y historiales* de Pando y Mier, de 1717, y en el Tomo quinto de la edición de Juan Fernández de Apontes, de 1759<sup>60</sup>.

Ya en el siglo XX, numerosos estudiosos del teatro áureo español han dedicado sus investigaciones a fijar con exactitud las fechas de composición, representación y edición de los autos calderonianos. Así, Jenaro Alenda y Mira, además de legitimar la autoría calderoniana de *El Maestrazgo*, hace notar su

<sup>56</sup> Oteiza y Pinillos, 1997, p. 437.

<sup>57</sup> Medèl del Castillo, F., *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, assí de Don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, MDCCXXXV. Ver la reimpresión de Hill, 1929. Nuestro auto aparece mencionado en la p. 289.

<sup>58</sup> Ms. 14870 de la Biblioteca Nacional de España. El catálogo de los autos abarca desde la hoja 123 a la 135v. *El Maestrazgo* está reseñado en la 128v.

<sup>59</sup> Sabemos de la existencia de esta lista por la reproducción que de ella han hecho Rull y de Torres, 1984, pp. 105-107. Dicen los autores que dicha lista reproduce la confeccionada por Vera Tassis en su *Verdadera quinta parte de comedias* (1682) de Calderón.

<sup>60</sup> Barrera y Leirado, 1969 [1860], pp. 56-58.

existencia manuscrita en el ms. 16278 de la Biblioteca Nacional y su impresión en la *Descripción panegírica jienense*, en la colección de Pando y en la de Apontes<sup>61</sup>.

Ángel Valbuena Prat ubica el auto en el grupo f de su clasificación (autos históricos y legendarios), indicando que el tema del mismo es la fundación de la Orden del Toisón de Oro, siendo el Duque de Austria, símbolo de Cristo y sus caballeros, de los Apóstoles. Y añade:

El modelo de la obra es el auto de Lope de Vega, *El Tusón del Rey del Cielo*. Menéndez Pelayo (en *Obras de Lope*, ed. Real Academia, tomo III, Obs. prelim., p. XII) dice: «De Lope tomó Calderón el profano y extravagante concepto alegórico de la institución del toisón de oro como símbolo de la Eucaristía; de Lope la mayor parte de sus personajes, salvo que en el auto de Calderón, la figura abstracta de «la Malicia» sustituye al impío «caballero calabrés» trasunto de Judas que en Lope vende el tusón a los judíos por treinta dineros. Quizá en el tal «caballero calabrés» haya alusión a algún caso inquisitorial, reciente aún cuando el poeta escribía».

El auto calderoniano, aunque de poco valor, está bien construido, mientras su modelo, como los autos del ciclo de Lope, es una serie de escenas sueltas sin fuerte cohesión<sup>62</sup>.

Harry W. Hilborn, fijándose en el esquema métrico del auto, considera a *El Maestrazgo* entre las piezas del periodo 1652 a 1662; aduce la fecha exacta de 1659<sup>63</sup>, pues cumple la tendencia estética de la década: presencia de quintillas, aumento del porcentaje de romances, reducción de las décimas y apertura y cierre de la obra en silvas o romances cantados.

Y en su tabla cronológica de autos, Alexander A. Parker señala para *El Maestrazgo* como fecha de representación 1659<sup>64</sup>.

## 1.2.- Representaciones del auto

Como venía siendo habitual desde 1640, Calderón compuso para el Corpus de Madrid de 1659 dos autos sacramentales, que en aquel año fueron *El Maestrazgo* y *El sacro Parnaso*. De acuerdo con los documentos reproducidos por Pérez Pastor, las compañías que los representaron fueron la de Sebastián de Prado y Juan de la Calle, y la de Diego Osorio:

Obligación de Sebastián de Prado y Juan de la Calle, autores de comedias, de hacer en precio de 950 ducados uno de los Autos del Corpus de este año con la siguiente compañía:

<sup>61</sup> Alenda y Mira, 1918, p. 492.

<sup>62</sup> Valbuena Prat, 1924, pp. 246-247.

<sup>63</sup> Hilborn, 1938, p. 90.

<sup>64</sup> Parker, 1969, p. 187.

*Galanes.*

Sebastian de Prado, 1.<sup>os</sup>  
 Jeronimo de Morales, 2.<sup>os</sup>  
 Juan de la Calle, 3.<sup>os</sup>  
 Jose Carrion, barbas.  
 Antonio de Escamilla, gracioso.  
 Juan de Malaguilla, 3.<sup>os</sup> y 4.<sup>os</sup>  
 Gregorio de la Rosa, musico.

Ambrosio Duarte, musico.  
 Diego Carrillo, 5.<sup>os</sup> galanes.  
 Miguel Pavia, de por medio.

*Damas.*

Maria de Prado, primera.  
 Bernarda Manuela, segunda.  
 Manuela de Escamilla, tercera.  
 Maria de Escamilla, cuarta.  
 Bernarda Ramirez, quinta.

Obligación de Diego Osorio, autor de comedias, de hacer uno de los dos Autos del Corpus de este año en precio de 950 ducados con esta compañía que presenta:

*Mujeres.*

Maria de Quiñones<sup>65</sup>.  
 Jeronima de Olmedo.  
 Francisca Bezon.  
 Mariana de Borja.  
 Micaela de Andrade.

Juan Gonzalez.  
 Miguel de Orozco.  
 Blas Polope.  
 Vicente de Olmedo.  
 Mateo de Godoy.  
 Jusepe Quevedo.  
 Gaspar Fernandez.  
 Marcos Garcés, *Capiscol*.  
 Diego Osorio.<sup>66</sup>

*Hombres.*

Alonso de Olmedo.

El legado de Francisco Barbieri conservado en la Biblioteca Nacional de España refrenda esta información. El ms. 14070/9 es una *Lista de compañías teatrales de Madrid, que representaron autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca en 1659-1681*; se trata de quince hojas de 32x22 cm., la primera de las cuales constata las

Compañías cómicas de Madrid del año 1659, que representaron los Autos sacramentales de Calderon El Sacro Parnaso, y El Maestrazgo del Tuson.

Comp<sup>a</sup>. de Diego Osorio

María de Quiñones  
 Geronima de Olmedo  
 Francisca Bezon  
 Mariana de Borja  
 Micaela de Andrade

Comp<sup>a</sup>. de Sebastian de Prado y

Juan de la Calle  
 Maria de Prado, 1<sup>a</sup>  
 Bernarda Manuela, 2<sup>a</sup>  
 Manuela Escamilla, 3<sup>a</sup>  
 María de Escamilla, 4<sup>a</sup>  
 Bernarda Ramirez, 5<sup>a</sup>

<sup>65</sup> Esta actriz sería finalmente sustituida por otra, según un documento del 17 de abril de 1659, en que se explica que «se ha traído a Francisca Verdugo 52 leguas de aquí para suplir el papel de primera dama en la compañía de Diego Osorio, por estar inpedida y enferma Maria de Quiñones». Ver Shergold y Varey, 1961, p. 136, documento 167d (2-198-14).

<sup>66</sup> Pérez Pastor, 1905, pp. 260-261, documentos 158a y b. Ambos están fechados en Madrid, el 28 de marzo de 1659, y se encuentran en el Archivo Municipal, Clase 16, 2-198-14.



<u>Hombres</u>	<u>Hombres</u>
Alonso de Olmedo	Sebastian de Prado, 1º
Juan Gonzalez	Morales, 2º
Miguel de Orozco	Juan de la Calle, 3º
Blas Polope	Carrion, Barba
Vicente de Olmedo	Escamilla, Gracioso
Mateo de Godoy	Malaguilla, 3º y 4º
Jusepe Quevedo	Gregorio, Músico 1º
Gaspar Fernandez	Ambrosio, Músico 1º
Marcos Garcés	Carrillo, 5ºs Galanes
Diego Ossorio	Pavia, de pormedio

De acuerdo con los datos de que disponemos, durante la Octava del Corpus, la compañía de Osorio representó probablemente el auto al que se había comprometido<sup>67</sup> en poblaciones cercanas a la Villa, como en la localidad madrileña de Vallecas<sup>68</sup> y en la toledana de Sonseca<sup>69</sup>.

No obstante, nuestro auto no solo se representó en Madrid y sus inmediaciones en el siglo XVII; en efecto, uno de los testimonios que transmiten el texto, probablemente el más antiguo de todos los conservados (al que nos referiremos con la sigla J en el apartado sobre estudio textual de la obra), es la *Descripcion panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de laen celebró en la translacion del SS. Sacramento a fu nuevo y lumptuofo Templo, por el mes de Octubre del año de 1660. Festivas y generosas demonstraciones de aquella nobiliffima ciudad en elta tolemne Dedicacion. Oraciones evangelicas en sv Octava. Sagrados Poemas en fu elogio*, a cargo del escribano del rey Juan Núñez Sotomayor, e impresa por Mateo López Hidalgo en Málaga, en el año 1661. De los datos que el texto nos ofrece, sabemos que el Arzobispo Obispo de Jaén, don Fernando de Andrade y Castro, impulsó desde su llegada a la ciudad el término de las obras del templo cristiano sobre

<sup>67</sup> Ya avanzamos que, siguiendo un artículo de Agustín de la Granja de 1987, creemos que fue la compañía de Osorio la que representó *El Maestrazgo del Tusón*. Ver el apartado II.1.2.1. de este mismo trabajo («De la compañía que estrenó *El Maestrazgo del Tusón*»), más adelante.

<sup>68</sup> El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dirigido por Ferrer, 2008, se hace eco, en la entrada correspondiente al autor y actor Diego Osorio, de una información publicada por Charles Davis y John Varey en 2003, según la cual consta un concierto, fechado el 16 de abril de 1659 en Madrid, por el que Osorio se comprometía a participar con su compañía en las fiestas del Corpus de Vallecas, en las que se harían dos representaciones, el auto sacramental de Madrid con todos sus sainetes y una comedia con bailes y entremeses el 15 de junio. En el contrato también se especificaba que, si no pudiera salir la compañía por ocupación en los Consejos de Madrid, quedaría libre y se anularía la escritura.

<sup>69</sup> Consta una «Obligación de Diego Osorio, autor de comedias, de representar con su compañía en la villa de Sonseca, días 21 y 22 de Junio de este año, cuatro representaciones: tres comedias de las que tiene puestas y el Auto que hubiere hecho en las fiestas del Corpus de la corte, en precio de 4.000 reales». Ver Pérez Pastor, 1905, p. 262, documento 158. Está fechado en Madrid, el 7 de abril de 1659. Referencia: Juan García de Albertos, 1659, fol. 56.

lo que había sido una mezquita en época de dominación musulmana. Tales obras acabaron en 1660, y ese mismo año fue inaugurado el templo y se efectuó el traslado de la imagen del Sacramento.

Las fiestas organizadas con motivo de tal evento se dilataron desde el miércoles 20 al viernes 29 de octubre, e incluyeron la bendición del templo, una procesión cívico-religiosa, cohetes y fuegos de artificio, una misa pontifical, representación de dos autos sacramentales, una corrida de toros, una justa literaria y poética, un desfile de máscaras, un concierto de música vocal e instrumental y cultos diarios de la ciudad (acompañados de sus correspondientes sermones, a cargo de las autoridades eclesiásticas de la zona).

El viernes 22 de octubre, por la tarde, tuvo lugar, en la plaza de la ciudad<sup>70</sup> la escenificación de los dos autos calderonianos que se habían representado en Madrid en 1659, precedidos por una loa compuesta por un párroco franciscano<sup>71</sup>. La *Descripcion panegírica* comenta al respecto:

Gloriofamente fe concluyô la folemnidad de la mañana, y llegada la tarde, la engrandecieron los Autos Sacramentales, de cuya repretentacion fue hermofo teatro la plaza, con vn bien beftido tablado, donde Jofeph de Prado, y Mariana Baca, exercitando fu mucha deftreza con vna de las mas excelentes compañías, que falen a las tablas, dieron alegre termino a todo el periodo de aquel dia. Fueron los Autos muy del intento de la festividad, fu traza ingeniofa, fus verfos relevantes, fu erudicion escogida, y felizmente acomodada. Y folo con faber que fon partos del futiliffimo ingenio de Don Pedro Calderon de la Barca, honor de nueftra España, quedan heroicamente encarecidos. Huvo algunas tramoyas de primor: y ha fido grande fuerte de efa defcripcion, que fe pudielfen participar para que todos los gozen en la prenfa, ya que por el rumor del concurfso que affitiô a ellos, no fe logró a los oydos aquel dia el cuydado que pufo la atencion. Affitieron los dos Iluftriffimos Cabildos, Eclefiastico y fecular, y la Nobleza de Jaen. Adornaronfe los balcones y ventanas de ricas colgaduras y affientos. Diôse principio a efte acto de alegria, y oftentacion con vna Loa, que a infancia de los Cavalleros Ventiquatros, Comiffarios de las Fieftas, compuso el Padre San Francisco; cuyo ingenio arrogante fe ha dado fiempre a conocer en las divinas y humanas letras, remitome a la obra, que ferà el mas lucido defempeño de fus créditos, y de mi ponderacion.<sup>72</sup>

Parece ser que *El Maestrazgo* se llevó a escena, de nuevo en Madrid, en la década de los noventa del siglo XVII. José María Ruano de la Haza ha reproducido

<sup>70</sup> Debe de tratarse de la actual Plaza de la Constitución o de las Palmeras, la cual se sitúa en el centro mismo de la ciudad, siendo el lugar donde confluyen algunas de las calles más importantes de la misma. Urbanizada en el siglo XV como mercado del Arrabal y lugar para organizar eventos festivos, se afianzó como plaza mayor durante los siglos XVI y XVII.

<sup>71</sup> Dicha loa constituye un eficiente ejercicio de metaficción y metaliteratura: en ella se presenta a dos aldeanos, Julio y Silvano, que van a Jaén para asistir a las fiestas por la inauguración de la catedral. Llegan en el instante mismo en que van a representar los autos Prado y la Baca y, acto seguido, comienza la fiesta sacramental con una loa protagonizada por los personajes de Zelo (que alaba la grandeza del Obispo jaenés), Fe (que loa al Cabildo eclesiástico, tanto por su erudición como por la determinación con que guía a la comunidad cristiana) y Religión (que elogia al pueblo de Jaén por su carácter excelso y piadoso).

<sup>72</sup> Núñez Sotomayor, 1661, p. 135.

una «Lista de Autos Sacramentales que se han representado en esta villa desde el año 1670 hasta 1701», conservada en el legajo 4<sup>a</sup>-254-2 del Archivo de la Biblioteca Histórica de Madrid, en la cual se reseña que en el año 1691 se representaron «El maestrazgo del Tusón 1<sup>a</sup> parte [sic] y Siquis y Cupido»<sup>73</sup>. Y aunque señala que esta lista no le merece gran credibilidad, lo cierto es que otra lista, publicada por Pérez Pastor, corrobora este mismo dato<sup>74</sup>.

Como ha apuntado el mismo Ruano, tras la muerte de Calderón, en 1681, y hasta la edición de Pando de 1717, la Villa de Madrid trató de impedir la impresión de los autos calderonianos; de esta manera, podía representarlos en años posteriores sin que el público advirtiese que se trataba de reposiciones y, de paso, el Ayuntamiento se evitaba tener que pagar a otros dramaturgos por la composición de nuevos autos<sup>75</sup>. En este sentido, aunque ya viejo, *El Maestrazgo* pudo representarse en 1691 como auto novedoso, al menos a ojos del público.

Nuestro auto se escenificó al menos en otras dos ocasiones más, ya en el siglo XVIII. De acuerdo con una relación<sup>76</sup> del musicólogo Francisco Barbieri sobre la representación de autos en los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe entre 1701 y 1764, *El Maestrazgo* se representó en el Teatro del Príncipe en 1727 y en 1736. Datos que hemos podido ampliar y matizar recientemente, gracias a la reconstrucción que de la cartelera de los teatros madrileños del siglo XVIII han llevado a cabo Andioc y Coulon; pues, de acuerdo con la información que estos investigadores manejan, nuestro auto se puso en escena del 20 de junio al 14 de julio de 1727 en el teatro de la Cruz (y no en el del Príncipe, según aduce Barbieri), siendo el director de la compañía a cuyo cargo se representó Antonio Vela; y en el teatro del Príncipe entre el 8 y el 24 de junio de 1736 (el director de la compañía era José Garcés)<sup>77</sup>.

Sobre la representación de autos sacramentales en teatros comerciales en el siglo XVIII, Víctor García Ruiz ha constatado una evolución del género en cuatro aspectos: el mantenimiento del esquema básico de la fiesta sacramental de la centuria anterior (auto, baile y entremés); la limitación, desde 1708, del repertorio de autos representados a los de Calderón; el desarrollo de otros aspectos escénicos,

<sup>73</sup> Ruano de la Haza, «Introducción» a *Andrómeda y Perseo*, volumen 7 de la colección de Autos sacramentales completos de Calderón, publicados por la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger, 1995, pp. 12-13.

<sup>74</sup> Pérez Pastor, 1905, p. 434. El documento, cuyo encabezamiento es el mismo que el de la lista de Ruano, se encuentra en el Archivo Municipal, Clase 16, 2<sup>a</sup>-200-5.

<sup>75</sup> Sobre esta cuestión, ver Ruano de la Haza, «Introducción» a *Andrómeda y Perseo*, 1995, pp. 67-72.

<sup>76</sup> Se trata del ms. 14016,26 de la Biblioteca Nacional de España, aunque nosotros hemos tomado la información de García Ruiz, 1994-1995, pp. 66-67.

<sup>77</sup> Andioc y Coulon, 1996, pp. 134 y 186 del vol. I y p. 759 del vol II.

especialmente el elemento musical; y, al menos hasta 1750, una modificación considerable del texto calderoniano a base de *sobreelaboraciones* y *elaboraciones*, las cuales introducen elementos novedosos en la versión original<sup>78</sup>. De este modo, es posible que la adaptación de *El Maestrazgo* a la que asistieron los espectadores «polacos» y «chorizos» fuera sustancialmente diferente al texto base que Calderón había compuesto para la fiesta del Corpus de 1659.

Para acabar, recordemos que, por presión de los autores clasicistas de la Ilustración, el 11 de junio de 1765 se decretaba, por Real Cédula de Carlos III, la prohibición del género sacramental en España; pues bien, no nos consta que *El Maestrazgo del Tusón* haya sido representado nuevamente desde esta fecha<sup>79</sup>.

### 1.2.1.- De la compañía que estrenó *El Maestrazgo del Tusón*

En cuanto a las compañías que participaron en los autos de 1659, la de Sebastián de Prado y Juan de la Calle, y la de Diego Osorio, ¿tenemos alguna noticia acerca de cuál de ellas estrenó *El sacro Parnaso* y cuál *El Maestrazgo del Tusón*? Por la información de que disponemos (fundamentada, además, en hipótesis), parece ser que fueron Osorio y sus cómicos los que se encargaron de *El Maestrazgo*. Este es, al menos, el dato que se extrae de las investigaciones de Agustín de la Granja<sup>80</sup> en su edición de una mojiganga inédita de Calderón (conocida, precisamente, como *El Parnaso*), como a continuación trataremos de explicar, antes de ofrecer los datos biográfico-profesionales de los actores que integraban la formación de Diego Osorio en la fiesta del Corpus de aquel año.

Según De la Granja, era habitual en el Siglo de Oro que los dramaturgos anunciaran en los últimos versos de una comedia su continuación en una segunda parte. Lo interesante, a juicio del estudioso, es que don Pedro Calderón empleaba dos fórmulas exclusivas para anunciar sus segundas partes: la primera era una frase, a

---

<sup>78</sup> García Ruiz, 1994-1995, p. 71, entiende por *sobreelaboración* «aquél texto que introduce cualquier tipo de modificaciones (supresiones, adiciones, personajes nuevos, introducción de textos de otros autos, aumento de las partes musicales) pero con la condición de mantener la estructura general del auto original»; mientras que en la *elaboración*, «el adaptador se aleja estructuralmente del texto de que parte, dando lugar a un auto distinto del que sirvió de fuente».

<sup>79</sup> Según los datos que hemos consultado en García Ruiz, 1997, y García Lorenzo y Muñoz Carabantes, 2000.

<sup>80</sup> El proceso argumentativo que desarrollamos en las siguientes líneas, y que nos llevará a postular que la compañía de Diego Osorio estrenó *El Maestrazgo del Tusón*, sigue a Granja, 1987.

manera de brindis, en la que siempre estaba presente el verbo *convidar*<sup>81</sup>; la segunda fórmula emplea el verbo *decir*, en una proporción equivalente a la de las construcciones con el verbo *convidar*. De aquí deduce que el entremés *La rabia* fue escrito por Calderón<sup>82</sup>.

Aplicado al género sacramental calderoniano y a la fiesta para la que los autos eran escritos, De la Granja cree que, cuando Calderón «convida» a otra obra, está anunciando, no necesariamente una continuación de piezas en el plano argumental, sino antes bien una continuación del espectáculo (aunque, en el caso de *La rabia* y la mojiganga *El Parnaso*, la interdependencia existe tanto en el plano argumental como en el de la continuidad escénica).

El siguiente paso ha sido postular que Calderón escribió *La rabia* y la *Mojiganga del parnaso* para la fiesta sacramental barroca de 1659, acompañando a la escenificación del auto *El sacro Parnaso*. Dos datos del testimonio en el que se ha conservado la citada mojiganga (el manuscrito 15612 de la Biblioteca Nacional) apoyarían su tesis: el primero es que el amanuense que la copió escribió al lado del título de la mojiganga que se trataba de la «segunda parte de *La rabia*»; el segundo, el propio título de la mojiganga, «Moxiganga del parnaso», esto es, una abreviatura de «mojiganga del [auto sacramental *El sacro*] *Parnaso*».

Finalmente, y es lo que a nosotros nos interesa para determinar cuál de las dos compañías que participaron en el Corpus madrileño de 1659 representó *El Maestrazgo del Tusón*, Agustín de la Granja señala que la misma compañía que se ocupó de *El sacro Parnaso* hubo de interpretar las piezas breves que lo acompañaron. Pues bien: ya hemos reproducido la lista de actores y actrices de la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle para los autos de 1659, en la cual figuran María de Prado, Bernarda Manuela y Bernarda Ramírez. Pero es que en el «reparto» del manuscrito que ofrece la versión más primitiva de *La rabia* se menciona precisamente a una «Doña Bernarda» (cuando la protagonista del entremés se llama doña Bárbula, con lo

<sup>81</sup> Los versos en cuestión del entremés *La rabia* son: «Yo rabio de hambre perruna; y hasta saber en qué para, / para la segunda parte / convidado a una mojiganga».

<sup>82</sup> *La rabia* nos ha llegado a través de tres testimonios, en el más antiguo de los cuales (el ms. 15596 de la Biblioteca Nacional española), con letra del siglo XVII, consta que es entremés de don Pedro Calderón. Actualmente, la autoría calderoniana sobre esta pieza es plenamente aceptada por los investigadores (así Kurt y Roswitha Reichenberger, María Luisa Lobato, Catalina Buezo, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Estos últimos la incluyen en su edición del teatro breve calderoniano en la editorial Castalia; y en solitario, Rodríguez Cuadros, E., «La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario», en García Lorenzo, L. (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Festival de Almagro-Reichenberger, 2000, pp. 99-186, incluye un apéndice, «Cronología del teatro breve calderoniano. Estado de la cuestión con la totalidad del corpus atribuible», donde constata que el entremés *La rabia. 1ª parte* y la mojiganga *El Parnaso. 2ª parte de la Rabia*, acompañaron al auto *El sacro Parnaso* en su primera representación teatral en 1659).

que podría haber una interferencia de nombres: el del personaje y el de la actriz [¿Bernarda Manuela o Bernarda Ramírez?] que lo encarnó), y en el manuscrito 15612 de la Biblioteca Nacional de España también figuran, en el reparto de personajes, una «Ber[nar]da» y «maria de prado». Con lo cual, si Agustín de la Granja está en lo cierto, podemos concluir que la compañía de Prado y De la Calle se encargó del auto *El sacro Parnaso* y de las piezas breves asociadas a él y, por eliminación, que la compañía de Diego Osorio es la que representó *El Maestrazgo del Tusón*.

En espera de nuevos datos que confirmen (o refuten) esta información, solo nos resta remitir al lector al Apéndice 2 de nuestro trabajo («Datos biográfico-profesionales de los actores que estrenaron *El Maestrazgo del Tusón* en 1659»), donde encontrará las referencias biográficas y una detallada relación de la trayectoria profesional de cada uno de los representantes que conformaban la compañía de Diego Osorio en la fiesta sacramental madrileña de 1659.

### **1.2.2.- Más datos sobre la fiesta sacramental barroca de 1659. El asunto de la loa**

En relación con la festividad del Corpus madrileño de 1659, podemos aportar, aunque escasos, algunos datos más, los cuales permiten hacernos una idea del entramado festivo en el que se integró la escenificación de nuestro auto.

De la tarasca y los gigantes que desfilaban en la procesión, tenemos una preciosa descripción gracias a uno de los maestros escultores que hizo postura en ellos, con las condiciones siguientes:

Primeramente he procurado diferenciar de las otras con toda la nobedad posible porque las pasadas han sido de papel de estrasa y papel de color, como ynbençiones de fuego y estaca, digo diferente de todas las que se an echo, elijiendo los Sres. Comisarios cara hermosa o fea; si esta fea se entiende que el rostro va pintado feo y los ojos se menean y saca la lengua e aciendo jestos; y lo demas del cuerpo y braços asta el ombligo de color de carne al olio y lo demas asta la cola de diferentes colores y muy hermosas y buen salpicado, y no de añil y jaldre como las demas que han salido, y las alas de los lados de ambas partes que la adornan pintadas diferentes que el cuerpo; y encima del lomo de la dicha tarasca que hes espaciosa va vna rueda. En ella van tres hombres en sus cauallos como estan en la traça, y andan al deredor, y en esta ynstançia acomete el toro que esta acia la cola, como se be en la traça, por vn canal, que se ara que acometa a todos tiempos, que sera de ver; y para que aya bulla lleban los cauallos y caualleros cascaueles y campanillas y el toro tambien en vn collar vien dispuesto; y para mas estruendo y novedad va el cojo del Prado tocando la trompeta dentro de la tarasca vien asentado; y para esto y mas siguridad en todo hes menester seis ombres, y estos an de yr vestidos de anjeo o fusa con aquellas orejotas, conforme a la traça, pintados y escamados como peçes marinos porque acompañen a la figura y alude todo junto muy vien, y en los faldones de avaxo van pintados unos peçes diferentes con sus olas de agua. [En] la targueta que lleua en

las manos yran pintadas las armas de la Villa o el jerolifico que hordenaren los Sres. Comisarios. Y se a de entender que esta figura se hace de nuebo desde el primer palo asta el postrero porque la uieja no tiene cosa que aprouechar y asi como asi es menester telar mas fuerte y mas ancho [...] el adreco de los gigantones que fuere menester poniendoles sus alfanjones con sus puños y conteras plateadas como se husaua antiguamente...<sup>83</sup>

De los legajos que hablan de las danzas de la procesión, sabemos que aquellas consistían en: una danza de espadas de Brunete, cuatro danzas, tres «danças ordinarias para que sirban en las procesiones de San Ysidro, Santana y San Roque deste año», danza de muchachos y muchachas de Getafe, «otra dança de los siete atributos y vn diablo, con su tamborilero, vestidos de telas finas, damascos y tafetanes, sus bandas, monterones y plumas con sus targetas que digan fe, esperanza y caridad» y «otra danza, seys caçadores vestidos de telas finas, tafetanes y damascos y vn oso con vna colmena, dentro el caliz y la hostia y por de fuera pintadas las armas de Madrid, dos alcaldes vestidos a lo labrador de cordellate pardo guarnecido de cintas blancas, los caçadores con monteras de tafetanes dobles con guarnicion de plata, plumas de colores, sus bandas de colores con sus puntas de y oro»<sup>84</sup>.

Algo distinto es el caso de las piezas breves que remataron la fiesta sacramental de aquel año, complementando la representación de los autos compuestos por Calderón para tal fin. Conocemos la loa, el entremés y la mojjiganga adscritos a *El sacro Parnaso*, pero no, desgraciadamente, los del auto que editamos, dado que ninguno de los documentos que hemos consultado da cuenta del teatro breve que acompañó a *El Maestrazgo del Tusón*<sup>85</sup>. De hecho, la cuestión de la loa que acompañó su escenificación es ciertamente controvertida; para empezar, diremos que algunos testimonios –tanto manuscritos como ediciones impresas– de *El Maestrazgo* van precedidos de loa, pero esta no es siempre la misma en todos ellos, a saber:

<sup>83</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 139-140, documento 170 (2-198-14).

<sup>84</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 141, documentos 171b y c (2-198-14 y 2-198-15).

<sup>85</sup> Efectivamente, los documentos recopilados por Shergold y Varey, 1961, en el Archivo de Madrid no hacen referencia a estas piezas (ni siquiera las cuentas de demasías); pero tampoco otras obras que hemos consultado: Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojjigangas, desde fines del siglo XVI a mediados de XVIII*, NBAE, 2 vols., Madrid, Bailly / Baillièrre, 1911; Buezo, C., *La mojjiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993; Herrero García, M., *Madrid en el teatro*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1963; Herrero García, M., *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, año XXIII, 1954, 67; Paz y Meliá, 1934; e incluso el catálogo virtual de la Biblioteca Nacional de España. Para un estudio de la loa en cuanto género dramático, remitimos al reciente trabajo de Erdocia Castillejo, C., *La loa sacramental de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2012. Erdocia estudia los orígenes de la loa, su evolución y desarrollo en el siglo XVII, la estructura de la pieza, su interrelación con el auto al que precede y un análisis dramático y espectacular del género, esto es, en el contexto de la fiesta sacramental.

- AP *Autos sacramentales alegóricos, y historiales del Phenix de los poetas, el español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes [...] Tomo quinto. Con privilegio. En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1760, pp. 412-417. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 3161.*

Loa / para el auto sacramental, / intitulado: / *El maestrazgo / del toyson.* / de D. Pedro Calderón de la Barca.

E. *Muf.*- A Tan Alto Sacramento  
A. pues acierta obedeciendo.

- C *Autos sacramentales, alegóricos e historiales dedicados a Cristo Nuestro Señor Sacramentado, compuestos por Don Pedro Calderón de la Barca, Parte VI, fols. 89r a 96r [94 en el código] (numeración antigua). Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la Parroquia de San Sebastián de Madrid. Actualmente en el Museo Nacional del Teatro (Almagro).*

Sacrament[a]l Loa De *la Esgrima* / Para el Auto Yntitulado *el Mastrazgo Del toisón* / De / D[o]n Pedro Calderón de la Barca.

E. Mús[ica].- Oy es día De Alegría  
A. Mús[ica].- Oi es día De Alegría, etc. / Finis.

- N1 *Autos sacramentales alegóricos e historiales de Don Pedro Calderón de la Barca. Ms. 3793 de la Biblioteca Nacional de España, fols. 1-8r.*

Loa para el Avto *El maestrazgo del toysón.*

E. Música.- De los ynstantes, las oras,  
A. sea perdón el que mereze.

- P1 *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier [...] Parte tercera. En Madrid: En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Año de 1717, pp. 404-409. Portada a dos tintas, roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 4958.*

Loa, / para el avto / sacramental, / intitulado, / *El maestrazgo / del toyson.* / de Don Pedro Calderón / de la Barca.

E. *Muf.*- A Tan Alto Sacramento  
A. pues acierta obedeciendo.

- P2 *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier. [...] Parte tercera, con privilegio, en Madrid, Año de 1718, pp. 404-409. Portada roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 1323.*



Loa, / para el avto / sacramental, / intitulado, / *El maestrazgo / del toyson.* / de Don Pedro Calderón / de la Barca.

E. *Muf.*- A Tan Alto Sacramento

A. pues acierta obedeciendo.

S Loas / Sacramentales / Alegóricas / de los avtos / Compvestos / por don Pedro / Calderón de la Barca / Cauallero del Orden de Santiago / Tomo noveno, Ms. 210 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo (Santander), fols. 46r-51v.

Loa para el avto de / *Maestrazgo del Toysón* / de Calderón.

E. Música.- De los ynstantes las oras.

A. sea perdón el que mereze / Fin.

T Manuscrito procedente de la colección teatral de don Arturo Sedó. Actualmente, en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, Vitr. A. Est. 5. 43 hjs. La loa ocupa los fols. 3r-10r.

Loa sacramental que se hizo en el auto del *maes- / trazgo del tusson*, de D. Pedro Calderón.

E. *Mussica.*- Humano Yngenio del hombre

A. el alto bajando y el bajo subiendo. / Fin de la Loa.

VP Calderón de la Barca, P., *Obras completas*, tomo III: *Autos sacramentales*, ed. de Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987 [1952], pp. 890-893.

Loa / para el auto sacramental / intitulado / *El maestrazgo / del toison* / de Don Pedro Calderón / de la Barca.

E. *Músic.*- «A tan alto Sacramento

A. pues acierta obedeciendo.

Otro manuscrito de la Biblioteca Nacional de España recoge suelta la loa de *El Maestrazgo*, es decir, sin que preceda al auto. Esta es su descripción y la sigla que le atribuimos:

N3 *Avtos Sacramentales Alegóricos Historiales, compvestos por Don Pedro Calderón de la Barca. Cavallero del Orden de Santiago.* Ms. 14769 de la Biblioteca Nacional de España, fols. 315r-324v.

Loa para el Avto del *Maestrazgo del Toisón.*

E. Música.- De los ynstantes, las oras,

A. seha perdón el que mereze.

Una vez que hemos dado cuenta de los testimonios que recogen la loa que, supuestamente, antecedió a la representación de *El Maestrazgo*, vamos a sintetizar en

el siguiente cuadro la información que hemos aportado para después hacer algunas puntualizaciones:

PRIMER VERSO DE LA LOA	TESTIMONIOS QUE LA CONSIGNAN PARA <i>EL MAESTRAZGO DEL TUSÓN</i>
A tan alto Sacramento	AP, P1, P2, VP
De los instantes las horas	N1, N3, S
Hoy es día de alegría	C
Humano ingenio del hombre	T

La edición de Pando y Mier de 1717, y todas las que derivan de ella (es decir, la edición de Pando de 1718, la de Apontes y la de Valbuena Prat), recogen como loa de nuestro auto «A tan alto Sacramento». Reproducimos a continuación unos versos del final de la misma, que nos serán de gran utilidad para extraer una conclusión:

ENTENDIMIENTO      Pues yo el agradecimiento,  
de que razón de dudar  
vine y evidencia vuelvo,  
pagaros en un festín  
hoy tan gran favor espero.

LOS CUATRO            ¿Y de qué ha de ser?

ENTENDIMIENTO    De un auto.

LOS CUATRO            ¿Su título?

ENTENDIMIENTO    Si me acuerdo,  
*El Maestrazgo del Toisón*,  
alegórico concepto,  
a dos luces, de Divinas  
y Humanas Letras compuesto. [...]

LOS CUATRO            ¿Dónde el teatro dispones?

ENTENDIMIENTO      ¿Dónde mejor que en el centro  
de la fe y la religión,  
de la piedad, culto y celo  
de Madrid, Corte felice  
del Segundo Carlos, dueño  
de la redondez del mundo,  
de coronas e imperios  
tan dilatados, que no  
ve el sol en todo su entero

círculo remoto clima,  
 en que continuado el tiempo  
 a todas horas no esté  
 este alto Sacramento  
 celebrándose en Estados  
 suyos, bien como heredero  
 de la siempre verde copa  
 del Tronco de Austria...<sup>86</sup>

Tal como se nos ha transmitido, esta no pudo ser la loa del *El Maestrazgo*, porque nuestro auto se representó en 1659, durante el reinado de Felipe IV. Este reinó desde 1621 hasta su muerte, en 1665, momento en que su viuda, Mariana de Austria, se encarga de la regencia del país hasta la mayoría de edad, en 1675, de su hijo Carlos II. Así pues, el verso en el que el personaje de Entendimiento indica que el título del auto que se va a representar es *El Maestrazgo* no debe de ser el de la versión primitiva de la loa. Confirma esta teoría el hecho de que «A tan alto Sacramento» se presente como loa de otro auto en tres testimonios de que tenemos noticia: el manuscrito 14769 de la Biblioteca Nacional (N3), entre los fols. 325r a 333v, el manuscrito 210 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander (S), entre los fols. 16r a 21r, y el manuscrito B2609 de la Hispanic Society de Nueva York, entre los fols. 1r a 7v, recogen efectivamente dicha loa para *El día mayor de los días*. Y cuando se le pregunta al Entendimiento por el título del auto, este responde: «Ya me acuerdo; / el día maior de los dias. / Alegorico conzepto / a dos luzes, de Diuinas / y humanas letras compuesto». Por lo tanto, podemos afirmar que la loa «A tan alto Sacramento» no se escribió para acompañar a nuestro auto<sup>87</sup>.

En otros tres manuscritos, N1, N3 y S, se asigna la loa «De los instantes las horas» a *El Maestrazgo del Tusón*. Vamos a reproducir también unos versos de su final, porque las alusiones históricas que en ella se hacen nos permiten nuevamente descartar la hipótesis de que fue la loa primitiva del auto. Son los siguientes:

FE      Invictísimo monarca,  
 cuyas generosas sienes  
 siempre coronadas vivan  
 de las siempre ramas verdes.

INVIERNO      Así, de la nueva esposa  
 el día felice llegue,

<sup>86</sup> Calderón de la Barca, Loa de *El Maestrazgo del Toisón* (1659), 1987 [1952], p. 893.

<sup>87</sup> Además, el propio Pando incurre en una contradicción al asignar la loa «A tan alto Sacramento», no solo a *El Maestrazgo*, sino también a *Los misterios de la Misa*. Mientras, N3 asigna a este auto la loa «Venid, a ver mortales» (fols. 41r-48v), que Pando antepone a *El gran mercado del mundo* en su edición de los autos calderonianos.

y llegue el felice día  
que tu Real familia aumente.

PRIMAVERA Así, las dichosas nuevas  
se vayan creciendo siempre,  
y triunfes, como de algunos  
de los restantes rebeldes.

Alexander A. Parker<sup>88</sup> ha sugerido que estos versos hacen referencia, por un lado, al segundo matrimonio de Felipe IV (con Mariana de Austria), cuando las negociaciones todavía no habían concluido (los preparativos de la boda comenzaron en 1647, si bien el enlace por poderes no tuvo lugar hasta noviembre de 1648, en Viena); por otro, la alusión a que algunos rebeldes han sido derrotados apoya esta fecha, pues la revuelta de Nápoles había sido sofocada en 1647, pero la sublevación de Cataluña no lo sería hasta 1651. Además, Parker señala que la loa «De los instantes las horas» fue publicada en 1655, junto con *La siembra del Señor*<sup>89</sup>, bajo el título de «Loa Sacramental que la compañía de Antonio de Prado representó en el Auto de la primer Flor del Carmelo, en las fiestas desta coronada villa de Madrid»; y precisamente, en la fiesta del Corpus de 1648, la compañía de Prado era fue una de las que actuó. De lo cual se podría deducir que esta loa, que los testimonios N1, N3 y S asocian a *El Maestrazgo del Tusón*, tampoco fue compuesta expresamente para nuestro auto<sup>90</sup>.

Una tercera loa, «Hoy es día de alegría», precede a *El Maestrazgo* en el manuscrito procedente de los fondos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Pero es que esta pieza, en cuyo final no se indica el título del auto ni ningún otro dato contextual (dedicatoria, circunstancias de representación o recepción, etc.), es asignada por Pando y Mier al auto *Llamados y escogidos*<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> Parker, 1969, pp. 176-177, de donde hemos tomado también los versos precedentes.

<sup>89</sup> De hecho, la edición de Pando y Mier asigna a este auto la loa «De los instantes las horas» (lo cual puede tomarse igualmente como argumento para considerar que no es la loa de *El Maestrazgo*).

<sup>90</sup> Extraña por ello que el *Manual bibliográfico calderoniano* de los Reichenberger, aunque se haga eco de la tesis de Parker, acabe consignando la loa «De los instantes las horas» para el auto *El Maestrazgo del Tusón*, tomo I, 1979, p. 584. Loa que, por cierto, precede a *La siembra del Señor* en la edición de Pando y Mier.

<sup>91</sup> Y para enredar más la cuestión, digamos que el ms. 14847 de la Biblioteca Nacional de Madrid (fols. 343r-349v) asigna a *Llamados y escogidos* otra loa (su primer verso es «Para que se manifieste»), la cual acompaña a *El pintor de su deshonra* en la edición de Pando. Pero aún hay más: otro manuscrito de la Biblioteca, el 17214 (fols. 1r-8r), consigna para el auto una loa distinta («Labrando está una custodia»); y rematemos diciendo que el volumen *Loas Sacramentales Alegóricas* (ms. 210 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo santanderina, fols. 110r-115r) antepone a *Llamados y escogidos* la loa «Hoy es día de alegría», que, como hemos señalado, el manuscrito de la Novena asigna a *El Maestrazgo*.



su Villa, nobleza y plebe,  
de armas y de letras centro,  
sea en música la salva.<sup>93</sup>

De manera que no podemos saber si la loa «Humano ingenio del hombre» se compuso originariamente para acompañar a *El Maestrazgo del Tusón*, pues podría ser que el manuscrito del Institut del Teatre de Barcelona hubiese tomado y adaptado la loa primitiva de *El jardín de Falerina* para *El Maestrazgo*; teoría para nada descabellada, si se considera que T es el único testimonio que antepone esta loa al auto.

En conclusión, vista la problemática que afecta a la loa del auto objeto de nuestro estudio, no podemos sino dejarla fuera de nuestra edición, pues no poseemos ningún argumento lo suficientemente sólido para determinar cuál de estas cuatro loas –si es que alguna de ellas lo es– fue la que compuso Calderón para introducir el auto. Actuando de este modo, seguimos igualmente los criterios de la serie de Autos completos calderonianos de la Universidad de Navarra, pues «Un problema metodológico que se plantea de inmediato es el de las piezas breves (loas, entremeses y mojigangas) que acompañaban a la representación de los autos sacramentales en el ambiente de fiesta sacramental que caracterizaba la recepción aurisecular de este género. El ideal hubiera sido editar cada auto con las piezas de compañía, pero esto planteaba nuevas barreras muy complicadas de salvar, empezando por la confusión bibliográfica en torno a estas piezas, y la misma indeterminación en muchos casos, de a qué auto corresponden»<sup>94</sup>.

### 1.3.- Ediciones contemporáneas del auto

La primera edición conocida de nuestro auto está muy próxima en el tiempo a la sacramental barroca madrileña de 1659. Fue publicada en la imprenta malagueña de Mateo López Hidalgo en 1661, y se trata de la *Descripcion panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de laen celebró en la translacion del SS. Sacramento a fu nuevo y sumptuofo Templo, por el mes de Octubre del año de 1660*, por el escribano real Juan Núñez Sotomayor.

Por otra parte, el hecho de que *El Maestrazgo del Tusón* se escenificase en Madrid, además de en el Corpus de 1659, en los años 1691, 1717 y 1736, puede

<sup>93</sup> Calderón de la Barca, Loa de *El jardín de Falerina* (1675), 1987 [1952], pp. 1505-1506.

<sup>94</sup> Tomo este principio metodológico de Arellano y Cilveti, «Introducción» a *El divino Jasón*, 1992, pp. 12-13.

tomarse como indicio de un mayor éxito de público que este auto compartió con otros que también conocieron una reposición durante los años que siguieron a la muerte de Calderón. Extraña, por esta razón, que el texto no fuese publicado en la Corte hasta la impresión de los autos calderonianos por parte de Pando y Mier en 1717. Porque, efectivamente, nuestro auto no aparece ni en el volumen de autos publicados en vida del autor en 1677<sup>95</sup>, ni entre las copias manuscritas conservadas en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid y que, en opinión de Ruano de la Haza, son copias en limpio sacadas por el propio dramaturgo a fin de darlas a la imprenta<sup>96</sup>. Tampoco aparece en la edición barcelonesa de Sebastián de Cormellas del año 1701<sup>97</sup>.

Ya hemos comentado que Madrid, desde la muerte de Calderón, impidió la edición de sus autos, llegando incluso a confiscar unos manuscritos (entre ellos, el de *El Maestrazgo*)<sup>98</sup> al impresor Pedro (o quizá, Gabriel) de León y su socio, Lasso, a quienes el Consejo Real, a instancias del Municipio, acabó por retirar la licencia que les había sido concedida previamente. Estos manuscritos constituirían la base de la labor editorial de Pedro de Pando y Mier cuando, acuciado por la crisis en 1716, el Ayuntamiento le otorgó licencia para publicar los autos de Calderón. Así pues, la primera impresión madrileña de *El Maestrazgo* es la de 1717, en el tomo tercero de los *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor de su*

<sup>95</sup> Se trata de los *Autos sacramentales, historiales y alegóricos dedicados a Cristo Señor Nuestro sacramentado, compuestos por Don Pedro Calderón de la Barca [...] Primera parte [...] En Madrid. En la Imprenta Imperial, por Joseph Fernández de Buendía*, que incluye doce títulos: *Las órdenes militares, El santo rey don Fernando* (primera y segunda parte), *La vida es sueño, El divino Orfeo, Primero y segundo Isaac, La nave del mercader, La viña del Señor, La vacante general, ¿Quién hallará mujer fuerte?, No hay instante sin milagro y El nuevo hospicio de pobres*. Este volumen conoció dos ediciones madrileñas más, en 1690, por Juan García de Infanzón para Francisco Sacedón, y en 1715, por Ángel Pascual Rubio. Ver Wilson, 1960.

<sup>96</sup> Ruano de la Haza, «Introducción» a *Andrómeda y Perseo*, pp. 59-61, de donde tomamos la referencia. Se trata de los autos *El valle de la Zarzuela, El viático cordero, La cura y la enfermedad, La devoción de la Misa, La hidalga del valle, La inmunidad del Sagrado, La segunda esposa y triunfar muriendo, La vacante general, Las espigas de Ruth, Lo que va del hombre a Dios, Mística y real Babilonia, Psiquis y Cupido* (para Madrid), *Tu prójimo como a ti, A Dios por razón de Estado, A María el corazón, El año santo en Roma* (1ª parte), *El diablo mudo, El divino Orfeo, El laberinto del mundo, El lirio y la azucena, El pintor de su deshonra, El primer refugio del hombre y la probática piscina y El sacro Parnaso*.

<sup>97</sup> Es el volumen «*Autos sacramentales historiales, y alegóricos*. Compuestos por Don Pedro Calderón de la Barca [...] Que dedica un su Apasionado, a cuya costa se han impreso. A la Gloriosa Madre Santa Theresa de Jesús. En Barcelona: por Sebastian de Cormellas. Año de 1701». Ruano, «Introducción» a *Andrómeda y Perseo*, 1995, pp. 77-80, considera que la fecha y pie de imprenta son falsos, y que, en realidad, se publicó en Madrid en 1714. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España (signatura: R 11791).

<sup>98</sup> La lista de autos embargados a León y Lasso fue publicada por Pérez Pastor, C., *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura española*, Madrid, RAE, 1910, pp. 45-69 y 50-51, y recientemente, por Ruano de la Haza, «Introducción» a *Andrómeda y Perseo*, 1995, pp. 85-92.

*Magestad, y de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo. Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier. Y las dedica a los Excelentísimos Señores Condes de Lemos, &c. Parte tercera. Con privilegio. En Madrid: En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Año de 1717, cuya portada es roja y negra*<sup>99</sup>.

Pero, tal y como han señalado Ignacio Arellano y M<sup>a</sup> Carmen Pinillos<sup>100</sup>, ese mismo año de 1717 se edita nuevamente la obra sacramental calderoniana, al menos en dos ocasiones: se trata de dos ediciones que apenas difieren entre sí (únicamente en los preliminares y el diseño de la portada) y cuyo rasgo textual más distintivo respecto de la portada roja y negra de 1717, es la errata en la dedicatoria, pues se brindan a los *Condes de Lemus*.

Un año después, se reimprimen los autos calderonianos, y nuestro auto aparece nuevamente en el volumen *Autos sacramentales, alegoricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor de su Magestad, y de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo. Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier. Y las dedica a los Excelentísimos Señores, Condes de Lemos, &c. Parte tercera, con privilegio, en Madrid, Año de 1718, con la portada a dos tintas, roja y negra*<sup>101</sup>.

Y más de cuarenta años después, veían la luz en Madrid los *Autos sacramentales alegoricos, y historiales del Phenix de los poetas, el español Don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor de S. M. y de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo. Obras posthumas, que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes, quien las dedica a Maria Santissima [...] Tomo quinto. Con privilegio. En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1760, que, como es sabido, no es sino una reimpresión de la edición de Pando, con sutiles cambios respecto de su modelo.*

---

<sup>99</sup> Para una descripción de las ediciones de Pando, remitimos a Wilson, 1959 y 1962b.

<sup>100</sup> Arellano y Pinillos, «Introducción» a *El segundo blasón del Austria*, volumen 14 de la colección de Autos sacramentales completos de Calderón, publicados por la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger, 1997, pp. 75-76.

<sup>101</sup> Como es sabido, y tal y como han señalado numerosos miembros e investigadores de la colección Autos Sacramentales del GRISO, la edición de los autos calderonianos de Pando y Mier constituyó la base, a su vez, de la labor editora del filólogo e historiador Ángel Valbuena Prat, uno de los pioneros en el estudio y clasificación de la obra calderoniana para el Corpus en el siglo pasado.



## 2.- La composición de *El Maestrazgo del Tusón*

### 2.1.- Fundamentos teórico-ideológicos del género sacramental. La estructura compositiva de *El Maestrazgo del Tusón*

Es ya un lugar común acudir, a fin de explicar qué es un auto sacramental, a la definición que los propios dramaturgos del Siglo de Oro ofrecen sobre el género. Dice Lope de Vega, en la *Loa entre un villano y una labradora* (publicada póstumamente en 1644), que los autos son

Comedias  
a honor y gloria del Pan  
que tan devota celebra  
esta coronada villa:  
porque su alabanza sea  
confusión de la herejía  
y gloria de la fe nuestra,  
toda de historias divinas.<sup>102</sup>

A su vez, Calderón, en la loa para el auto *La segunda esposa* (1648), define el auto como

Sermones  
puestos en verso, en idea  
representable cuestiones  
de la Sacra Teología  
que no alcanzan mis razones  
a explicar ni comprender  
y el regocijo dispone  
en aplauso de este día.<sup>103</sup>

A partir de estos textos, podemos exponer brevemente los cuatro fundamentos del género sacramental. En primer lugar, la relación del auto con el sacramento de la Eucaristía: ya el mismo Calderón, en el prólogo a la publicación de sus autos en 1677 distinguió entre asunto y argumento. El *asunto* o motivo es siempre el mismo, se perpetúa de unos autos a otros: la Redención del género humano por medio de la Eucaristía y la presencia de Dios en la Sagrada Forma<sup>104</sup>. Este asunto se actualiza

<sup>102</sup> Vega, L. de, *Loa entre un villano y una labradora* (1644), *apud* Parker, 1983, p. 45.

<sup>103</sup> Calderón de la Barca, *Loa a La segunda esposa* (1648), *apud* Parker, 1983, p. 50.

<sup>104</sup> Arellano y Cilveti han concretado esta afirmación, matizando que los autos exaltan la Eucaristía como sacrificio (esto es, el rescate del hombre de las fuerzas demoniacas) y como sacramento (o celebración de la Eucaristía como alimento espiritual del hombre ya rescatado), y que cada auto calderoniano focaliza su atención en uno de estos dos aspectos, con igual o diverso relieve. Remito a su «Introducción» a *El divino Jasón*, 1992, p. 63 y ss.

dramáticamente a través de *argumentos* múltiples extraídos de fuentes diversas: la historia, la leyenda, el mito (bíblico o pagano), etc. En palabras del poeta:

Habrá quien haga fastidioso reparo de ver que en los más de estos Autos están introducidos unos mismos personajes como son: la Fe, la Gracia, la Culpa, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etcétera. A que se satisface, o se procura satisfacer, con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento, con que, a mi corto juicio, más se le debe dar estimación que culpa a este reparo, que el mayor primor de la naturaleza es que con unas mismas facciones haga tantos rostros diferentes, con cuyo ejemplar, ya que no sea primor, sea disculpa el haber hecho tantos diferentes Autos con unos mismos personajes.<sup>105</sup>

El asunto del auto constituye, además, una contribución a la liturgia de la Iglesia; de ahí que autores como Alexander A. Parker<sup>106</sup> y Bruce W. Wardropper<sup>107</sup> atribuyan al género un carácter litúrgico o semilitúrgico e indiquen que el auto constituye una prolongación del culto litúrgico fuera del recinto eclesiástico<sup>108</sup>.

Segundo rasgo del género: su afán didáctico, catequético y adoctrinador. Los autos son «sermones» y, por tanto, pretenden la instrucción del público espectador o, mejor dicho, de la comunidad de feligreses. Pero son también «sermones puestos en verso, en idea representable», lo cual apunta al carácter dramático de este teatro. El género sacramental resulta así de la fusión entre drama –acción, representación– y dogma teológico<sup>109</sup>. Además, en cuanto poesía dramática (Lope habla de los autos

<sup>105</sup> Calderón de la Barca, 1987 [1952], p. 42.

<sup>106</sup> Parker, 1983, p. 51.

<sup>107</sup> Wardropper, 1967, p. 87.

<sup>108</sup> Sin embargo, nos parece acertado reivindicar, con Antonio Regalado, el género auto más allá de su contenido teológico, por dos razones: por su calidad estética, capaz de entusiasmar al público de cualquier época, y por su contenido simbólico, capaz de orientar al ser humano en una existencia que es, por encima de prejuicios ideológicos, drama en sí misma. En este sentido, «los autos se manifiestan como una gran metáfora que no tiene por qué ser reducida a materia doctrinal en función de ciertas predilecciones éticas e ideológicas. El vigor dramático de la alegoría calderoniana es tal, que a ningún espectador se le ocurriría en plena representación despegarse del disfrute de la obra porque está en desacuerdo con la visión del mundo que despliega. [...] el arte de los autos, aunque arraigado en la fe cristiana, no es reducible a un mundo cerrado, sino que es más bien un paradigma artístico abierto, capaz de despertar motivos olvidados, entre los que se destaca nuestra necesidad de orientarnos por medio de un orden simbólico que nos haga presente una imagen dramática de la existencia» (Regalado, 1995, II, p. 32).

<sup>109</sup> Lo cierto es que el afán por hacer teatro de un dogma teológico coartaría sin duda la verosimilitud de la pieza dramática. Por eso el auto no puede incorporarse a una acción que represente una posible experiencia humana con la cual el público pueda identificarse. Este distanciamiento, por decirlo de alguna manera, no solo recaería en la parte del espectador, sino que también lo debieron de experimentar los propios actores. Y entonces, se hace particularmente interesante estudiar las técnicas que debieron poner en práctica los cómicos españoles del siglo XVII a la hora de interpretar las acciones y personajes alegóricos de los

como «comedias»), será posible trasvasar materiales del teatro profano (teatro de corral y comedia cortesana) al auto<sup>110</sup>.

En tercer lugar, el auto no posee autonomía *per se*, sino que forma parte de las celebraciones y festejos públicos organizados por las autoridades civiles para celebrar el día del Corpus Christi<sup>111</sup>. José María Díez Borque<sup>112</sup> ha acuñado acertadamente la expresión *fiesta sacramental barroca* para referirse al marco genérico en el que se inscribe la representación del auto: una serie de acciones y significados de grupo, expresadas por medio de tradiciones, ritos y ceremonias de carácter extraordinario (no cotidiano), caracterizadas por un alto nivel de participación<sup>113</sup> e interrelación, y en los que se funden elementos festivos y religiosos. La fiesta se programa con intenciones de prestigio, propaganda y aleccionamiento, y potencia la integración y la cohesión social y cultural del grupo que la celebra.

En la misma línea, Isidoro Moreno recuerda el trasfondo religioso de la fiesta barroca, destaca su carácter integrador y postula la necesidad de estudiar la espectacularidad del auto en su contexto festivo-teatral inmediato:

Religiosidad barroca que es, a la vez, festiva y teatral: dar forma plástica, sensorial, a lo ideológico, a lo simbólico o sacramental. Visualizar, dar volumen, sonido, olor, tacto y sabor a las ideas, a través de las representaciones plásticas, la música, la danza, los aromas, las sensaciones, los colores..., todos los estímulos de la sensualidad, en un a modo de teatro total en que los propios espectadores son también parte integrante de la representación, del «gran teatro del mundo».<sup>114</sup>

Enrique Rull coincide con Díez Borque, al afirmar que

---

autos sacramentales. Ver al respecto el apartado de este trabajo dedicado a la técnica actoral para el auto.

<sup>110</sup> Afirma Kurt Spang, 1997, pp. 474-475: «Mucha tinta se ha hecho correr acerca de la funcionalidad del auto sacramental. De entrada resulta obvio que desde el punto de vista de la estrategia persuasiva la finalidad oscila entre los dos aspectos horacianos de *utile et dulce* o sea del *docere* y *delectare*; se observa en estas piezas una evidente intención didáctica, pero se mezcla con una presentación agradable y deleitosa tanto en la configuración misma del auto como en su escenificación...». Como estamos haciendo nosotros, este autor estudia los ingredientes constitutivos del género sacramental en Spang, 1997.

<sup>111</sup> Desde su instauración, la fiesta del Corpus Christi gozó de gran popularidad en toda la Península. Para el caso concreto de Madrid, estudia las raíces del festejo Varey, 1993.

<sup>112</sup> Estudian en profundidad la sacramental barroca los trabajos de Díez Borque, 1983*b*, 1986 y 1994.

<sup>113</sup> Según Díez Borque, 1983*b*, p. 29, este es uno de los rasgos que distingue el *teatro* de la *fiesta*: los espectadores de teatro se limitan a contemplar el espectáculo, pero no participan en él; en cambio, la fiesta posee una doble vertiente de espectáculo y participación. José Antonio Maravall, 1986, p. 91, matiza el término al considerar que la fiesta del Barroco es fundamentalmente lo que él llama *fiesta por contemplación*, porque el público no tenía un papel activo. Para un estudio global del Barroco en tanto estructura histórica, remitimos a Maravall, 1980.

<sup>114</sup> Moreno Navarro, 1986, p. 181.

en el teatro sacramental se intentaban muchas cosas a la vez: educar, ilustrar, persuadir, predicar, divertir, etc., pero también celebrar todos juntos una fiesta en la que los aspectos profanos tenían tanta cabida como los religiosos, porque la alegría compartida debía formar como una cobertura del misterio para que éste no apareciera como cruento, triste y fatal<sup>115</sup>;

y añade que la fiesta de la que el auto formaba parte era un «todo integral» dirigido al pueblo para hacerlo deliberadamente partícipe de todos los elementos de esa fiesta. Por tanto, nos equivocáramos si estudiásemos el auto desgajado de esa *summa* que es el día del Corpus, o si abordásemos el auto desde una vertiente puramente textual; porque este aspecto del género subsumido en una celebración mayor, tenía como objetivo la inscripción del drama alegórico dentro de una ritualidad compleja cuajada de elementos variados, y hasta contrapuestos<sup>116</sup>, los cuales, una vez perdida su función concelebrativa, dejaban que el texto aislado perdiese el carácter esencial para el que había sido compuesto. Además, todos estos elementos tenían en común un mismo rasgo caracterizador: su naturaleza simbólica<sup>117</sup>.

Precisamente, el rasgo que individualiza al auto sacramental en cuanto género dramático es su carácter alegórico<sup>118</sup>: la alegoría, por decirlo con Arellano, «viene a ser el método de invención y producción del auto sacramental»<sup>119</sup>. Ya hemos indicado que los autos son «ideas representables» cuyos temas son «cuestiones de la Sacra Teología»; pero, para trasladar el dogma a los escenarios, se hace preciso darle consistencia dramática, esto es, apariencia humana. Dice Calderón en *Sueños hay que verdad son* (1670) y *El nuevo hospicio de pobres* (1675), respectivamente:

Y pues lo caduco no  
puede comprender lo eterno,

<sup>115</sup> Rull Fernández, 2001, p. 209.

<sup>116</sup> Piénsese, por ejemplo, en el desfile de elementos paganos como los gigantes, la tarasca, los danzantes, etc., precediendo a la Sagrada Forma en la procesión del Corpus. Muchos de estos elementos parecen proceder de antiguas celebraciones paganas que sobreviven en el mundo cristiano. Ahondan en el estudio de todos o algunos de estos elementos del Corpus los trabajos de Wardropper, 1967; Bernáldez Montalvo, J. M., *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983; y Portús Pérez, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1993.

<sup>117</sup> Para un estudio simbólico de la tarasca, los gigantones y las danzas de la procesión del Corpus, remitimos a Wardropper, 1967, pp. 39-51, y más recientemente, a Regalado, 1995, II, p. 132 y ss.

<sup>118</sup> La utilización de la alegoría y de figuras era constante en la predicación desde la Edad Media, y pudo educar las mentes de los feligreses, además de favorecer la comprensión y el éxito de los autos desde el siglo XVI, hasta llegar a convertirse en la verdadera esencia del género en época calderoniana. El modo alegórico es, de esta manera, muy útil para adoctrinar y, de hecho, tradicionalmente es el recurso empleado en la *Biblia* para expresar verdades religiosas inefables. Estudian la evolución en el uso de la alegoría en el género sacramental, desde las farsas sacramentales y autos primitivos hasta Calderón, Wardropper, 1967, p. 149 y ss., y Fothergill-Payne, 1977.

<sup>119</sup> Arellano, «Introducción» a *El nuevo hospicio de pobres* (1675), 1995c, p. 694.

y es necesario que para  
venir en conocimiento  
suyo, haya un medio visible  
que en el corto caudal nuestro,  
del concepto imaginado  
pase a práctico concepto...<sup>120</sup>

Si es asentado principio  
en todas divinas letras  
(de parábolas lo diga  
la sacra página llena)  
que lo invisible no es  
posible que se comprenda  
y solo para rastrearlo  
da a lo visible licencia  
de que en ejemplos visibles  
lo no visible se entienda...<sup>121</sup>

Lo divino no pueden comprenderse más que por medio de una correspondencia con lo humano; de esta manera, la comprensión de lo eterno, invisible y atemporal se logrará por medio de una analogía con lo humano, visible, perecedero y temporal. Las técnicas de las que un poeta como Calderón se servirá para lograr esta correspondencia entre «concepto imaginado» y «práctico concepto» será la personificación y la alegoría (llamada por el dramaturgo *metáfora*):

Y pues ya la fantasía  
ha entablado el argumento,  
entable la realidad  
la metáfora...<sup>122</sup>

De la imaginación (*fantasía*), el dramaturgo saca el *argumento* (tema) del auto; la acción dramática visible en escena (*realidad*) procede del arte literario que opera sobre el tema (*metáfora*). Dicho de otro modo: la fábula argumental toma consistencia gracias a que la mente del poeta usa de su imaginación seleccionando las formas que luego incorpora a sus conceptos. Los «conceptos imaginados» resultantes se harán visibles gracias al empleo de recursos retóricos como la personificación de abstracciones. A estos personajes dramáticos se les encomienda la realización de las acciones del auto, y es aquí donde entra la más importante licencia retórica del género: la alegoría o metáfora. Habla de sí misma el personaje de Alegoría en la loa de *El sacro Parnaso* (1659) en los siguientes términos:

<sup>120</sup> Calderón de la Barca, *Sueños hay que verdad son* (1670), 1997, vv. 287-294.

<sup>121</sup> Calderón de la Barca, *El nuevo hospicio de pobres* (1675), 1995, vv. 181-190.

<sup>122</sup> Calderón de la Barca, *Las órdenes militares* (1662), 2005, vv. 251-254.

...soy  
 (si en términos me defino  
 docta Alegoría, tropo  
 retórico, que expresivo,  
 debajo de una alusión  
 de otra cosa, significo  
 las propiedades en lejos,  
 los accidentes en visos,  
 pues dando cuerpo al concepto  
 aun lo no visible animo...<sup>123</sup>

La alegoría es el recurso por el que el plano conceptual («el concepto», «lo no visible») adquiere la expresión concreta («cuerpo») que permite su acceso a la experiencia humana, teniendo en cuenta que esta expresión concreta es la acción dramática. De este modo la *metáfora* produce la *realidad* cuando los conceptos cobran vida y se hacen visibles en los personajes dramáticos y en la acción. Pero a su vez, dicha acción debe interpretarse «a dos luces» o «a dos visos», puesto que posee dos sentidos, uno historial (o literal) y otro alegórico (o espiritual):

Y pues vamos convenciendo  
 gentílicas ignorancias,  
 prosigamos a dos luces,  
 con todas las circunstancias  
 que lo alegórico pide y que lo histórico manda.<sup>124</sup>

Pues atenta  
 desde aquí, Envidia, a dos luces,  
 a dos visos, dos ideas,  
 verás si dice la historia  
 lo que a la fábula resta.<sup>125</sup>

El plano historial constituye la narración que sirve de base a la acción dramática o, por decirlo en palabras de Calderón, el «argumento» del auto: el conjunto de sucesos, históricos, factuales –elaborados poéticamente– o enteramente ficticios, que constituyen el diseño literal de la pieza y que pueden ser interpretados en sentido alegórico. Aquí entra un segundo sentido de *realidad*: la alegoría vincula dos planos, el de la realidad visible del escenario y la realidad invisible de la que la acción dramática visible es un reflejo. Nos encontramos, en consecuencia, con una nueva definición de alegoría:

La alegoría no es más

<sup>123</sup> Calderón de la Barca, Loa de *El sacro Parnaso* (1659), *apud* Parker, 1983, pp. 68-69.

<sup>124</sup> Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan* (1670), 2005, vv. 79-84.

<sup>125</sup> Calderón de la Barca, *El divino Orfeo* (1663), 1999, vv. 769-773.

que un espejo que traslada  
 lo que es con lo que no es,  
 y está toda su elegancia  
 en que salga parecida  
 tanto la copia en la tabla,  
 que el que está mirando a una  
 piense que está viendo a entrambas.  
 Corra ahora la paridad  
 entre lo vivo y la estampa...<sup>126</sup>

La segunda función de la alegoría es, por tanto, establecer una correspondencia entre los «prácticos conceptos» con la realidad última de la que proceden los «conceptos imaginados». De este modo, el auto contiene una doble *realidad*: los conceptos de la imaginación se hacen visibles y la forma metafórica en que cristalizan se halla en correspondencia analógica con la verdad divina. Corresponde al espectador desentrañar el sentido último de este teatro alegórico, si bien dramaturgos como Calderón le facilitan la tarea a través de las etimologías, los movimientos escénicos de los personajes, el vestuario y maquillaje de los actores, el modo de hablar y expresarse, los cuadros escénicos o las explicaciones directas de los personajes.

Por lo demás, la técnica de la alegoría proporciona a Calderón una libertad absoluta en cuanto al manejo de los argumentos de sus obras sacramentales, pues «no se sujeta a espacio ni tiempo, y puede reunir épocas, momentos y países diversos, episodios de la historia, personajes o motivos, sin someterse a ningún imperativo de cronología o sucesión causal. La poética del auto se llama precisamente Fantasía», tal y como ha señalado Arellano<sup>127</sup> apoyándose en Alexander Parker, quien explica que también la Eucaristía, asunto invariable de los autos, «reúne en su unidad intemporal la totalidad del destino y la historia espiritual del género humano»<sup>128</sup>.

El auto que estudiamos, *El Maestrazgo del Tusón*, actualiza precisamente el misterio de la Eucaristía a través de un argumento de base histórica: la institución de la Orden del Toisón de Oro por Felipe III, Duque Soberano de Borgoña, en 1430, para solemnizar su boda con la Infanta Isabel de Portugal (a su vez, Calderón pone en común este episodio con otro más reciente: las segundas nupcias de Felipe IV con Mariana de Austria en 1648, vinculando e identificando así al Duque de Borgoña y a su futura esposa con los monarcas austriacos de su tiempo). El Duque de Borgoña (y, por

<sup>126</sup> Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan* (1670), 2005, vv. 143-152.

<sup>127</sup> Arellano, 1995a, pp. 15-16.

<sup>128</sup> Parker, 1983, p. 67. Por eso en *El Maestrazgo del Tusón* puede la Lisonja afirmar, al escuchar el plan de Malicia para derrotar al Duque de Austria: «puesto que es segura / la metáfora, corramos / con ella, sin que calumnia / pueda haber en trajes, tiempos / ni lugares» (vv. 298-302).

tanto, Felipe IV) se identifica con Cristo (el *agnus dei* o Cordero de Dios que viene al mundo a quitar los pecados) y su mujer, con la Iglesia. De este modo, el auto tematiza el inicio de la Ley de Gracia, la cual abarca desde Cristo hasta la consumación de los tiempos y está presidida por los nuevos preceptos de amor dados por Cristo y transmitidos por la Iglesia (esta será rechazada por el personaje de Sinagoga, representante del pueblo judío, que está anclada en la Ley Escrita). Además, la pieza exalta la Eucaristía como rescate de la humanidad por Cristo (a través del enlace del Duque de Austria con la Esposa y del martirio que el cordero del collar padece a manos de la Sinagoga) aplicando alegóricamente la fundación de la Orden del Toisón, alegoría sustentada igualmente sobre otros motivos mitológicos (el vellocino de oro) y bíblicos (el rocío cuajado sobre la piel de cordero de Gedeón) empleados por Calderón, como seguidamente comentaremos.

Según han venido señalando algunos editores de autos calderonianos en la colección de Autos sacramentales de la Universidad de Navarra, el principio que rige la estructura compositiva del auto calderoniano es el de la sencillez y claridad de su estructura dramática, de acuerdo con los intereses pedagógicos del dramaturgo y su formación retórica<sup>129</sup>. Así pues, de acuerdo con los motivos desarrollados, junto con la ocupación de la escena (entradas y salidas de personajes), la música y las alternancias métricas (en el plano auditivo), el descubrimiento de apariencias y los cambios escenográficos (a nivel visual), podemos delimitar en *El Maestrazgo del Tusón* los siguientes bloques escénicos:

#### Bloque 1: Plan de Malicia y Lisonja (vv. 1-302)

Aparece la Malicia en escena y apela a la Lisonja, a la que explica que, según las Escrituras, la imagen del cordero del Antiguo Testamento, que tanto le aflige, podría encarnarse en la figura de un joven nazareno cuya venida al mundo es inminente. Malicia solicita la ayuda de Lisonja para penetrar en el palacio del Duque Felipe de Austria, pues sospecha que en él podría estar la clave de los misterios que tanto le angustian.

En su exposición, Malicia alude a pasajes de la Biblia relacionados con su trayectoria vital (la caída del Demonio por soberbia), otros que no alcanza a comprender (la Inmaculada Concepción de la Virgen), motivos bíblicos que prefiguran la llegada del Mesías (el sacrificio de Abel, el Fasé, el rocío cuajado en la piel de Gedeón...) y utiliza las etimologías para establecer correspondencias entre Felipe de

<sup>129</sup> Si bien, como ha señalado Arellano, 1995c, p. 18, la linealidad de la estructura coexiste igualmente con la prolijidad de significados que podemos asignar a los motivos del auto, dado que la fantasía alegórica concede al poeta total libertad en el tratamiento del argumento.



Austria y Cristo, es decir, entre el plano literal del argumento y el alegórico del asunto del auto.

Bloque 2: La corte del Austria. Bondades del Duque. Anuncio de las bodas (vv. 302-759)

2.1. Un instrumento de dulce música notifica la salida de Juan Bautista, cuya voz anuncia al mundo la llegada de un príncipe de excelsa nobleza. Lisonja y Malicia se acercan a él para sonsacarle información, pero el Bautista rápidamente advierte los peligros de la Lisonja y se niega a hablar con ella; mucho más astuta, la Malicia logra entablar conversación con él diciéndole que pretende entrar a servir a ese noble dueño para mejorar su fortuna.

2.2. Aparecen en escena el Duque y sus hombres (que resultan ser los Apóstoles Pedro, Andrés, Juan, Diego y Mateo, más la Simplicidad), con quienes el protagonista se muestra sumamente dadivoso, pues les asigna cargos y les concede imperios. También acoge en su patria a la Malicia, que se hace pasar por un desterrado que pide protección al Duque.

2.3. Felipe anuncia sus bodas, ordena a Pedro que vaya por la Esposa al Líbano en el carro de la nave y al Bautista, que se desplace al Oriente para informar a la Sinagoga de que ha de acudir a su enlace.

2.4. Todos los personajes rechazan las engañosas alabanzas de la Lisonja, que acaba sola en escena lamentando su suerte y urdiendo un plan para corromper el sentir de la Sinagoga.

Bloque 3: Pastores y robo del cordero. Rechazo del Cordero y del Rey del Austro. Llegada y recibimiento de la Esposa (vv. 760-1242)

3.1. Dentro, voces de pastores se lamentan de que el lobo haya apresado un cordero y lo esté despedazando. Aparece, vestida a lo judío, la Sinagoga, que, a pesar de sus pretensiones iniciales, se revela incapaz de salvar al corderillo.

3.2. Salen al tablado, cada uno por una parte, Lisonja y Bautista, que se disputan con su canto el favor de Sinagoga. Esta sucumbe ante los halagos de la Lisonja (a la que nombra clarín de su pueblo) y niega a San Juan que Felipe pueda ser el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo y el Rey del Austro, al tiempo que declina la invitación a su boda. Despacha al Bautista de su imperio, instándole a que le comunique a su señor que le declara la guerra por osar dar celos a la Ley Escrita con la Ley de Gracia.

3.3. Voces en la nave de Pedro anuncian la inminente llegada de la Esposa y la Oración a Jerusalén, lo cual enerva a la Sinagoga, que apela a los vientos noto y aquilón para que hagan zozobrar la nave, sin que lo logren, pues la Oración se eleva al árbol mayor del navío y las borrascas se diluyen. La Oración y la música agradecen al cielo la bonaza marítima, ante los recelos de la Sinagoga y Lisonja, que huyen de escena prometiéndose descubrir y enfrentarse al misterio que se esconde tras la insignia del Cordero en los Príncipes de Austria. Salen a recibir a la tripulación el Duque, Andrés, Juan, Mateo y la Simplicidad, con gran regocijo por la llegada de la que va a ser su señora. Solo la Malicia lamenta en apartes las dichas de la Casa de Austria.

#### Bloque 4: Institución de la Orden del Toisón de Oro (vv. 1242-1500)

La música y el júbilo por las bodas de Felipe y la Infanta son bruscamente interrumpidos por cajas y trompetas que anuncian la entrada del Bautista con una aciaga misiva de la Sinagoga: esta no va a asistir a su enlace, pues considera que Felipe usurpa una majestad que no le corresponde al decir que es el Cordero que Isaías anuncia. La respuesta del Duque es, entonces, la de instaurar una orden fundada en la insignia del cordero y dedicarla a su Esposa, pues por amor a ella la instituye. Asigna a cada uno de sus caballeros un oficio dentro de la Orden (Andrés, Asesor; Juan Bautista, Canciller; Juan, Secretario; Pedro, Tesorero; Diego, Rey de armas; y Mateo, Cronista) y convida a todos, antes de que al alba haya de entrar en batalla contra el pueblo de la Sinagoga, a una última cena a la que seguirá la imposición del cordero. Advierte también el Duque que alguien recibirá el Toisón con alevosía, en clara referencia a la traición posterior de Malicia (trasunto, en esta escena, de Judas). Acaba el bloque con la Oración y Bautista quedándose de guardia en el campo de batalla.

#### Bloque 5: Robo y venta del cordero. Martirio de la Sinagoga. Batalla y apoteosis eucarística (versos 1501-1914)

5.1. Enlaza este bloque con el final del anterior: a la Oración y a Juan Bautista se les une la Lisonja, a quien la Sinagoga le ha encargado que se quede de guardia. Se pasean cada uno por su puesto, cantando.

5.2. Sale a escena Malicia, que ha huido de la cena horrorizado por el efecto que la imposición del cordero ha tenido en él. Su objetivo no es otro que vender el collar al primer postor y, tras pasar las dos primeras postas, llega a la de la Sinagoga. Malicia y Lisonja se reconocen mutuamente, y Malicia le comenta que trae una joya

robada en que se cifra el misterio que les llevó a introducirse en la corte del Austria. Aparece la Sinagoga y se ofrece a comprarle el cordero, no sin antes probar el oro a la luz de sus contrastes (que son los instrumentos de la Pasión de Cristo: una soga, unos azotes, una corona de espinas y una cruz). Malicia y Sinagoga cierran el trato de compraventa por treinta monedas, al tiempo que aumenta la turbación y conmoción del universo por la muerte de Cristo. La Sinagoga, seguida de la Lisonja, se va del tablado para ayudar a sus hombres en la lucha; Malicia lo abandona poco después, tras proclamar que no está arrepentido de su felonía.

5.3. La Esposa y la Simplicidad aparecen en escena en busca del Duque, y se encuentran con los restos del collar y las insignias. Les impide el paso la Sinagoga, con la espada desnuda en alto, vanagloriándose de que el león de Judá (que se muestra al abrirse el carro de la nube) ha vencido al cordero del Austria. A la sazón, la Esposa explica que el Duque, aunque vencido en la batalla, triunfará después de muerto. Señala el carro del palacio, de donde salen el Duque y sus caballeros, vestidos con el manto carmesí del Toisón. Felipe sanciona la institución de la Orden y se revelan las apariencias (el león se abre y descubre un cordero que se rasga nuevamente para mostrar el Sacramento. Este se vuelve a abrir y aparece un Niño de Pasión), mientras las chirimías subrayan la apoteosis eucarística, que la Sinagoga continúa negando y de la que huye despavorida.

Como puede verse, *El Maestrazgo* consta de cinco bloques de acción netamente definidos, centrados cada uno en una serie de motivos dramáticos, lo cual confirma la construcción coherente y lineal en la disposición del auto calderoniano. La misma claridad encontramos en el diseño de personajes de la obra, pues estos se agrupan, de acuerdo con su naturaleza, en tres categorías: los representantes de la Casa de Austria (el Duque y la Esposa, figuras dramáticas de Cristo y la Iglesia), los hombres del Duque y servidores en su corte real-celestial (es decir, los Apóstoles, Pedro, Andrés, Diego, Mateo y Juan, más Juan Bautista, Simplicidad y Oración, acompañante de la Esposa) y los enemigos de la monarquía austriaca y de la Iglesia (Malicia, Lisonja y Sinagoga). También es posible agrupar a las figuras del auto por categorías complementarias, positivas (Duque-Bautista, Duque-Apóstoles, Esposa-Oración, Esposa-Simplicidad) o negativas (Malicia-Lisonja, Sinagoga-Lisonja), y antitéticas (Bautista-Lisonja, Simplicidad-Malicia, Esposa-Sinagoga).

## **2.2.- Glosas y explicaciones al sentido y motivos (histórico-bíblicos) de *El Maestrazgo del Tusón***

## Bloque 1: Plan de Malicia y Lisonja (vv. 1-302)

La unidad de esta secuencia viene dada por su coherencia escénica (se trata de una situación escénica toda recitada y sin música) y argumental, pues funciona como una introducción al desarrollo argumental del auto. Pueden establecerse, a su vez, dos subsecuencias:

### 1.1. Apelación de Malicia a la Lisonja (vv. 1-38)

Como sucede a menudo en los autos, las silvas se emplean para la apertura, aquí dentro de la clásica estructura retórica del *exordium*: invocación y *captatio benevolentiae*. Calderón emplea lo que Arellano llama «paradigma estructural del conjuro», que explica en los siguientes términos:

Esta función fija, casi siempre situada en los primeros versos y siempre en boca de personajes diabólicos que conjuran a sus agentes, colaboradores o superiores, constituye, evidentemente, un modo privilegiado de apertura, por la impresión de sus metáforas (a menudo procedentes de los bestiarios) que evocan el mundo de las tinieblas, por la elaboración gongorina de su sintaxis –la forma métrica principal que toman estos conjuros es la silva o la silva de consonantes–, y por la eficaz explotación retórica del lenguaje propio de esta fórmula, con paralelismos, reiteraciones, oraciones conativas, esquemas entonativos exclamativos, etc., que vienen subrayados por la composición escénica: demonios saliendo de grutas o de árboles huecos, en parajes desolados, rústicas malezas y bosques silvestres que simbolizan la pérdida espiritual de los personajes.<sup>130</sup>

Efectivamente, los versos iniciales de la obra son un despliegue de belleza retórica: Malicia y Lisonja se apelan mutuamente usando de perífrasis o rodeos que acogen metáforas coloristas («mina sagaz de dóricos espacios», v. 15; «dorado panteón de los palacios», v. 16), figuras de contraste («hiriendo el corazón por el oído / dejas al corazón agradecido», vv. 3-4; «ruina apacible», v. 10; «perniciosa alabanza», v. 19) y un lenguaje rico en voces esdrújulas y cultismos («artífice», v. 7; «ídolos», v. 10; «príncipes», v. 12; «dóricos», v. 15; «panteón» v. 16; «perniciosa», v. 19).

Es de gran riqueza la metáfora de la Lisonja como «áspid disimulado» (v. 21), pues bebe de una triple tradición: bíblica, por un lado, ya que el áspid, junto con el basilisco, sirve de símbolo al diablo que, bajo la apariencia de serpiente lisonjera, tentó a Eva en el relato del *Génesis* (es mencionado, de hecho, en diferentes pasajes bíblicos, siempre como símbolo del mal: *Deuteronomio*, 32, 33; *Isaías* 11, 8; etc.). Esto explicaría por qué en los bestiarios antiguos (segunda fuente de Calderón) se ofrece una imagen del áspid que se ajusta a la del personaje de Lisonja en *El Maestrazgo*:

---

<sup>130</sup> Arellano, 2001, p. 21.

por su papel de acompañante de Malicia (Demonio) primero y de Sinagoga después<sup>131</sup>; por su inclinación al mal y su rechazo de la doctrina cristiana<sup>132</sup>; y por su carácter adulator pero falso<sup>133</sup>. Finalmente, es una referencia literaria al motivo de la sierpe o áspid oculto en las flores, famoso desde el verso del poeta latino Virgilio «latet anguis in herba» (*Bucólica*, 3, 93), muy reiterado en el Siglo de Oro, también por Calderón en sus autos (así, en el v. 746 del auto, Lisonja se propondrá ser «áspid» que envenene el jardín del palacio del Duque).

## 1.2. Proposición y explicación de la hipótesis alegórica (vv. 39-302)

Malicia expone sus intenciones (vv. 37-38: «de un hombre apoderada intento / que respira mi saña con su aliento») y empieza a establecer correspondencias entre los planos histórico y bíblico, entre letras humanas y divinas, refiriendo su odio por la Casa de Valois-Austria, explicando los vínculos entre la realidad histórica y su lectura alegórica, y justificando su plan de actuación, para el que precisa de la ayuda de Lisonja. Por su estructura y posición con respecto al exordio, esta subsecuencia

<sup>131</sup> «Del mismo modo estuvieron los judíos, en su tiempo, aferrados al error [...]. Y dijo el profeta David: “Tienen veneno semejante al veneno de las serpientes; / son áspides sordos, que cierran sus oídos. Para no oír la voz del encantador, / por hábil que éste sea”». (*Salmo* 58, 5-6). Con razón fueron llamados los judíos áspid que tapa sus oídos, ya que no oyen la voz del encantador, el esposo, ni la voz de las Sagradas Escrituras. También al demonio se le llama áspid; el calor abrasador es el poder del mal; el suelo es el infierno y sus tormentos. ¿Quién es el encantador? –Es Cristo. ¿Qué son las gavillas? –Los siete cielos. ¿Qué es la varilla de diez metros? –Los hijos de David. ¿Qué es el encantamiento? –La voz del Salvador, que venció al demonio», en Peters, E., *Der griechische Physiologus und seine orientalischen Übersetzungen*, apud Malaxecheverría, 1986, p. 184.

<sup>132</sup> «Áspid es una serpiente que representa el género humano. Es astuta y traidora, y experta en el mal; cuando ve a los que hacen encantamientos, que quieren seducirla y atraparla mediante engaño, tapona perfectamente sus oídos: oprime uno contra el suelo, y en el otro mete la cola con firmeza, para no oír nada. Esto tiene una gran significación, que no dejaré de explicaros. De tal índole son los ricos de este mundo: tienen un oído en la tierra, para adquirir riquezas, y el otro lo tapan con los pecados que los esclavizan: por la cola de la serpiente, has de entender los pecados humanos. El rico apetece lo que ve, sea por medios malos o justos; una vez que lo ha obtenido, no dará limosna, ni se arrepentirá de perjudicar al prójimo. No quieren escuchar a Dios, ni cumplir su voluntad; pero aún verán llegar el día en que habrán de oírlo, los desgraciados; el día del juicio, lo oirán los afligidos que irán merecidamente al infierno. Tal es, sin duda, la significación del áspid», en Thaün, Philippe de, *Le Bestiaire*, apud Malaxecheverría, 1986, p. 184.

<sup>133</sup> «El áspid es semejante a la serpiente, pero es muy prudente y previsor. Existe otro animal tramposo, engañoso y traidor; odia al áspid, y lo mataría de buen grado si pudiera. Nadie podría cansarse de oír cantar a esta bestia. Otros animales van siguiéndolo de lejos, para escuchar su canto. Se dirige a cantar a la fosa en que vive el áspid, pues piensa sacarlo de allí. Cuando le oye el áspid, se da cuenta perfecta de que este animal trata de engañarle: escuchad qué prodigio hace. Apoya una oreja en tierra, y mete la cola en la otra, de forma que no puede oír en absoluto. De igual forma obra todo hombre: en resumen, pone en la riqueza gran parte de su cuidado, y otra parte en pecado y lujuria. La lujuria lo agota y aturde, y la codicia lo ciega, pues no quiere prédica ni enseñanza de Dios», en Meyer, P. (ed.), «Le Bestiaire de Gervaise», apud Malaxecheverría, 1986, pp. 187-188.

corresponde a la *narratio* (autopresentación de Malicia y explicación del origen de sus recelos) y a la *argumentatio* (explicación y fundamentación de la hipótesis alegórica) del discurso retórico.

Malicia sintetiza la historia de la humanidad, de acuerdo con el canon bíblico, para lo cual se remonta a su rebelión por soberbia (en esto Calderón sigue las ideas de San Agustín y Santo Tomás), a su caída y a su pérdida de la gracia divina (v. 40: «primera lid»), que le llevó a tratar de resarcirse (vv. 43-44: «pasando osada / al temor de la segunda [lid]») tentando a la criatura predilecta de Dios, el hombre, a probar el fruto prohibido del jardín del Edén (*Génesis*, 3). Explica a Lisonja que, aunque se basa en conjeturas (vv. 62), sus temores no son infundados, pues las fuentes bíblicas auguran la edad en que el Verbo se encarne en el vientre de una Virgen (vv. 47-59). Aquí Calderón se apoya en las palabras de *Juan*, 1, 14 («Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis»), donde se revela la identidad, humana y divina a la vez, de Cristo (es, por tanto, una referencia a la unión hipostática, es decir, la unión de la naturaleza divina y humana en una sola persona, Cristo, la segunda de la Santísima Trinidad); y defiende la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen, no declarada aún dogma de fe, pero sí defendida vehementemente por muchos desde el reinado de Felipe III, entre ellos el propio dramaturgo. Según esta doctrina (llamada de la redención preservativa), formulada por el franciscano Juan Duns Scoto en el siglo XIII, Dios liberó a María del pecado original a causa de los méritos de Cristo, con vistas a su maternidad. El dogma de la virginidad de María era rechazado en la antigüedad por judíos y paganos y defendida por los Padres y escritores eclesiásticos (San Justino, San Ireneo, San Atanasio, San Cirilo de Alejandría...) que, desde el siglo IV, habían cifrado la pureza de María en tres momentos, tal como sintetizó San Agustín en la fórmula «Virgo concepit, virgo peperit, virgo permansit»<sup>134</sup>. El Papa Sixto IV aprobó la fiesta de la Inmaculada en 1476 y el Concilio de Trento la defendió en su sesión V (17/06/1546), si bien no se promulgó oficialmente *de fide* en la Iglesia Romana hasta 1854.

La encarnación de Jesús, prosigue Malicia, cuenta con numerosos antecedentes en las Sagradas Escrituras. Ahora Calderón se sirve de la figura de Cristo como Cordero y establece analogías entre su venida y personajes, episodios, pasajes y motivos bíblicos que se han interpretado como prefiguraciones de su venida. Constituyen, por este orden, el cuerpo de la argumentación de Malicia la figura de Abel (vv. 69-84), el Fase del *Éxodo* (vv. 85-98), la fiesta judía del Parasceve (vv. 98-103), el texto profético de Isaías (vv. 104-122) y el episodio de la piel de Gedeón (vv. 133-144).

<sup>134</sup> Para más detalles, ver Ott, 1966, pp. 320-325.

La imagen del cordero en la época regida por la Ley Natural se circunscribe a la figura de Abel, que fue el primer pastor de la Biblia y el primero en ofrecer sacrificios de animales a Dios, que este aceptó con agrado (*Génesis*, 4, 2-4). El sacrificio se tiene por prefiguración del sacramento de la Eucaristía, tal como se indica en el canon romano de la Eucaristía: «Dirige tu mirada serena y bondadosa sobre esta ofrenda; acéptala como aceptaste los dones del justo Abel». Además, la muerte misma de Abel a manos de su hermano Caín (*Génesis*, 4, 8) propiciaron su identificación con Jesucristo: «Ecclesia loquitur, quae terris non defuit ab initio generis humani, cuius primitiae Abel sanctus est, immolatus et ipse in testimonium futuri sanguinis Mediatoris ab impio fratre fundendi?» (San Agustín, ML, 37, col. 1589; lo mismo San Ambrosio, ML, 14, col. 318). En la *Carta a los Hebreos* se presenta a Abel como modelo de fe (11, 4) y se establece igualmente una correspondencia entre el sacrificio de Cristo en la cruz y el de Abel (12, 24).

Los ejemplos aducidos para el período de la Ley Escrita, que se inicia con el patriarca Moisés, son los de la fiesta del Fase del *Éxodo* y el Parasceve instituido en el *Levítico*. Yahveh ordenó a Moisés encabezar la huida del pueblo judío de Egipto e instauró la ceremonia del Fase, según se cuenta en *Éxodo*, 12, 8-11 («Et edent carnes nocte illa assas igni, et azyms panes cum lactucis agrestibus [...] Sic autem comedetis illum: Renes vestros accingetis, et calceamenta habebitis in pedibus, tenentes baculos in manibus, et comeditis festinanter: est enim Phase [id est Transitus] Domini»), que Calderón sigue de cerca (vv. 91-98). La fiesta de la Pascua judía o Parasceve, recuerdo de aquella huida en busca de la Tierra Prometida, no es sino la fiesta del tránsito, viernes, día en que los judíos preparaban los alimentos que iban a consumir el sábado. En *Levítico*, 23, se refieren las festividades fijadas por Dios:

Locutus est Dominus ad Moysen dicens: “Loquere filiis Israel et dices ad eos: Hae sunt feriae Domini, quas vocabitis conventus sanctos; hae sunt feriae meae. [Sabbath o día de descanso] Sex diebus facietis opus; dies septimus sabbatum requiei est, conventus sanctus; omne opus non facietis; sabbatum est Domino in cunctis habitationibus vestris. Hae sunt ergo feriae Domini, conventus sancti, quas celebrare debetis temporibus suis. [Pascua del cordero] Mense primo, quarta decima die mensis, ad vesperum Pascha Domini est. [fiesta de los Matzah o panes sin levadura] Et quinta decima die mensis huius sollemnitas Azymorum Domini est. Septem diebus azyma comedetis. Die primo erit vobis conventus sanctus; omne opus servile non facietis in eo, sed offeretis incensum Domino septem diebus. Die autem septimo erit conventus sanctus, nullumque servile opus facietis in eo”. [fiesta de los primeros frutos de la cosecha] Locutusque est Dominus ad Moysen dicens: “Loquere filiis Israel et dices ad eos: Cum ingressi fueritis terram, quam ego dabo vobis, et messueritis segetem, feretis manipulum spicarum primitias messis vestrae ad sacerdotem, qui elevabit fasciculum coram Domino, ut acceptabile sit pro vobis; altero die sabbati sanctificabit illum. Atque in eodem die, quo manipulum consecrabit, facietis agnum immaculatum anniculum in holocaustum Domino, et oblationem cum eo duas decimas similae conspersae oleo in incensum Domino odoremque suavissimum et libamentum eius vini

quartam partem hin. Panem et grana tosta farrem recentem non comedetis ex segete usque ad diem, qua offeretis ex ea munus Deo vestro. Praeceptum est sempiternum generationibus vestris in cunctis habitaculis vestris. [Pentecostés] Numerabitis vobis ab altero die sabbati, in quo obtulistis manipulum elationis, septem hebdomadas plenas usque ad alteram diem expletionis hebdomadae septimae, id est quinquaginta dies; et sic offeretis oblationem novam Domino ex habitaculis vestris panes elationis duos de duabus decimis similae fermentatae, quos coquetis in primitias Domino; offeretisque cum panibus septem agnos immaculatos anniculos et vitulum de armento unum et arietes duos, et erunt holocaustum Domino cum oblatione similae et libamentis suis in odorem suavissimum Domino. Facietis et hircum in sacrificium pro peccato duosque agnos anniculos, hostias pacificorum. Cumque elevaverit eos sacerdos cum panibus primitiarum coram Domino, cum duobus agnis sanctum erunt Domino in usum sacerdotis. Et vocabitis hoc ipso die conventum, conventus sanctus erit vobis; omne opus servile non facietis in eo. Legitimum sempiternum erit in cunctis habitaculis generationibus vestris. Cum autem metatis segetem terrae vestrae, non secabis eam usque ad oram agri nec remanentes spicas colliges, sed pauperibus et peregrinis dimittes eas. Ego Dominus Deus vester”. [fiesta de las trompetas] Locutusque est Dominus ad Moysen dicens: “Loquere filiis Israel: Mense septimo, prima die mensis, erit vobis requies, memoriale, clangentibus tubis, conventus sanctus. Omne opus servile non facietis in eo et offeretis incensum Domino”. [día de la expiación o Yom Kippur] Locutusque est Dominus ad Moysen dicens: “Attamen decimo die mensis huius septimi dies Expiationum est, conventus sanctus erit vobis; affligetisque animas vestras in eo et offeretis incensum Domino. Omne opus non facietis in tempore diei huius, quia dies expiationum est in expiationem vestram coram Domino Deo vestro. Omnis anima, quae afflicta non fuerit die hoc, peribit de populis suis; et, quae operis quippiam fecerit die hac, delebo eam de populo suo. Nihil ergo operis facietis in eo: legitimum sempiternum erit vestris generationibus in cunctis habitationibus vestris. Sabbatum requietionis est vobis, et affligetis animas vestras; die nono mensis a vespero usque ad vesperum servabitis sabbatum vestrum”. [fiesta de los tabernáculos o Sucot] Et locutus est Dominus ad Moysen dicens: “Loquere filiis Israel: Quinto decimo die mensis huius septimi erit festum Tabernaculorum septem diebus Domino. Die primo conventus sanctus, omne opus servile non facietis in eo; septem diebus offeretis incensum Domino. Die octavo conventus sanctus erit vobis et offeretis incensum Domino; est enim coetus: omne opus servile non facietis. Hae sunt feriae Domini, quas vocabitis conventus sanctos, offeretisque in eis incensum Domino, holocausta et oblationes similae, sacrificia et libamenta iuxta ritum uniuscuiusque diei; praeter sabbata Domini donaque vestra et omnia, quae offeretis ex voto vel quae sponte tribuetis Domino. Sed quinto decimo die mensis septimi, quando congregaveritis omnes fructus terrae, celebrabitis festum Domini septem diebus; die primo et die octavo erit requies. Sumetisque vobis die primo fructus arboris pulcherrimos spatulasque palmarum et ramos ligni densarum frondium et salices de torrente et laetabimini coram Domino Deo vestro. Celebrabitisque sollemnitatem eius septem diebus per annum: legitimum sempiternum erit generationibus vestris. Mense septimo festum celebrabitis et habitabitis in umbraculis septem diebus; omnis, qui de genere est Israel, manebit in tabernaculis, ut discant posteri vestri quod in tabernaculis habitare fecerim filios Israel, cum educerem eos de terra Aegypti. Ego Dominus Deus vester”. Locutusque est Moyses super sollemnitatibus Domini ad filios Israel.

La Pascua era la más solemne de las fiestas judías. El Señor había establecido que todas las familias inmolaran en la víspera de esta fiesta un cordero de un año, sin mancha ni defecto alguno (v. 73: «no manchado cordero»). Se reuniría toda la familia para comer esa carne asada al fuego, con panes ázimos, sin levadura, y con hierbas amargas (v. 96: «amargas lechugas»). Este pan sin fermentar simbolizaba la prisa con



que el pueblo judío había salido de Egipto, huyendo de los ejércitos del faraón; las hierbas amargas representaban la amargura de la esclavitud. Lo habrían de comer con prisa, como quien está de paso, con el traje ceñido (v. 94: «encinta las vestiduras»), como el que se dispone a emprender un largo camino. La fiesta comenzaba con esta «legal cena» (v. 103), la tarde del 14 del mes de Nisán, poco después de la puesta del sol, y se prolongaba siete días más, en los que el pan no tenía levadura y estaba sin fermentar; a esta semana se la llamaba de los ácidos por este motivo. La levadura se eliminaba de las casas el mismo día 14 por la tarde, recordándose así aquella salida precipitada de la tierra en la que tanto se había padecido (Egipto).

El cordero pascual de la fiesta judía era, sin embargo, promesa y figuración del verdadero Cordero, Jesucristo, víctima en el sacrificio del Calvario en favor de la humanidad entera. La cena pascual era un sacrificio: el de la Pascua de Yahveh; la ceremonia de la Misa lo es también, como renovación incruenta del sacrificio cruento de Jesús en la cruz. Jesús anticipó, de forma sacramental, esa inmolación en la Última Cena (*Mateo*, 26, 17-35; *Marcos*, 14, 12-26; *Lucas*, 22, 1-38), cuando tuvo lugar la institución del Sacramento de la Eucaristía y se adelantó sacramentalmente el sacrificio de la nueva alianza que se realizaría posteriormente en la cruz. De este modo, Cristo, utilizando los viejos ritos, estableció la verdadera Pascua, la fiesta por excelencia, de la cual la anterior era solo una imagen precursora.

La imagen de Cristo como Cordero aparece en otro de los textos canónicos de la Biblia, el del profeta Isaías, también citado por Malicia en su relación:

Y para que no presumas  
que enceremoniado solo  
mis sobresaltos se fundan,  
envíanos el Cordero  
(decir a Isaías escucha)  
que ha de dominar la tierra  
desde la piedra (¡qué angustia!)  
del desierto (¡qué temor!)  
al monte de Sión (¡qué furia!).  
Y no aquí el asombro para,  
sino que después que anuncia  
predominante al Cordero,  
la pompa en pavor le inmuta,  
tanto que dice, bien como  
al filo de la tonsura,  
el manso cordero irá  
con voz tan callada y muda  
que un solo balido aun no  
haga queja de la injuria.  
(vv. 104-122);

reformulación calderoniana de *Isaías*, 53, para indicar los sufrimientos (7-9: «Afflictus est et ipse subiecit se et non aperuit os suum; sicut agnus, qui ad occisionem ducitur, et quasi ovis, quae coram tondentibus se obmutuit et non aperuit os suum. Angustia et iudicio sublatus est. De generatione eius quis curabit? Quia abscissus est de terra viventium; propter scelus populi mei percussus est ad mortem. Et posuerunt sepulcrum eius cum impiis, cum divitibus tumulum eius, eo quod iniquitatem non fecerit, neque dolus fuerit in ore eius») y triunfos del Cordero (10-12: «Et Dominus voluit contere eum infirmitate. Si posuerit in piaculum animam suam, videbit semen longaeum, et voluntas Domini in manu eius prosperabitur. Propter laborem animae eius videbit lucem, saturabitur in scientia sua. Iustificabit iustus servus meus multos et iniquitates eorum ipse portabit. Ideo dispertiam ei multos, et cum fortibus dividet spolia, pro eo quod tradidit in mortem animam suam et cum sceleratis reputatus est; et ipse peccatum multorum tulit et pro transgressoribus rogat»).

Y el último episodio bíblico aducido por Malicia será el de la piel de Gedeón. Gedeón fue un juez judío y guerrero del antiguo Israel, considerado uno de los más sobresalientes por su fiereza contra los madianitas, uno de los pueblos enemigos de Israel. Los datos que conocemos de su historia se encuentran relatados en el *Libro de los Jueces*, capítulos 6 al 8. Yahveh envió a su ángel a hablar con Gedeón para anunciarle que sería el libertador de su pueblo (*Jueces*, 6, 11-16). Este le pidió varias pruebas para confiar en Él y aceptar tal condición: la primera era un fuego milagroso que salía de una peña (*Jueces*, 6, 20-21); la segunda y tercera señales fueron las del vellón de lana y el rocío: primero Gedeón pidió a Dios que se humedeciese la lana con el rocío y la tierra de alrededor quedase seca; después, que el rocío humedeciese la tierra pero no el vellón (*Jueces*, 6, 36-40); la cuarta señal fue un sueño premonitorio que tuvo un soldado madianita (*Jueces* 7, 13-14). Convencido finalmente de su destino, Gedeón reunió a unos treinta mil hombres para la batalla. A pesar de que sus enemigos eran más de cien mil, Dios dijo, en primera instancia, que los temerosos debían regresar a sus hogares (*Jueces*, 7, 3) y, en segunda, que solo los que bebiesen de una fuente poniendo sus manos a la boca acabarían formando el ejército de Dios (*Jueces*, 7, 7). Aun así, Gedeón y sus trescientos hombres vencieron a los madianitas: el juez dividió su ejército en tres grupos; a cada soldado se le entregó una trompeta y una antorcha; se infiltraron en el campamento de sus enemigos y provocaron tal confusión entre ellos que estos acabaron matándose entre sí (*Jueces*, 7, 16 y ss.). Tras otros combates victoriosos contra los madianitas y castigar a los pueblos que no quisieron colaborar en la persecución, el pueblo judío quiso que

Gedeón fuera su rey, pero él se negó, alegando que solo Dios podía reinar en Israel (*Jueces*, 8, 23).

El motivo del rocío cuajado en el vellón de Gedeón apunta a la concepción de Jesús en el cuerpo de María y, por tanto, prefigura al Salvador. El rocío es signo de piedad («Descendet sicut pluvia in vellus / et sicut stillicidia stillantia super terram» [*Salmos*, 72, 6]) y salvación («ero quasi ros, Israel germinabit sicut lilium» [*Oseas*, 14, 6]; «et coeli dabunt rorem suum [...] sic salvabo vos» [*Zacarías*, 8, 12-13]). Es tipo de Cristo, cuya gracia trae a los pecadores al gremio de la misericordia: «Christus est ros gratiae in gremio misericordiae peccatores collocando» (Hugo de San Víctor, ML, 117, col. 716). El excelso humanista Fray Luis de León glosa extensamente este simbolismo en su obra *De los nombres de Cristo* (1583): «porque avía comparado al aurora el vientre de la madre, y porque en el aurora cae el rocío con que se fecunda la tierra, prosiguiendo en su semejança, a la virtud de la generación llamóla *rocío* también. Y a la verdad, assí es llamada en las divinas letras, en otros muchos lugares, esta virtud vivífica y generativa con que engendró Dios al principio el cuerpo de Christo, y con que después de muerto lo reengendró y resucitó»<sup>135</sup>.

Malicia reseña la angustia y el pesar que lo invaden cuando explica que estos corderos del Viejo Testamento han cristalizado en el Cordero del Nuevo, un Nazareno (v. 162) anunciado por «un joven, cuya voz / en la intrincada espesura / del desierto clama, este / es el Cordero (pronuncia) / de Dios, que a quitar (¡ay triste!) / viene del mundo las culpas» (vv. 153-158). Es una perífrasis para designar a San Juan Bautista, tomada de *Lucas*, 3, 4 («sicut scriptum est in libro sermonum Isaiae prophetae: “Vox clamantis in deserto: Parate viam Domini, rectas facite semitas eius») y *Juan*, 1, 23 («Ego vox clamantis in deserto: “Dirigite viam Domini”, sicut dixit Isaias propheta»). Las palabras «Ecce agnus Dei, qui tollit peccatum mundi» (*Juan*, 1, 29) son pronunciadas por él cuando Jesús, antes de comenzar su vida pública, se acerca al río Jordán para que Juan lo bautice.

Dado que su conocimiento es limitado y los misterios de la divinidad le están vetados, Malicia decide poner en práctica una estrategia que le permita desvanecer las dudas que alberga acerca de la identidad del Cordero, y que tanto le ofuscan (vv. 177-185). Pasa a operar ahora uno de los recursos más importantes de los que se vale Pedro Calderón para establecer el lazo de unión entre el plano literal del auto y el alegórico de su asunto: las etimologías y las interpretaciones simbólicas<sup>136</sup>. En efecto, el mecanismo de la alegoría está en la base de la relación entre el Viejo y el Nuevo

<sup>135</sup> León, 1977, p. 189.

<sup>136</sup> Según señalan Arellano y Cilveti, 1992, en su estudio introductorio al auto calderoniano *El divino Jasón*, p. 71, y tal y como estudiaron Engelbert, 1970 y Flasche, 1992.

Testamento (tal como señala Malicia en los vv. 185 y ss.), y ese será el argumento esgrimido por el personaje para establecer conexiones entre el texto bíblico y elementos del ducado de Felipe III de Borgoña y otros del reinado de Felipe IV de Austria.

La exposición de Malicia adopta la fórmula de hipótesis-confirmación: si el Cordero anunciado por el Bautista es un hombre generoso y el «Mesías» intitulado por David se traduce por 'rey' (ciertamente, el término, que procede de la lengua hebrea *mēšīāh*, 'ungido', se refería a un esperado rey, del linaje de David, que liberaría a los judíos de la servidumbre y restablecería la edad dorada de Israel. Se le denominaba así ya que era costumbre ungir en aceites a los sacerdotes y reyes cuando eran proclamados), entonces Malicia puede considerar que su enemigo es un Duque que acaudilla o capitanea a un buen número de gentes (vv. 189-204). Si es de linaje ilustre, procederá de Alemania (vv. 205-207) y su genealogía será de noble estirpe: su padre será Felipe, rey [y aquí Calderón hace derivar el antropónimo de una etimología griega no demasiado clara: Φίλιππος (*Philippos*), de φίλω (*philo*, 'amor') e ἵππος (*hipos*, 'caballo'), significando así 'amante de los caballos' o 'amor al caballo'. Queda establecido de esta manera que Malicia, en cuanto «fiera inculta» (v. 216), merece ser sometida por aquel] y su madre será Margarita (antropónimo que permitía a Calderón asociar el nombre de la esposa de Felipe III y madre de Felipe IV con la acepción común del término en cuanto 'perla preciosa' y, simultáneamente, con la parábola bíblica del mercader de perlas finas, según se cuenta en *Mateo*, 13, 44-46: «Simile est regnum caelorum thesauro abscondito in agro, quem qui invenit homo abscondit et prae Gaudio illius vadit et vendit universa, quae habet, et emit agrum illum. Iterum simile est regnum caelorum homini negotiatori, quarenti bonas margaritas. Inventa autem una pretiosa margarita, abiit et vendidit omnia, quae habuit, et emit eam») [vv. 209-226]. Si el profeta Habacuc señala la procedencia austral de la divinidad (*Habacuc*, 3, 3: «Deus ab austro veniet»; y aquí el dramaturgo explota la paronomasia entre el viento austro y la Casa de Austria para reivindicar el papel mesiánico de los monarcas austriacos en cuanto defensores de los principios de la fe católica, por oposición a las potencias del norte o aquilón –las tierras protestantes y en *El Maestrazgo*, la religión hebrea de la Sinagoga, donde el Demonio planta su trono [*Daniel*, 11, 8-15; *Isaías*, 14, 11-14]–), entonces el personaje en quien Malicia piensa debe de ser rey del Austria (vv. 227-229). Y finalmente, si ese Duque es aclamado por criados y vasallos, es lógico pensar que resida en un palacio fastuoso (vv. 237-242)<sup>137</sup>.

<sup>137</sup> En esta presentación del personaje del Duque de *El Maestrazgo*, Calderón ha primado sus concomitancias con Felipe IV antes que con Felipe III de Borgoña, al hablar de su ascendencia

Malicia acaba de detallar su plan a Lisonja: infiltrarse en ese palacio austral, para así desentrañar «qué misterio es el que inspire, / qué secreto es el que influya / en este Felipe nuevo / de Austria la sacra figura / que de Cordero le da / nombre en esa voz que apura / con sus ecos mis sentidos» (vv. 265-271). Y acaba este bloque estructural con la aprobación de ella, que ratifica la libertad con que la alegoría opera en la fábrica del género sacramental, señalando que la imagen del Cordero no es la única que se le asigna a Cristo en los textos bíblicos, sino también la del pastor (v. 291). Se trata, indudablemente, de otra imagen básica en la tradición cristiana, con ricos matices simbólicos: los desvelos del pastor por sus animales (*Génesis*, 31, 38-40) se convierten en comparación clásica de la providencia divina (*Salmos*, 23, 1-4; *Juan*, 10, 11-16); el pastor cuida y protege el rebaño de la rapiña y de los ladrones (*Salmos*, 23, 4; *Miqueas*, 7, 14); el buen pastor conoce a sus ovejas (*Juan*, 10, 14-15); etc. En fin, pastor es también uno de los nombres de Cristo, según Fray Luis: «Llámase también Cristo Pastor. Él mismo dize en Sant Iuan: “Yo soy buen pastor [*Juan*, 10, 11]. Y en la epístola a los hebreos dize Sant Pablo de Dios: “Que resuscitó a Iesús, pastor grande de ovejas” [*Hebreos*, 13, 20]. Y Sant Pedro dize dél mismo: “Quando apareciere el príncipe de los pastores” [*1 Pedro*, 5, 4]. Y por los prophetas es llamado de la misma manera: por Esaías en el capítulo quarenta [*Isaías*, 40, 11: “Sicut pastor gregem suum pascet”], por Ezequiel en el capítulo treynta y quatro [*Ezequiel*, 34, 23: “Et suscitabo super eas pastorem unum qui pasca teas, servum meum David”], por Zacharías en el capítulo onze [*Zacarías*, 11, 16: “quia ecce ego suscitabo pastorem in terra, qui perituram ovem non visitabit, dispersam non quaeret et contritam

---

inmediata (Felipe III y Margarita de Austria) y de la dinastía austriaca (Felipe IV no había nacido en Alemania, sino en Valladolid, y aunque era Duque de Borgoña, este título era más facticio que real, pues por la Paz de Cambrai [1529] entre España y Francia Carlos I había renunciado a sus derechos sobre el Ducado de Borgoña). Ya se ha indicado, no obstante, que la poética del género sacramental se basa en la libertad del dramaturgo para fusionar personajes, motivos y épocas (como señaló Lisonja en los vv. 298-302: «Y así, puesto que es segura / la metáfora, corramos / con ella, sin que calumnia / pueda haber en trajes, tiempos / ni lugares»); pero es que, además, para el dramaturgo las conexiones entre ambos nobles debían de ser claras, pues la Casa de Austria es el nombre con el que se conoce a la dinastía Habsburgo reinante en la Monarquía Hispánica en los siglos XVI y XVII desde la Concordia de Villafáfila (junio de 1506), cuando Felipe I *el Hermoso* es reconocido como rey consorte de la Corona de Castilla. La conexión entre Felipe III *el Bueno* y Felipe IV de Austria es la que sigue: Felipe III de Borgoña es el padre del Duque de Borgoña Carlos I de Valois, *el Temerario*; este es padre de María de Borgoña, duquesa titular de Borgoña y esposa de Maximiliano I de Habsburgo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico; de esta unión nace Felipe *el Hermoso*, que contrae matrimonio con Juana I de Castilla (hija de los Reyes Católicos). De esta unión nacerá Carlos I, padre de Felipe II, padre, a su vez, de Felipe III, que es padre, a su vez, de Felipe IV. A este último y al Duque Felipe III de Borgoña los separan *solamente* seis generaciones y unos doscientos años.

non sanabit et stantem non sustinebit et carnes pinguium comedet et ungulas earum confringet”]»<sup>138</sup>.

Amplía Lisonja el simbolismo crístico en cuatro símbolos más: la luz, la espiga, la vid y la piedra. La identificación de Cristo con la luz (v. 295) atraviesa todo el Evangelio de San Juan: 1, 9; 3, 16-21; 8, 12 («Iterum ergo locutus est eis Iesus dicens: “Ego sum lux mundi; qui sequitur me, non ambulabit in tenebris, sed habebit lucem vitae”»); 9, 5 («Quamdiu in mundo sum, lux sum mundi»); 12, 46 («Ego lux in mundum veni, ut omnis, qui credit in me, in tenebris non maneat»). La espiga (v. 297) o trigo es, junto con el vino, uno de los símbolos más importantes y frecuentes en la Eucaristía. Sugiere la imagen de Cristo como mercader que viene a abastecer el mundo: «Ego sum panis, qui de caelo descendi» (*Juan*, 6, 41). En cuanto a la vid (v. 297), dice Cornelio a Lapide: «Sapientia viti se assimilat, primo... id est in flore et suavitati odoris... sic sapientia se omnibus gratam, amabilem, jucundam et delectabilem praestat... secundu in fructu, quod scilicet sicut flores vitis mox producunt fructum, puta uvam, quae prae caeteris honoratus et nobilissimus est fructus» (IX, 648, 1). Su significado simbólico se remonta al Antiguo Testamento, donde aparece como uno de los árboles mesiánicos (*Miqueas*, 4, 4; *Zacarías*, 3, 10). Noé, símbolo del comienzo de un nuevo ciclo, fue el primero en plantar la vid. Jesús proclama que Él es la verdadera vid y que los hombres no pueden pretender ser sarmientos de la viña de Dios si no permanecen en Él; de otro modo no son sino sarmientos buenos para el fuego (*Juan*, 15, 1 y ss.). Los textos evangélicos presentan la vid como símbolo del reino de los cielos (*Mateo*, 21, 28-46; *Marcos*, 12, 1-11), cuyo fruto es la Eucaristía y Jesús, la verdadera cepa. Y finalmente, de la piedra (v. 297) dice San Isidoro que el apóstol Pedro «tomó su nombre de la piedra, es decir, de Cristo, sobre quien está fundamentada la Iglesia. [...] Dice el Señor: “tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia” (*Mateo*, 16, 18), porque Pedro había dicho antes: “Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo”. Por eso el Señor le contestó “Sobre esta piedra”, que acabas de confesar, “edificaré mi Iglesia”. Pues esa piedra era Cristo, sobre cuyo fundamento también el propio Pedro se levanta» (*Etimologías*, VII, 9, 2, p. 663).

Bloque 2: La corte del Austria. Bondades del Duque. Anuncio de las bodas (vv. 302-759)

Lo que da unidad a este segundo bloque será el espacio en que se desarrolla, pues frente a la imprecisión espacial del bloque anterior, ahora el tablado pasa a

---

<sup>138</sup> León, 1977, p. 220.

simular la corte de Felipe de Austria; a su vez, de acuerdo con las entradas y salidas de personajes de escena, el cambio de metro y el motivo temático dramatizado, es posible establecer una división de este bloque en cuatro secuencias.

### 2.1. Anuncio del Cordero: San Juan Bautista (vv. 302-416)

Aunque la estrofa de esta subsecuencia sigue siendo el romance que caracterizaba a la segunda subsecuencia del bloque anterior, la independencia de aquella con respecto a esta viene dada por la acotación al v. 305 («*Suena dentro un instrumento*»), que anticipa la salida del personaje del Bautista a escena en el v. 309.

La aparición de San Juan en escena precediendo a la del Duque encuentra su eco en diversos pasajes de la Biblia, donde se le presenta, efectivamente, como mensajero y precursor del Mesías: es enviado de Dios (*Malaquías*, 3, 1; *Juan*, 1, 6); será lleno del Espíritu Santo desde el vientre de su madre (*Lucas*, 1, 15); precede al Señor (*Lucas*, 1, 17); es la «voz» que prepara y anuncia a quien va a consolar al pueblo de Israel (*Juan*, 1, 23; *Isaías*, 40, 1-3); vino como testigo para dar testimonio de la Luz y la Verdad (*Juan*, 1, 7; *Juan*, 5, 33); etc. De hecho, el propio personaje reconoce que «Un príncipe soberano / al mundo mi voz anuncia» (vv. 349-350) y, en su humildad, rechaza los sacrílegos elogios de la Lisonja parafraseando las palabras de *Mateo*, 3, 11 («qui autem post me venturus est, fortior me est, cuius non sum dignus calceamenta portare»): «de cuyo coturno aún no / merezco las ataduras / tocar» (vv. 351-353).

Por otra parte, la aparición del Bautista y su primera toma de contacto con la Lisonja debieron de embelesar los oídos de los espectadores, pues se produce en forma cantada y en un lenguaje poético de ricos matices sensoriales («hermosa orilla», v. 313; «arenas rubias», v. 314; «selvas», v. 315; «flores», v. 316, v. 333 y v. 339; «cristales», v. 317; «pájaros», v. 327; «abril», v. 328; «aves», v. 333 y v. 340). Quizá lo más significativo de este pasaje, además de los ecos gongorinos de la escritura calderoniana<sup>139</sup>, sea el aprovechamiento que el dramaturgo hace de los primeros versos del romance «Compitiendo con las selvas» del dramaturgo y poeta cortesano Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), también en la estela del amaneramiento gongorista:

Compitiendo con la selvas,  
donde las flores madrugan,  
los pájaros en el viento  
forman abril de pluma.

<sup>139</sup> Para lo cual remito al apartado II.2.4. de este trabajo: «Breves notas sobre retórica y estilo».

De una serrana engañados  
 por aurora la saludan,  
 y viendo sus bellos ojos,  
 quedan vanos de su culpa<sup>140</sup>.

Calderón hace que los dos primeros versos de la primera cuarteta sean cantados por Bautista en los vv. 315-316 de su auto; los dos últimos versos de esa misma cuarteta son cantados por Lisonja en los vv. 327-328. Los versos 5 y 6 del romance son recitados por Juan en los vv. 335-336 del auto y los dos últimos versos de la segunda cuarteta del romance, por Lisonja en los vv. 343-344. Así pues, Calderón emplea eficazmente el potencial lírico de la poesía tradicional española del Siglo de Oro.

También con la entrada del Duque en escena, el dramaturgo explota las posibilidades, esta vez dramáticas, del texto bíblico: la gloriosa recepción de Jesús en Jerusalén el Domingo de Ramos, según se relata en *Juan*, 12, 12-13; *Lucas*, 19, 36-38; *Marcos*, 11, 8-10; y *Mateo*, 21, 9:

LISONJA      Pues aunque por lisonjera  
                   vea que tú me repudias,  
                   no me has de desconfiar  
                   que de este jardín augustas  
                   palmas, fértiles olivas,  
                   echaré a las plantas suyas

*Echa a los pies del Duque algunos ramos y el manto.*

                  y aun mi manto será de ellas  
                   tapete, en fe de mi suma  
                   adoración, repitiendo  
                   en la competencia tuya:  
 Canta        Bendito sea el que viene  
                   y en nombre del Señor triunfa.  
                   (vv. 395-406)

## 2.2. Las dádivas del Duque (vv. 417-576)

El cambio de secuencia viene avalado por la salida al tablado del Duque y sus hombres en el v. 388 y el cambio métrico del v. 417 (el romance da paso ahora a las redondillas). Esta subsecuencia posee una estructura paralelística, pues responde al esquema de solicitud-concesión: los hombres del Duque, que resultan ser los Apóstoles de Jesús, piden a su Señor un favor que él, bondadoso, les concede. Los

<sup>140</sup> Hurtado de Mendoza, A., *Obras poéticas*, ed. de R. Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947-1948, vol. I, pp. 196-197.



intercambios comunicativos que aquí se suceden no tienen, por tanto, otra finalidad que la de caracterizar al protagonista en su misericordia e indulgencia.

Como ya ocurriera en pasajes anteriores del auto, Calderón combina en estos versos detalles de la Biblia con datos, motivos y acontecimientos de la Historia antigua y moderna. Así, el Duque, que se nombra Duque del Austro (v. 451) y habla de sus tierras borgoñesas (v. 452), lamenta la expansión de las ideas protestantes por su imperio (vv. 449-450), en referencia a la proliferación de las iglesias reformadas en los Países Bajos, y promete a Andrés la gloria de sus triunfos militares venideros, los cuales comprenden la conquista de Escitia (v. 429) [los escitas conquistaron hacia el siglo VII a. C. los que después serían santos lugares] y de Tierra Santa (v. 436), avivando y apuntando así al espíritu medieval de las Cruzadas que latía en el ánimo de Felipe III de Borgoña. Aprovecha Calderón asimismo para referir, en boca del Duque, el que es el atributo iconográfico de San Andrés: la cruz en forma de aspa (v. 445), que el Duque señala como metáfora de premios y castigos y, por tanto, de la justicia que el rey debe impartir entre sus vasallos.

Simón Pedro, pescador de Galilea como su hermano Andrés, habiéndolo dejado todo atrás por seguir a su Señor (vv. 471-472), es nombrado por este Rey de Romanos, título empleado antiguamente en el Sacro Imperio Romano Germánico por un emperador futurible, el cual podía ser el heredero del Emperador imperante u otra persona a la espera de ser coronado por el Papa (el aspirante a la coronación imperial era elegido por los príncipes alemanes como Rey de Romanos, en vida del emperador o en interregno; y una vez coronado como Rey de Romanos en Alemania, debía ir a Roma a ser coronado por el Papa como emperador). Desde comienzos del siglo XVI, no obstante, Rey de Romanos pasó a ser el título del heredero electo en vida del emperador, el cual automáticamente pasaba a ser emperador electo a la muerte de su predecesor sin necesidad de ceremonia papal. En cualquier caso, el Duque está apuntando, en el plano histórico, a la propagación del Cristianismo, esto es, a la presencia de los discípulos de Cristo en la capital del Imperio Romano durante los primeros años de nuestra era (vv. 482-484: «haré que mi virrey seas / luego que en Roma me veas / jurar por Rey de Romanos»); y a nivel sincrónico, alude a Roma en cuanto sede de la Iglesia católica. Señala así a Pedro como primer Papa y como cabeza de la institución (vv. 475-476: «Pedro eres y en tal piedra / sentaré mi monarquía»), basándose nuevamente en *Mateo*, 16, 18: «Et ego dico tibi: Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam».

A los hijos de Zebedeo, Juan y Diego, que piden al Duque la merced de estar a su lado (vv. 490-491: «ponernos de amor en muestra / a la diestra y la siniestra»,

paráfrasis de *Marcos*, 10, 37: «Da nobis, ut unus ad dexteram tuam et alius ad sinistram sedeamus in gloria tua»), les asigna, respectivamente, la prédica en Patmos (isla del mar Egeo en la que estuvo exiliado el autor del *Apocalipsis*, que Calderón identifica con Juan Evangelista) [vv. 493-494] y en España. Diego se asimila aquí a Santiago Apóstol, patrón de los españoles: según una tradición medieval, en el año 33 d. C., Santiago habría cruzado el mar Mediterráneo y desembarcado para predicar el Evangelio en Hispania. Aparece nombrado en los *Hechos de los Apóstoles* (12, 2), cuando, tras una prédica, es martirizado en Jerusalén hacia el año 43, muerto a filo de espada por orden de Herodes, rey de Judea. Cuenta la leyenda que su cuerpo viajó por el mar Mediterráneo en una embarcación de piedra hasta alcanzar las costas de Galicia. También según la tradición, el apóstol se le apareció al rey Ramiro I de Asturias antes de la batalla de Clavijo (844) y le asistió en ella. En la de Navas de Tolosa (1212) se usó por primera vez el grito de guerra «¡Santiago y cierra, España!» para arengar a las tropas cristianas de la Reconquista en su lucha contra las musulmanas (vv. 495-496).

Tras una breve intervención de Lisonja y Malicia, en la que apodan al Duque «el Bueno» (v. 503), que es, en efecto, el sobrenombre con que Felipe III de Borgoña ha pasado a la Historia, Mateo toma la palabra para arrodillarse humilde a los pies del Duque (vv. 506-510) y este le corresponde con el título de virrey de Etiopía (vv. 510-512), tierra donde, según la tradición, predicó el santo. Allí realizó multitud de milagros, entre los cuales sobresalió la resurrección de una hija de Egipto, rey de Etiopía. Movido el monarca y su familia por este portentoso, abrazaron la religión cristiana, que se extendió rápidamente por todo el reino. Después de la muerte del rey, su sucesor, Hirtaco, pretendió casarse con Efigenia, hija de su predecesor en el reino; sin embargo, esta había consagrado a Dios su virginidad por consejo de San Mateo, así que Hirtaco, airado al no conseguir que el apóstol la persuadiera a acceder a sus deseos, ordenó darle muerte.

El contrapunto cómico a la solemnidad de esta escena lo pone la Simplicidad, que reivindica su oficio de jardinero en el palacio ducal y solicita un cargo a la altura de la pureza de su espíritu: ser gobernador de una ínsula, como le prometió Don Quijote a Sancho en la novela de Cervantes (v. 531). La respuesta del Duque, «El premio que tú tendrás, / es que te descubra a ti / lo que a sabios encubrí» (vv. 533-535), es la reformulación calderoniana de unas enigmáticas palabras pronunciadas por Jesucristo en *Mateo*, 11, 25-30: «In illo tempore respondens Iesus dixit: “Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis. Ita, Pater, quoniam sic fuit placitum ante te. Omnia mihi tradita sunt a Patre

meo; et nemo novit Filium nisi Pater, neque Patrem quis novit nisi Filius et cui voluerit Filius revelare. Venite ad me, omnes, qui laboratis et onerati estis, et ego reficiam vos. Tollite iugum meum super vos et discite a me, quia mitis sum et humilis corde, et invenietis requiem animabus vestris. Iugum enim meum suave, et onus meum leve est"». Se trata de una oración de bendición en la que Jesús manifiesta su alabanza y estupor ante el Padre y exalta la bondad divina. Jesús bendice al Padre porque «estas cosas» («haec») las ha escondido a los sabios y las ha revelado a la gente sencilla. Por el contexto del Evangelio de Mateo, el sintagma «estas cosas» parece referirse a la intención con que Dios envió a su Hijo al mundo. Los «sabios» serían los doctos en materia religiosa, aquellos que tienen poder porque poseen conocimiento; los «pequeños», en cambio, serían aquella parte del pueblo que es despreciada porque se la considera ignorante (identificable, por otra parte, con los pobres, los pecadores, los enfermos, los niños...). Así pues, Jesús bendice a Dios por darse a conocer preferentemente a las víctimas y a los inocentes, lo cual revela el amor de Dios por el género humano, especialmente por los despreciados y olvidados.

Y aunque Simplicidad se permite protestar por el premio que le han concedido (vv. 536-537), lo cierto es que a medida que avanza el auto, el papel dramático de este personaje va adquiriendo mayor importancia, sobre todo hacia el final de la obra.

El último personaje que pedirá una merced al Duque será la Malicia, que se presenta como «un extranjero de ese mar derrotado» (vv. 549-550), por lo que implora protección y amparo (previamente, en los vv. 391-394, el Bautista había exhortado a todo el público, en cuanto «peregrino del mar del mundo» –símbolo presente ya en los Padres de la Iglesia– a tomar puerto en las tierras del Austria). El Duque, aun previendo las verdaderas intenciones del Demonio, lo acoge en su corte, movido por su «amor infinito» (v. 569), y a la espera de concederle un premio acorde a su ser (vv. 574-576).

En cuanto al término «amor», huelga decir que posee variados y ricos matices en las Sagradas Escrituras. Ciñéndonos únicamente a la noción del término en el Nuevo Testamento, podría considerarse que el amor infinito de Dios comprende cuatro esferas: 1) el diálogo de amor entre Dios y la humanidad; 2) el amor revelado en Jesús; 3) el concepto mismo de Dios; y 4) el mandamiento de amar al prójimo. 1) La venida de Jesús es un gesto de amor del Padre para con la humanidad: después de los profetas y de las promesas del Antiguo Testamento, Dios, en su misericordia (*Lucas*, 1, 54 y ss.; *Hebreos*, 1, 1) se da a conocer (*Juan*, 1, 18) y manifiesta su amor (*Romanos*, 8, 39; *1 Juan*, 3, 1) en aquel que no es solo el Mesías esperado (*Lucas*, 2, 11), sino, además, su propio Hijo (*Marcos*, 1, 11), a quien ama (*Juan*, 3, 35) y que es

uno con Él (*Juan*, 1, 1; *Mateo*, 11, 27). La gratuidad del amor divino llegará a su culminación cuando el Padre consiente la muerte del Hijo para que el hombre logre la vida (*Romanos*, 5, 8) y pueda ser llamado Hijo de Dios (*1 Juan* 3, 1; *Gálatas*, 4, 4-7). 2) Jesús es quien realiza el diálogo filial con Dios y da su testimonio delante de los hombres. De un lado, Jesús da su vida entera a los demás (*Marcos*, 10, 45); pasa por el mundo haciendo bien desinteresadamente (*Mateo*, 11, 28 y ss.; *Lucas*, 9, 58), atento especialmente a los más desfavorecidos (*Lucas*, 7, 36-50; *Mateo*, 21, 14 y 21, 31). De otro, el sacrificio de Jesús en la cruz revela su obediencia al Padre (*Filipenses*, 2, 8) y su amor a los suyos (*Juan*, 13, 1); perdonando y acogiendo todavía (*Lucas*, 23, 28; *Juan*, 19, 26), muestra el más grande amor (*Juan*, 15, 13). 3) Dios es amor: el amor entre Dios y el hombre tiene finalmente por fuente el amor eterno del Padre y del Hijo (*Juan*, 17, 24-26), que es también el amor del Espíritu (*2 Corintios*, 13, 13), es decir, el amor eterno de la Trinidad; y en esta aparece la esencia misma de Dios en cuanto sinónimo de amor (*1 Juan*, 4, 8-16). 4) De un extremo a otro del Nuevo Testamento, el amor al prójimo aparece indisoluble del amor de Dios: los dos mandamientos son el ápice y la clave de la ley (*Marcos*, 12, 28-33), y el compendio de toda exigencia moral (*Gálatas*, 5, 22; *Colosenses*, 3, 14-15); amando a los demás se ama al Señor mismo (*Mateo*, 25, 40), puesto que todo ser humano forma el cuerpo de Cristo (*Romanos*, 12, 5-10; *1 Corintios*, 12, 12-27)<sup>141</sup>.

Y en cuanto a las palabras del Duque a Malicia «En mi servicio te queda / hasta que tu premio pueda / ser el que a tu ser conviene» (vv. 574-576), Calderón parece referirse a la doctrina teológica de la Gracia, según la cual la divinidad concede a todo ser humano el don gratuito de la gracia (justicia distributiva), y a partir de aquí, es la honestidad de sus actos la que determina, en última instancia, si es merecedor o no del premio individual de la vida eterna, que no conocerá hasta el final (justicia conmutativa). Según el teólogo alemán Denzinger, «Si quis dixerit, hominis iustificati bona opera ita esse dona Dei, ut non sint etiam bona ipsius iustificati merita, aut ipsum iustificatum bonis operibus, quae ab eo per Dei gratiam et Iesu Christi meritum [...] fiunt, non vere mereri augmentum gratiae, vitam aeternam et ipsius vitae aeternae (si tamen in gratia decesserit) consecutionem, atque etiam gloriae augmentum» (842).

### 2.3. Anuncio de las bodas (vv. 577-672)

Un nuevo motivo temático (pero no escénico, pues los personajes sobre el tablado continúan siendo los mismos, ni tampoco métrico, ya que prosigue el empleo

<sup>141</sup> Para más detalles, ver Léon-Dufour, 2001, s. v. *amor*.

de redondillas) determina la apertura de una tercera subsecuencia dentro de este bloque: el anuncio, por parte del Duque, de sus inminentes bodas con la Esposa. Y si la subsecuencia anterior describía la grandeza moral del Duque en sus acciones, la que ahora comienza hace lo propio, por boca del Duque, con la magnificencia de la protagonista femenina del auto.

Dos personajes históricos se funden también en el personaje de la Esposa de *El Maestrazgo del Tusón*: Isabel de Portugal (1397-1471), Infanta de Portugal y duquesa consorte de Borgoña, como tercera esposa de Felipe III de Borgoña (su enlace tuvo lugar en Brujas en 1430); y Mariana de Austria (1634-1696), reina consorte de España como segunda esposa de Felipe IV. Mariana era hija del emperador Fernando III de Alemania y de la Infanta María Ana de España (hija a su vez del rey Felipe III de España). Desde niña estuvo comprometida con su primo Baltasar Carlos, Príncipe de Asturias, pero al morir este inesperadamente joven en 1646, el rey Felipe IV de España, viudo tras la muerte de su primera esposa, Isabel de Francia, se ofreció como novio de la joven archiduquesa austriaca. Evidentemente, Calderón se decantará por la identificación de la Esposa de *El Maestrazgo* con esta última.

Por lo demás, es sumamente significativo para el desarrollo del auto el paralelismo que el poeta establece entre Mariana de Austria y la Iglesia:

DUQUE	Felice dueño esperáis tener muy presto, porque aliviando mis pesares Salomón en sus <i>Cantares</i> me ha capitulado en fe de ser tan bella la Esposa que al aplauso de su fama desde el Líbano la llama; su sangre es tan generosa, que David ha dicho de ella que es princesa, del mayor César hija, cuyo honor Oseas publica al vella rica de dotes, después que para más glorias mías la hace heredera Isaías de imperios. (vv. 584-600)
-------	---

De la lectura de estos versos se desprende que la sacralización del personaje de la Esposa se funda en la autoridad que a Calderón le proporcionan cuatro textos bíblicos: el *Cantar de los cantares* de Salomón, los *Salmos* de David, el *Libro de*

Oseas y el *Libro de Isaías*. En cuanto al primero, la etiqueta «Esposa» para el personaje se basa en una interpretación literal, alégorica y mística del *Cantar* salomónico referida a la relación entre Yahveh e Israel en el Antiguo Testamento y a la de Cristo con su Iglesia en el Nuevo. La interpretación literal del *Cantar* descansa en el amor conyugal y en las solemnidades nupciales con que este amor se manifestaba en el Israel histórico. A nivel alegórico, expresa el matrimonio de Yahveh con Israel, según lo entendían los profetas (especialmente Oseas, Ezequiel y Jeremías): presentando al Israel histórico como esposa infiel (Oseas, 3, 1), o al Israel mesiánico vuelto a Dios (Jeremías, 31, 33). Los Padres de la Iglesia ven este concepto de amor mesiánico en el *Cantar* aplicado al de Cristo con la Iglesia, fijándose en el *Apocalipsis* de San Juan y en San Pablo. También a nivel místico, el *Cantar* representa la relación entre Cristo (Esposo) y cada una de las almas (esposas) de la Iglesia (1 *Corintios*, 6, 15-17; 2 *Corintios*, 11, 2). Pero además, la Virgen María es, por su unión con Cristo, el miembro más santo de la Iglesia (Santo Tomás, *Suma*, III, q. 27, a. 5), así que por su plenitud de gracia se identifica de manera especial con la amada o esposa del *Cantar* (Alain de Lille, ML, 210, col. 60). En palabras de Juan de Ávila: «Vamos un poco más bajo tras esta unidad de Dios y su esencia. Tras esta unidad se sigue otra unidad segunda, que es del Hijo de Dios con la santa humanidad que tomó en unidad de persona, de la limpísima Virgen María [...] Aun hay otro casamiento. Este mismo Dios casado con aquella naturaleza humana, Dios y hombre verdadero, acordó de se casar otra vez y tomar una esposa [...] y es la Iglesia cristiana, que nos llamamos esposa suya toda la congregación de los fieles»<sup>142</sup>. Lo cual significa, en la poética de nuestro auto sacramental, que el personaje de la Esposa representa, simultáneamente, la consorte de Felipe IV, la Iglesia –esposa de Cristo: bodas de Cristo con la Iglesia– y a María –madre de Cristo–.

La segunda referencia calderoniana es el *Salmo* 45 de David, elogio de la esposa del rey: «Audi, filia, et vide et inclina aurem tuam et obliviscere populum tuum et domum patris tui; et concupiscet rex speciem tuam. Quoniam ipse est dominus tuus, et adora eum. Filia Tyri cum muneribus; vultum tuum deprecabuntur divites plebis. Gloriosa nimis filia regis intrinsecus, texturis aureis circumamicta. In vestibus variegatis adducetur regi; virgines post eam, proximae eius, afferuntur tibi. Afferuntur in laetitia et exultatione, adducuntur in domum regis. Pro patribus tuis erunt tibi filii; constitues eos principes super omnem terram. Memor ero nominis tui in omni generatione et generatione; propterea populi confitebuntur tibi in aeternum et in saeculum saeculi» (*Salmos*, 45, 11-18). En este canto nupcial, en el que se invita delicadamente a la

<sup>142</sup> Ávila, 1970, vol. II, p. 137 y ss.

novia a ganarse el corazón del rey, el salmista describe su belleza y el esplendor de su cortejo. Todo el salmo tiene un sentido mesiánico y constituye una descripción profética del Mesías y del papel de una Iglesia que, redimida por Cristo en su venida al mundo, absorbida en la presencia de un afecto puro, es revestida con el ropaje de la santidad en la unión completa y en la dependencia completa del marido.

Del profeta Oseas se toma el motivo del amor adúltero y la reconversión; su libro es una prueba del rechazo de la esposa infiel (Israel) y del triunfo de la segunda esposa (el nuevo Israel, la Iglesia):

Contendite adversum matrem vestram; contendite, quoniam ipsa non uxor mea, et ego non vir eius; auferat fornicationes suas a facie sua et adulteria sua de medio uberum suorum, ne forte exspoliam eam nudam et statuam eam secundum diem nativitatis suae et ponam eam quasi solitudinem et statuam eam velut terram aridam et interficiam eam siti. Et filiorum illius non miserebor, quoniam filii fornicationum sunt, quia fornicata est mater eorum, turpiter egit, quae concepit eos; quia dixit: “Vadam post amatores meos, qui dant panes mihi et aquas meas, lanam meam et linum meum, oleum meum et potum meum”. Propter hoc ecce ego saepiam viam tuam spinis et saepiam eam maceria, et semitas suas non inveniet [...] et corrumpam vineam eius et ficum eius, de quibus dixit: “Mercedes hae meae sunt, quas dederunt mihi amatores mei”. Et ponam eas in saltum, et comedet illas bestia agri. Et visitabo super eam dies Baalim, quibus accendebat incensum et ornabatur in aure sua et monili suo et ibat post amatores suos, sed mei obliviscebatur, dicit Dominus. Propter hoc ecce ego lactabo eam et ducam eam in solitudinem et loquar ad cor eius; et dabo ei vineas eius ex eodem loco et vallem Achor, portam spei, et respondebit ibi iuxta dies iuventutis suae et iuxta dies ascensionis suae de terra Aegypti. Et erit: in die illa, ait Dominus, vocabis me: “Vir meus” et non vocabis me ultra: “Baal meus”. Et auferam nomina Baalim de ore eius, et non recordabitur ultra nominis eorum. Et percutiam eis foedus in die illa cum bestia agri et cum volucre caeli et cum reptili terrae; et arcum et gladium et bellum conteram de terra et cubare eos faciam confidenter. Et sponsabo te mihi in sempiternum; et sponsabo te mihi in iustitia et iudicio et in misericordia et miserationibus. Et sponsabo te mihi in fide, et cognosces Dominum.<sup>143</sup>

Y los versos de Isaías referentes a Israel, sus promesas a los exiliados en Babilonia y Sión (40-66, especialmente 49<sup>144</sup>, donde vaticina la gloria de Sión y

<sup>143</sup> Oseas, 2, 4-22.

<sup>144</sup> «Audite me, insulae, et attendite, populi de longe; Dominus ab utero vocavit me, de ventre matris meae recordatus est nominis mei; et posuit os meum quasi gladium acutum, in umbra manus suae protexit me et posuit me sicut sagittam electam, in pharetra sua abscondit me et dixit mihi: “Servus meus es tu, Israel, in quo gloriabor”. Et ego dixi: “In vacuum laboravi, sine causa et vane fortitudinem meam consumpsi; verumtamen iudicium meum cum Domino, et merces mea cum Deo meo”. Et nunc dicit Dominus, qui formavit me ex utero servum sibi, ut reducerem Iacob ad eum, et Israel ei congregaretur; et glorificatus sum in oculis Domini, et Deus meus factus est fortitudo mea. Et dixit: “Parum est ut sis mihi servus ad suscitandas tribus Iacob et reliquias Israel reducendas: dabo te in lucem gentium, ut sit salus mea usque ad extremum terrae”. Haec dicit Dominus, redemptor Israel, Sanctus eius, ad contemptum in anima, ad abominatum in gente, ad servum dominorum: “Reges videbunt et consurgent, principes quoque et adorabunt, propter Dominum, quia fidelis est, Sanctum Israel, qui elegit te”. Haec dicit Dominus: “In tempore beneplaciti exaudivi te et in die salutis auxiliatus sum tui; et servavi te et dedi te in foedus populi, ut suscitares terram et distribueres hereditates dissipatas; ut diceres his, qui vincti sunt: “Exite”, et his, qui in tenebris: “Revelamini”. Super vias pascentur,

Jerusalén como los centros religiosos más grandes del mundo y que gentes de todas las naciones llegarán a ellas en peregrinación solemne), se han interpretado igualmente en relación con la venida de Cristo y el futuro exultante de su Iglesia.

Para acabar la exposición de las virtudes de la Esposa, Calderón acude, una vez más, al recurso de las etimologías a fin de fortalecer el vínculo existente entre Mariana de Austria, la Virgen y la Iglesia, es decir, entre el plano histórico del argumento y el alegórico del asunto. Mariana es compuesto de María y Ana; según San Isidoro, «*María* es “la que ilumina”, o “estrella del mar”; pues engendró la luz del mundo. En la lengua siria, María quiere decir “la Señora”; y con toda razón, porque fue la que engendró al Señor» (*Etimologías*, VII, 10, 1, p. 667). Pero hay que tener en cuenta que sobre el nombre de María se dan distintas etimologías<sup>145</sup>, si bien las principales se reducen a cinco: considerándolo derivado del hebreo Miryam, puede significar: a) ‘gallarda, hermosa’, si proviene del verbo *mara* (engordar); b) ‘señora’, si proviene de *marar* (dominar); c) ‘excelsa, sublime’, si viene de *rum* (elevarse); d) ‘amargura del mar’, si proviene de *mor* (mirra) y el nombre *yam* (mar); e) considerándolo como egipcio (y esto no es improbable, ya que la primera mujer que lo llevó fue la hermana de Moisés) significaría ‘amada de Yahvé’<sup>146</sup>. Cornelio a Lapide anota: «*Mariam... enim significat stellam maris... ecce humilitas... Maria dicitur quasi marom, is est celsitudo... Denique ipsa est mare sapientiae et gratiarum... Maria hebraice idem est quod myrrha vel amaritudo maris, quae symbolum est poenitentiae*

---

et in omnibus collibus decalvatis pasqua eorum; non esurient neque sitient, et non percutiet eos aestus vel sol, quia miserator eorum reget eos et ad fontes aquarum adducet eos. Et ponam omnes montes meos in viam, et semitae meae exaltabuntur. Ecce isti de longe venient, et ecce illi ab aquilone et mari, et isti de terra Sinim”. Laudate, caeli, et exulta, terra; iubilate, montes, laudem, quia consolatur Dominus populum suum et pauperum suorum miseretur. Et dixit Sion: “Dereliquit me Dominus, et Dominus oblitus est mei”. Numquid oblivisci potest mulier infantem suum, ut non misereatur filio uteri sui? Et si illa oblita fuerit, ego tamen non obliviscar tui. Ecce in manibus meis descripsi te; muri tui coram me semper. Festinant structores tui; destruentes te et dissipantes a te exibunt. Leva in circuitu oculos tuos et vide: omnes isti congregati sunt, venerunt tibi. “Vivo ego, dicit Dominus, quia omnibus his velut ornamento vestieris et circumdabis tibi eos quasi sponsa”. Quia ruinae tuae et solitudines tuae et terra eversa: nunc angusta eris prae habitatoribus; et longe erunt, qui devorabant te. Adhuc dicent in auribus tuis filii orbitatis tuae: “Angustus est mihi locus; fac spatium mihi, ut habitem”. Et dices in corde tuo: “Quis genuit mihi istos? Ego orbata et non pariens, transmigrata et captiva; et istos quis enutrivit? Ecce ego relicta eram sola; et isti ubi erant?”. Haec dicit Dominus Deus: “Ecce levabo ad gentes manum meam et ad populos exaltabo signum meum; et afferent filios tuos in ulnis, et filiae tuae super umeros portabuntur. Et erunt reges nutricii tui, et reginae nutrices tuae; vultu in terram demisso adorabunt te et pulverem pedum tuorum lingent. Et scies quia ego Dominus: non confundentur, qui sperant in me”. Numquid tolletur a forti praeda, aut, quod captum fuerit, a robusto salvati poterit? Quia haec dicit Dominus: “Equidem et captivus a forti tolletur, et, quod ablatum fuerit a robusto, salvabitur; cum his, qui contendebant tecum, ego contendam et filios tuos ego salvabo. Et cibabo hostes tuos carnibus suis, et quasi musto sanguine suo inebriabuntur; et sciet omnis caro quia ego Dominus salvator tuus, et redemptor tuus Fortis Iacob”» (*Isaías*, 49).

<sup>145</sup> Reyre, 1998, p. 293

<sup>146</sup> Santos Otero, 1996, p. 139, n. 33.



et crucis... Mariam est domina maris, ditissima facta est a Christo, adeo ut quasi more, id est pluvia temporanea omnem gratiam» (X, 395, 2). Por su parte, Ana, cuyo significado es «gratiosa sive misericordiosa», fue el nombre de varias mujeres de la Biblia, entre ellas, el de la madre de la Virgen María (*Mateo*, 1, 16); según San Isidoro, «se traduce por 'gracia', porque, siendo en principio estéril por naturaleza, fue a la postre fecundada por la gracia de Dios» (*Etimologías*, VII, 6, 59, p. 649).

Concluye el Duque afirmando que, al llamarse María y Ana, la Esposa puede reparar la «desgracia / que el hombre en su culpa hereda» (vv. 617-618), en referencia al pecado original que todo hombre, por el mero hecho de haber nacido, hereda de sus primeros padres, Adán y Eva, y en una nueva alusión al personaje de la Esposa como representación dramática de la Virgen María. Con ella se inicia en la tierra la tercera de las tres edades, la Ley de Gracia (v. 620), la cual, tras la Ley Natural y la Escrita, abarca desde la venida de Cristo hasta la consumación final, y está presidida por los nuevos preceptos de amor dados por Cristo y transmitidos por la Iglesia. Tal como el auto dramatizará más adelante en el papel de la Sinagoga, la Ley de Gracia será rechazada por el pueblo judío, que sigue anclado en la ley de los profetas (o sea, la Ley Escrita, desde Moisés a Cristo, gobernada por el código de leyes explícitas del Pentateuco).

Tras referir las honras de su futura Esposa, el Duque encarga a dos de sus hombres sendas tareas: a Pedro, que se embarque en la nave amarrada en el puerto (es decir, el carro en forma de nave de la memoria de apariencias) y que ponga rumbo al Líbano, de donde la traerá (*Cantar de los cantares*, 4, 8: «Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano»). La «nave de Pedro» (v. 655) representa a la Iglesia y su «primer piloto» (v. 633) será Pedro, primer Papa; el viento Austro (v. 638) favorecerá su navegación (nuevo juego de palabras entre el viento y la Casa de Austria) y la guiará la «estrella de la mar» (v. 632), que puede interpretarse en sentido mariano como la «stella maris» de la antífona *Alma redemptoris mater* y del himno a la Virgen «Ave maris stella». Y a Juan Bautista, el Duque le ordena ir en busca de la Sinagoga y que la convide a sus bodas, advirtiéndole que vaya «de gala vestida» (v. 666) para tal ocasión. Se anticipa aquí otro motivo compositivo frecuente en los autos, el del banquete, que obedece a la esencia misma del asunto del género sacramental: el convite eucarístico (a semejanza de la Última Cena de Jesús con sus Apóstoles) y la instauración del Sacramento de la Eucaristía, cuya celebración se festeja en la apoteosis final de la obra<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Arellano, 2001, pp. 44-45.

#### 2.4. Rechazo y lamento de la Lisonja (vv. 673-759)

La última subsecuencia de este cuadro empieza, *sensu stricto*, cuando todos los personajes han abandonado la escena (v. 712). Cambia el metro (de romance octosilábico a romance endecha, heptasílabo) y queda sola en el tablado la Sinagoga, cuyos engañosos halagos todos han advertido y rechazado. Se trata de un pasaje de transición entre este bloque y el siguiente, y constituye, para lucimiento de la actriz que encarnase a la Lisonja (pues alterna canto y recitado), la lamentación de un tópico muy reiterado en la literatura aurisecular: la sátira al adulador o lisonjero cortesano, que enlaza con el tópico renacentista del menosprecio de corte y alabanza de aldea y que en el Barroco trataron, entre otros, Tirso de Molina<sup>148</sup> en teatro y Francisco de Quevedo en prosa. Un ejemplo de *La hora de todos y la Fortuna con seso* (1645) de este último:

Estaba un enjambre de treinta y dos pretendientes de un oficio, aguardando a hablarle al señor que había de proveerle. Cada uno hallaba en sí tantos méritos como faltas en los demás. Estábanse santiguando mentalmente unos de otros: cada uno decía entre sí que eran locos y desvergonzados los demás en pretender lo que merecía él solo. Mirábanse con un odio infernal [...] No pasaba paje a quien no llamasen "mi rey", frunciendo las jetas en requiebros. Pasó el secretario con andadura de flecha: aquí fue ella, que desapareciéndose de estatura y gandujando sus cuerpos en cincos de guarismos, le sitiaron de adoración en cuclillas.<sup>149</sup>

Bloque 3: Pastores y robo del cordero. Rechazo de la Sinagoga al Cordero y Rey del Austro. Llegada de la Esposa y recibimiento (vv. 760-1242)

Este tercer bloque consta, a su vez, de tres secuencias que se solapan y encadenan entre sí formando un *contínuum*.

#### 3.1. La Sinagoga y el cordero despedazado (vv. 760-829)

En esta primera subsecuencia se desarrolla una escena de caza que, simbólicamente, anticipa y dramatiza el sacrificio de Cristo en la cruz (y que luego se dramatizará, nuevamente, sobre el cordero del collar de la Orden del Toisón). Voces de pastores dentro alertan de que el lobo se ha llevado un cordero del redil, y aparece la Sinagoga, vestida de judío y con un arma de monteros, persiguiendo al ladrón. El

<sup>148</sup> Remito a este respecto al artículo de Strosetzki, C., «La sátira de la vida cortesana en Tirso», en Arellano, I., Oteiza, B. y Zugasti, M. (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 303-325.

<sup>149</sup> Quevedo, F. de, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 108-109.

simbolismo del lobo (v. 761) o de la fiera (v. 800) se remonta a la Biblia, donde se presenta como alimaña terrible de funestas intenciones: *Jeremías*, 5, 6; *Habacuc*, 1, 8; *Sofonías*, 3, 3; *Eclesiástico*, 13, 17; *Juan*, 10, 12. Son comparados con los lobos los enemigos sanguinarios (*Ezequiel*, 22, 27); los falsos profetas o herejes (*Mateo*, 7, 15; *Hechos*, 20, 29) y los discípulos enviados por Jesús serán como ovejas entre lobos (*Mateo*, 10, 16 y *Lucas*, 10, 3). El jesuita y exégeta flamenco Cornelio a Lapide señala que «lupi vespertini sunt daemones, qui noctu maxime grassantur hominesque ad libidines, caedes aliaque scelera sollicitant» (XII, 53).

Nuevas referencias bíblicas se esconden en otros dos calificativos que la Sinagoga le asigna al lobo: «Bruto pirata» (v. 765) y «ladrón del bosque» (v. 792). La metáfora del corsario se aplica al Príncipe de las tinieblas, el Demonio, en numerosos lugares. Así, San Juan Crisóstomo escribe: «Sicut navigia vacua non metuunt piratas, sed onusta auro, argento et lapidibus pretiosis: sic et diabolus non facile persequitur peccatorem, sed justius potius, ubi multae sunt opes, id est virtutes et merita»<sup>150</sup>. Y en cuanto al ladrón, se alude indirectamente al pasaje de *Juan*, 10, 1-2: «Amen, amen dico vobis: qui non intrat per ostium in ovile ovium, sed ascendit aliunde, ille fur est et latro. Qui autem intrat per ostium, pastor est ovium».

El sacrificio del cordero sucede fuera de escena pero es minuciosamente narrado por la Sinagoga, quien, por otra parte, pese a sus nobles intenciones, se muestra hasta en dos ocasiones incapaz de salvar al corderillo (vv. 776-783 y vv. 813-820); gesto que representa, en el plano simbólico, tanto el descrédito del pueblo judío al papel mesiánico de Cristo (y su acérrima defensa de la Ley Escrita) como su presencia y participación en el martirio de Jesús. Los detalles que da Sinagoga de la escena que presencia conectan con el texto profético de *Isaías*, 53 (especialmente 5-7) e inciden en el sentido trascendente del pasaje bíblico de que es reflejo (el sacrificio de Cristo en la cruz, con derramamiento de sangre):

SINAGOGA    ¿Qué jeroglífico, cielos,  
 es este en que me retratan  
 muerto a manos de una fiera  
 manso cordero, mis ansias?  
 Cruentos sacrificios, pues  
 la peña a manera de ara,  
 a manera de holocausto,  
 el recental, sin que haga  
 el más tímido balido  
 ni aun queja del dolor, mancha  
 de resulta de unas flores  
 los cambrones de unas zarzas.

<sup>150</sup> Hom. 4 in Isaiam, *apud* C. a Lapide, XXI, 241. Ver también C. a Lapide, XXIV, 181, 781.

(vv. 798-809)

### 3.2. Lisonja y Bautista se disputan el favor de Sinagoga (vv. 830-1019)

En su afán por huir, Sinagoga se encuentra con Juan Bautista y Lisonja, que aparecen en escena buscando a la Reina de Oriente. Comienza aquí una nueva secuencia marcada por la inclusión de cancioncillas líricas (seguidillas y romancillos hexasílabos) que alteran la medida del romance y que, sin duda alguna, pondrían a prueba la técnica y la destreza de los actores que encarnasen al Bautista y a la Lisonja en la alternancia de recitado y canto.

Esta subsecuencia bebe de dos parábolas bíblicas que tienen por motivo temático central el del banquete: *Mateo*, 22, 1-14 y *Lucas*, 14, 16-24. En la primera, un rey festeja las bodas de su hijo con un generoso banquete, pero se encuentra con que los invitados declinan su asistencia; airado, el padre del novio ordena destruir la ciudad de esos desdeñosos convidados y previene un nuevo festín para todo aquel que quiera asistir. Cuando, durante el convite, el rey descubre que uno de sus comensales no lleva ropa nupcial, ordena echarlo y atarlo. Pues bien: la parábola se puede interpretar en clave alegórica como las bodas del Cordero con su Esposa, la Iglesia, que profetiza el *Apocalipsis* (19, 7); los primeros que rechazan la invitación, el pueblo judío, recibirá como castigo su propia destrucción (en alusión profética a la destrucción de Jerusalén en el año 70); la invitación es extendida a otros, en referencia al ofrecimiento del Evangelio y del reino a los gentiles (*Mateo*, 8, 5-12); pero un comensal acude ataviado de forma inapropiada, lo cual despierta las iras del rey, significándose así que algunos, no conociendo la justicia de Dios, han buscado establecer la suya propia (*Romanos*, 10, 1-3), han obviado «vestirse de blanco» en Cristo (lo cual implica la pureza espiritual que, según la epístola de San Pablo, comienza en el Bautismo: *Gálatas*, 3, 26-27) y evitan un modelo de conducta y de vida cristiano (*Colosenses*, 3, 5-14). La nueva vida en Cristo se describe en *Efesios*, 4, 17-32).

En la fábula de Lucas, por su parte, un hombre celebra una gran cena pero su invitación es rechazada por todos. Entonces ordena a sus siervos que conviden, primero, a los más desfavorecidos (pobres, mancos, cojos y ciegos, que ocupan un lugar privilegiado en el reino de Dios) y luego, que fuerce a los demás a que acudan. En este último caso, es obvio que los convidados eran los judíos (*Romanos*, 1, 16 y 2, 10; *Hechos*, 13, 46). Sin embargo, si los judíos incrédulos se arrepienten, ellos también serán salvos (*Romanos*, 11, 22-23).

Así pues, la Sinagoga de *El Maestrazgo*, en calidad de representante de la religión judía, rechaza la invitación del Bautista y lo despacha; pero además, niega que

el Rey del Austro pueda ser el Cordero o Mesías esperado por su pueblo, con base en dos argumentos: el primero es que la Ley de Moisés no puede ser sustituida por la Ley de Gracia, porque ella representa el pueblo elegido por Yahveh y se le ha prometido ser la «primera esposa» (vv. 981-982). Aquí Calderón hubo de tener como modelo el texto de *Isaías*

sed vocaberis Beneplacitum meum in ea, et terra tua Nupta, quia complacuit Domino in te, et terra tua erit nupta. Nam ut iuvenis uxorem ducit virginem, ita ducent te filii tui; ut gaudet sponsus super sponsam, ita gaudebit super te Deus tuus. Super muros tuos, Ierusalem, constitui custodes; tota die et tota nocte, in perpetuo non tacebunt. Qui commonetis Dominum, ne taceatis et ne detis silentium ei, donec stabiliat et donec ponat Ierusalem laudem in terra. Iuravit Dominus in dextera sua et in brachio fortitudinis suae: "Non dabo triticum tuum ultra cibum inimicis tuis, neque bibent filii alieni vinum tuum, in quo laborasti. Quia, qui collegerint illud, comedent et laudabunt Dominum; et, qui vindemiam fecerint, illud bibent in atriis sanctuarii mei."<sup>151</sup>

El segundo argumento para rechazar el mesianismo del personaje que encarna a Cristo en el auto es que «los aparatos le faltan / de relámpagos y truenos / con que *Isaías* le aguarda» (vv. 983-985); y es que el trueno aparece como signo del poder, de la presencia de Dios y de su majestad en *Isaías*, 29, 6: «A Domino exercituum visitabitur in tonitruo, et commotione terrae, et voce magna turbinis et tempestatis»; también, por ejemplo, en los *Salmos*, 18, 14; *Salmos*, 29, 3: «Vox Domini super aquas; Deus majestatis in tonitruo»; *Salmos*, 46, 7; *Salmos*, 68, 34; *1 Samuel*, 2, 10; *2 Samuel*, 22, 14; *Job*, 37, 2-5: «Audite fremitum vocis eius et murmur de ore illius procedens. Subter omnes caelos ipsum revolvit, et lumen illius super terminos terrae. Post eum rugiet sonitus, tonabit voce magnitudinis suae; et non retardabit, cum audita fuerit vox eius. Tonabit Deus in voce sua mirabiliter, qui facit magna et inscrutabilia»; *Jeremías*, 25, 30; etc.

Acaba este pasaje con la pretensión de la Sinagoga de importunar con su presencia el compromiso del Duque y la Esposa, al que asistirá vestida de negro (vv. 1008-1013), color asociado tradicional y simbólicamente a la maldad y el pecado así como a la aflicción, la humillación y el luto.

### 3.3. La nave de la Esposa. Travesía tempestuosa. Atrake y recibimiento (vv. 1020-1242)

El descubrimiento de una apariencia, la del carro de la nave en la que viajan Pedro, la Esposa y la Oración, marca una nueva secuencia temática dentro de esta

---

<sup>151</sup> *Isaías*, 62, 4-9.

macrosecuencia. El motivo de la navegación tempestuosa aparece en muchos autos calderonianos; en él convergen otros motivos bíblicos que, en el caso concreto de *El Maestrazgo del Tusón*, son básicamente tres: el de las fuerzas malignas del viento del norte, el de las aguas como tribulaciones y el de la nave insumergible y salvífica.

Es la Sinagoga quien, antes de abandonar junto con Lisonja la escena en el v. 1089, se lamenta de la bonanza del mar y de que la nave en que se embarca la Esposa vaya a llegar felizmente al puerto. Por eso apela a los vientos cierzo, noto y aquilón (vv. 1044, 1047 y 1048, respectivamente). Este último es el del norte, el lugar de la oscuridad, de donde vienen reyes destructores en diversos pasajes de la Biblia: *Daniel*, 11, 8: «ipse praevalerit adversus regem aquilonis»; 11, 11: «Et provocatus rex austri egredietur et pugnabit adversus regem aquilonis»; 11, 15: «Et veniet rex aquilonis et comportabit aggerem». Lucifer piensa colocar su trono en el lado del aquilón, según *Isaías*, 14, 11-14: «super astra Dei exaltabo solium meum, / sedebo in monte testamenti, / in lateribus Aquilonis». El rey del aquilón representa al Demonio y del aquilón viene todo el mal: este y sus ángeles, separados de la luz y el calor de la caridad, quedaron entorpecidos por una dureza glacial, por lo cual son figurados en el aquilón, mientras Cristo es representado por el austro (cuya analogía con Austria ya hemos comentado anteriormente): «Diabolus igitur et angeli eius a luce atque fervore charitatis aversi [...] velut glaciali durtia torpuerunt. Et ideo per figuram tamquam in aquiline ponuntur» (San Agustín, ML, 33, 56. También San Gregorio Magno, ML, 76, 798, 939 y ML, 79, 515; Ruperto Abad, ML, 168, 231).

La imagen de las aguas como tribulaciones y penalidades de la vida humana, también reseñada por la Sinagoga en los vv. 1064-1066, la toma Calderón de los textos sagrados y, en concreto, de los *Salmos*, donde el motivo es frecuentísimo: «Misit de summo, et accepit me; et assumpsit me de aquis multis» (18, 17); «Et in diluvio aquarum multarum ad eum non approximabunt. Tu es refugium meum, a tribulatione conservabis me; exultationibus salutis circumdabis me» (32, 6-7); o «Eripe me de luto, ut non infigar, eripiar ab iis, qui oderunt me, et de profundis aquarum. Non me demergat fluctus aquarum, neque absorbeat me profundum, neque urgeat super me puteus os suum» (69, 15-16)<sup>152</sup>.

Para sobrellevar estas tribulaciones marítimas se precisa de una nave salvadora: la de la Iglesia, cuya ascendencia bíblica es el arca de Noé y la barca del pescador Pedro, y cuya concreción escénica es descrita pormenorizadamente por Pedro Calderón en las memorias de apariencias que redactaba para la escenificación

<sup>152</sup> El mar del mundo es símbolo muy desarrollado en los Padres de la Iglesia. Para más detalles, ver Rahner, 1971, pp. 455-510 («Il mare del mondo»), donde se estudia la coherencia de este simbolismo con el de la nave de la Iglesia.

de sus autos. Como comenta el personaje de Pedro, esa nave es insubmersible (vv. 1094-1097), porque la Iglesia puede sufrir contratiempos, pero nunca ser vencida:

La Iglesia es el Cuerpo de Cristo dotado de vida sobrenatural [...] ahora bien al ser la Iglesia así por voluntad y constitución divina, debe permanecer así sin ninguna interrupción por siempre: si no permaneciera, ciertamente no hubiera sido fundada para siempre, lo cual va en contra de la verdad. [...] Pertenece a la obra de Jesucristo el librar del castigo eterno en orden a la salvación a todo lo que había perecido, esto es no a algunos pueblos o ciudades sino absolutamente a todo el linaje humano, sin ninguna distinción de lugares ni de épocas (*San Juan*, 3, 17; *Hechos de los Apóstoles*, 4,12). Así pues la Iglesia debe derramar a lo ancho y a lo largo sobre todos los hombres y extender a todos los tiempos la salvación que brota mediante Jesucristo, y al mismo tiempo todos los beneficios que de ahí provienen. Por lo cual según la voluntad de su Fundador es necesario que sea única en toda la tierra y perpetuamente a través de todos los tiempos [...] Por consiguiente la Iglesia de Jesucristo es única y perpetua. Y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella (*San Mateo*, 16, 18). El sentido de esta sentencia divina es el siguiente: Sea cual sea la fuerza que empleen los enemigos visibles e invisibles y sean cuales sean los medios de que echen mano, nunca sucederá el que la Iglesia fundada sobre Pedro sucumba, ni tampoco el que falle de cualquier forma que sea. Luego Dios encomendó su Iglesia a Pedro a fin de que la conservara perpetuamente incólume como defensor invencible.<sup>153</sup>

Por otro lado, el desplazamiento de la acción dramática desde el tablado a un carro que representa una nave, provoca que el tablado pase a convertirse en el puerto al que esta llega; ahora bien, en una nueva licencia que el género sacramental aprueba, esa nao arriba, no a tierras australes, como sería lo esperable, sino a la nueva Jerusalén triunfante:

PEDRO	Saludad con voces altas a las elevadas puntas, que desde aquí a ver se alcanzan, de los montes de Sión.
ESPOSA	Salve, ciudad soberana, salve, divina Salén, salve, religioso alcázar, salve, gran templo de Dios, en quien funda mi esperanza el más generoso triunfo de cuantos triunfos aguarda el amante rey esposo que a su tálamo me llama. (vv. 1029-1041)

Además de esta identificación de las tierras del imperio austriaco con Tierra Santa, Calderón se permite tres alusiones culturales más, dos de las cuales son

<sup>153</sup> Fragmento de la Encíclica *Satis cognitum* (1896) del Papa León XIII, en la que enseña la perennidad de la institución que preside. En <[http://www.vatican.va/holy\\_father/leo\\_xiii/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_29061896\\_satis-cognitum\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_29061896_satis-cognitum_sp.html)> [Consulta: 13/08/2012].

muestra de su ingenio etimológico, lingüístico y poético: la primera es la indicación del Duque sobre la procedencia de la embarcación desde las Indias orientales (frente a las Indias occidentales o Nuevo Mundo): Ofir (v. 1156) es el nombre de un país nombrado en la Biblia como productor de oro fino, al parecer situado al norte del golfo de Arabia; la mención más conocida es a la flota que armó Salomón (*1 Reyes*, 9, 26-28) y funciona en los autos como metonimia del oro y las riquezas. Las otras referencias calderonianas son un juego de palabras: en dos nuevos alardes de libertad creativa, Simplicidad comenta que la nave trae en las velas las armas de San Andrés, y puesto que San Andrés ampara su navegación, atracará en Santander (vv. 1161-1168); y la Esposa, que la tripulación llega a puerto gozosamente tras doblar el africano Cabo de Buena Esperanza (vv. 1184-1187).

El soneto intercalado entre los vv. 1217-1229 constituye una microsecuencia en la que el Duque recibe a la Esposa en sus brazos; aunque breve, está cargada, empero, de ricas alusiones teológicas, históricas, emblemáticas, heráldicas y mitológicas. En el primer cuarteto, el Duque apela a la Esposa con el vocativo «Exaltada deidad en quien se vio / madrugó el aurora» (vv. 1217-1218), que hace hincapié en la deificación del personaje y en su simbolismo como esposa del Cordero y como imagen de la Virgen María; de hecho, la metáfora de la aurora (y del rocío), tomada del *Cantar* salomónico (6, 10), apunta a la concepción virginal de Jesús en el vientre de María, según glosa Luis de León:

En el vientre –conviene a saber, de tu madre–, serás engendrado como en la aurora, esto es, como lo que en aquella sazón de tiempo se engendra en el campo con sólo el rocío que entonces desciende del cielo, y no con riego ni con sudor humano. Y últimamente, para decirlo del todo, añadió: *contigo el rocío de tu nacimiento*. Que porque había comparado al aurora el vientre de la madre, y porque en el aurora cae el rocío con que se fecunda la tierra, prosiguiendo en su semejanza, a la virtud de la generación llamola *rocío* también. Y a la verdad, así es llamada en las divinas letras, en otros muchos lugares, esta virtud vivifica y generativa con que engendró Dios al principio el cuerpo de Cristo, y con que después de muerto le reengendró y resucitó, y con que en la común resurrección tornará a la vida nuestros cuerpos deshechos...<sup>154</sup>

La «vara de Jessé» (v. 1219) es referencia a la estirpe de Jesús: Jesé o Isaí fue el padre del rey David, de cuyo tronco, según Isaías, saldrá el vástago: «Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini» (*Isaías*, 11, 1-2). Los comentaristas medievales vieron en el brote (*virga*) la imagen de la Virgen (*Virgo*) y en la flor (*flos*), a Jesús. De esta interpretación nació el tema del árbol genealógico de Jesucristo, llamado árbol de Jessé. La vara de

---

<sup>154</sup> León, 1977, p. 189.



Jesé simbolizaría a la Virgen. La profecía mesiánica de Isaías se ve cumplida al comienzo del Evangelio de Mateo (1, 6-16), donde se comenta que de los descendientes de David procede, en última instancia, José, esposo de María, de quien nacerá Jesús.

La «flor de Jericó» (vv. 1220) es la rosa, reina de las flores, de suavísimo olor que mata a los escarabajos, y las de Jericó gozaban de fama particular: «Rosa est Regina florum [...] haec odoris est suavissimi [...] Talis est sapientia, nimirum purissima, odoratissima et sapidissima [...] Jam, quod comparat sapientiam rosae in Jericho, significat Jerichuntis rosas fuisse excellentiores caeteris, sive specie et rubore, sive odore [...] sive magnitudine» (C. a Lapide, IX, 637-640). Es, junto con el lirio y la azucena, símbolo de pureza y aparece en la iconografía de la Virgen.

En el segundo cuarteto del soneto, la Esposa refiere el papel de la monarquía austriaca en la defensa de la catolicidad (vv. 1221-1222). Y ya en los tercetos, los protagonistas se apelan metonímicamente a través de los motivos emblemáticos del laurel (v. 1227), el sol (v. 1228) y el águila (v. 1228). Esta última es símbolo de antigua raigambre en bestiarios y repertorios emblemáticos, con connotaciones variadas, pero siempre positivas y ennoblecedoras: es la reina de las aves y pájaro noble y generoso; inmune a los rayos del sol y capaz de mirarlo de frente; enemiga del dragón y la serpiente. En *El Maestrazgo* se vincula a la Esposa en cuanto representación de Mariana de Austria (plano historial: el águila imperial fue adoptada por Carlomagno como símbolo del imperio, de donde la tomaron reyes y emperadores posteriores; según el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, su origen estaría en las dos águilas que volaron el día del nacimiento de Alejandro Magno. Algunos ascendientes de Mariana de Austria que adoptaron el águila como emblema de sus escudos: por vía paterna, el águila bicéfala es símbolo de los escudos imperiales de su padre Fernando III de Habsburgo y su abuelo Fernando II de Habsburgo; por vía materna, aparece el águila monocéfala en los escudos de su abuelo Felipe III y su bisabuelo Felipe II; el águila bicéfala, en el escudo de su tatarabuelo Carlos I) y por su nobleza mística (plano alegórico: elevación moral, virtuosismo y devoción cristiana de la Esposa, encarnación, asimismo, de la Iglesia y la Virgen María).

En cuanto a los atributos al Duque asignados, el sol permite nuevamente una identificación entre los planos divino y humano. Para empezar, es metonimia de la divinidad y funciona simbólicamente como imagen de Dios, fuente de toda luz. El significado de iluminación dado a la imagen del sol como símbolo de Cristo que libera al hombre de las tinieblas del pecado, tiene en la tradición cristiana amplia

representación. Por ejemplo, Ruperto Abad llama a Cristo sol de justicia, nacido de María, que ilumina el mundo entero: «Quis enim est iste sol, nisi sol iustitiae Christus, sol verus et aeternus, qui in ista die, in isto tempore mundum universum illuminavit, et quando coepit iste dies luminis, nisi quando visitavit nos oriens ex alto sol iste, quem miro modo Maria, id est maris stella peperit?» (ML, 168, col. 361). Alain de Lille hace un comentario del mismo simbolismo, a partir del texto de *Isaías*, 62, 1: «non quiescam, donec egradiatur ut splendor iustus eius, et salvatur eius ut lampas accendatur». Se trata, dice, de la venida de Cristo, el justo, del que procede la justicia de la Iglesia y que surge como esplendor por su naturaleza humana y divina: «Christus dicitur antonomastice Ecclesiae iustus, quia secundum divinam naturam, est ipsa iustitia, et secundum humanam, refertus iustitiae plenitudine consummata, et ab ipso procedit totius Ecclesiae iustitia» (ML, 210, col. 232). Y San Fulgencio, en un comentario similar que toma como base a *Lucas*, 1, 78-79: «visitavit nos oriens ex alto, illuminare his qui in tenebris et in umbra mortis sedent» (ML, 65, col. 544).

Pero el sol es, además del símbolo de Dios, del Rey, pues ese era el apodo con que se conocía a Felipe IV, *el Rey Planeta*; por tanto, el monarca era cuarto planeta, por cuarto de su nombre y por sol, con todas las connotaciones apuntadas. Y finalmente, porque el laurel –símbolo asimismo de victoria– era en la Antigüedad clásica el atributo de Apolo, dios de la luz y del sol, así también se puede establecer una conexión de las metáforas del sol, los astros y la luz con el hijo de Felipe III y Margarita de Austria.

La secuencia acaba con la música acompañando a los novios y con la invitación del Duque a la Esposa para que se adentre con él en el «sacro palacio / donde has de ser coronada» (vv. 1231-1232)<sup>155</sup>.

#### Bloque 4: Institución de la Orden del Toisón de Oro (vv. 1242-1500)

Esta secuencia constituye el clímax del auto y se desarrolla en torno a un solo motivo temático (la institución de la Orden del Cordero), lo cual le confiere una gran unidad. El júbilo de los contrayentes es interrumpido por cajas y voces que, desde dentro, anuncian guerra (v. 1237-1238) y predicen la salida a escena del Bautista en el v. 1242. El Bautista refiere su encuentro con la Sinagoga y explica que esta ha rechazado al Duque en cuanto Cordero (vv. 1245 y ss.). Este interrumpe entonces la celebración de las bodas y funda la Orden del Toisón del Oro.

<sup>155</sup> Reservo la exégesis del simbolismo del palacio y el alcázar (v. 1035) para el apartado II.3.1.3. de este trabajo, dedicado al espacio escénico y dramático del auto («La construcción del espacio escénico en *El Maestrazgo del Tusón*»).

En el fragmento que el Duque pronuncia, de tipología textual expositiva, Calderón hace un compendio de los aspectos más destacados de la instauración de la Orden por el Duque de Borgoña Felipe III *el Bueno* con motivo de su enlace con la Infanta Isabel de Portugal. Los podemos resumir en los siguientes términos:

#### 4.1. Antecedentes (vv. 1282-1289)

La Orden del Toisón debe su nombre y su emblema al mito del carnero alado Crisomallo sacrificado por Frixo y recuperado por Jasón en su expedición con los argonautas. Según la mitología griega, el rey Atamante había decidido sacrificar a los dos hijos que había tenido en su primer matrimonio, Frixo y Hele, siguiendo los consejos de su segunda esposa, la celosa Ino. Pero cuando los niños iban a ser inmolados en el altar, Zeus envió un prodigioso carnero alado con vellocino de oro que los salvó de la muerte y se los llevó por los aires. En plena huida, mientras sobrevolaban el océano, Hele cayó del carnero y murió ahogada (en su honor, el lugar de la fatalidad fue denominado Helesponto [actualmente, estrecho de los Dardanelos]); Frixo llegó sano y salvo a la Cólquida, donde el rey Eetes lo acogió y le dio a su hija por esposa. Agradecido, Frixo sacrificó a Crisomallo en honor a Zeus, lo desolló y colgó la zalea dorada de una encina en honor a Ares. Un dragón y dos toros que echaban fuego por la boca serían los encargados de custodiar la piel de oro.

Enlaza la fábula del carnero Crisomallo con el mito de Jasón y los argonautas, uno de los más antiguos de la tradición griega, contado por Apolonio de Rodas (295 a. C.-215 a. C.) en su poema épico *Argonáuticas*. En él se narra el viaje de la nave Argo hasta el norte de la Cólquida a través de la Propóntide y del mar Negro, la obtención –con la ayuda de Medea– del vellocino de oro, y el regreso a Yolco, en Tesalia, a través del Danubio, el Po, el Mediterráneo y el norte de África. El padre de Jasón, Esón, había sido expulsado del trono de Yolco por su hermanastro Pelias. Jasón, muy niño entonces, había sido confiado por su madre al centauro Quirón. Llegado a la edad adulta, Jasón regresó a Yolco en el momento en que su tío estaba ofreciendo un sacrificio. El desconocido, que previamente había perdido una sandalia al atravesar un río, atrajo inmediatamente la atención de Pelias, a quien el oráculo había advertido de que tuviera cuidado con un hombre calzado con una sola sandalia, porque pondría en peligro su trono. Para eliminar al sobrino que había venido a reclamar el poder que se le había usurpado, Pelias impuso a Jasón una difícil misión, esperando que le fuese funesta: conquistar el vellocino de oro en el reino de Eetes, la Cólquida, en los confines del mar Negro. Jasón solicitó entonces la ayuda de Argos (hijo de Frixo, a quien el vellocino había salvado en su niñez) y, por consejo de Atenea, construyó la

nave Argo, que había de conducir a la Cólquida a Jasón, acompañado de un grupo de héroes griegos, los argonautas, entre los que figuraban Heracles, Orfeo y Pólux. Superadas las penalidades de la travesía, llegaron a la Cólquida; Jasón anunció a su rey Eetes su propósito y este le dijo que podría llevarse el vellocino si antes conseguía vencer a las fieras que custodiaban el vellocino. Medea, la hija del rey Eetes, que era hechicera, se había enamorado apasionadamente de Jasón y le ayudó con su brujería a superar tales obstáculos. Regresaron a Yolco, donde Jasón entregó el vellocino a Pelias y tramó su muerte con ayuda de Medea. Esta convenció a las hijas de Pelias de que podría devolver la juventud a su padre si lo descuartizaban y cocían. Así lo hicieron y provocaron la muerte del rey. Los habitantes de Yolco, horrorizados por tal crimen, expulsaron de la ciudad a Jasón y a Medea, los cuales se refugiaron en Corinto<sup>156</sup>.

Sin embargo, a pesar de que el fundador de la Orden del Toisón, el Duque Felipe III, veía claros paralelismos entre los argonautas y el vellocino con los primeros caballeros del Toisón y su deseo de recuperar los santos lugares (Jerusalén) para la Cristiandad, lo cierto es que ya en el primer Capítulo de la Orden (Lille, 1431) los caballeros flamenco-borgoñeses consideraron que una leyenda pagana era impropia de una orden que tenía la defensa de la Cristiandad por uno de sus ideales. Por eso, el primer Canciller de la Orden, Jean Germain, obispo de Nevers (ca. 1400-1461), propuso la sustitución del mítico Jasón por el héroe bíblico Gedeón, que realizó un doble milagro sobre una piel de cordero, expuesta a la lluvia sin mojarse primero y luego, empapada de agua en pleno desierto, presagiando su victoria sobre los madianitas (su historia, que ya hemos comentado porque el propio Calderón hace referencia a ella en los vv. 138-139 de *El Maestrazgo*, se relata en el *Libro de los Jueces*, 6-8). El sucesor de Germain en el cargo, el obispo Guillaume Fillastre (ca. 1348-1428), insistió en tomar fuentes bíblicas para el toisón, hasta llegar a proponer las siguientes: aparte del de Jasón, al que consideró símbolo de la Magnanimidad, el de Jacob, de la Justicia; el de Gedeón, de la Prudencia; el de Mesa y de Moab, la Fidelidad; el de Job, la Paciencia; y el de David, la Clemencia. Pero, no obstante la adopción del personaje bíblico Gedeón como padrino declarado de la Orden, el mito de Jasón nunca abandonó del todo el ánimo de los caballeros, particularmente el del Soberano de la Orden.

#### 4.2. Dedicatoria (vv. 1290-1294)

---

<sup>156</sup> Para uno y otro mito, ver Martin, 2004, s. v. *vellocino de oro* y *Jasón*.

Si en el auto la Orden del Toisón se dedica a la Esposa en cuanto «Gracia de las gracias» (v. 1292), estableciendo así un nuevo paralelismo entre el personaje de la Esposa, la Iglesia y la Virgen María, los hechos históricos parecen demostrar que Felipe III aprovechó la coyuntura de sus bodas para fundar la Orden movido por un plan de actuación mucho más ambicioso.

A comienzos del siglo XIV, además de estar enfrentada a Inglaterra en la Guerra de los Cien Años, Francia se encontraba dividida en dos bandos: por un lado, los de Borgoña, encabezados por Juan I *Sin Miedo* (padre de Felipe III de Borgoña), que representaban al pueblo llano parisino, a los gremios y a los artesanos; por el otro, el bando de Armagnac, orientado a proteger los privilegios de la nobleza y las clases dirigentes, y que encabezó, a lo largo de las primeras décadas de la centuria, el duque Luis de Orleans (hermano del rey francés Carlos VI), Carlos de Orleans (hijo del anterior) y el Delfín Carlos (hijo de Carlos VI y futuro Carlos VII de Francia). Tras varios combates que mermaron a uno y otro bando, Juan *Sin Miedo* comprendió que su única posibilidad de prevalecer sobre sus enemigos de Armagnac era acercarse a la potencia con la que Francia estaba enfrentada, Inglaterra, y por tanto, al monarca Enrique V de Inglaterra. Esta alianza provocaría las iras del Delfín Carlos, que tendió una emboscada a Juan de Borgoña que le costaría la vida en 1419.

Felipe de Borgoña heredó el título ducal tras el asesinato de su padre cuando contaba tan solo con 22 años. Los hombres del nuevo Duque le aconsejaron que continuase con la política de alianzas que su padre había iniciado, así que Felipe utilizó el pacto con el inglés para unificar el área del norte de Flandes y dejó que la lucha entre Francia e Inglaterra continuase mientras la Casa de Borgoña procuraba su expansión.

En mayo de 1420, el rey Carlos VI aparta de la sucesión al trono a su hijo Carlos, por sus crímenes, y declara heredero a Enrique V de Inglaterra, a quien desposa con su hija Catalina de Troyes. Hay que reseñar que Felipe de Borgoña fue uno de los artífices del llamado Tratado de Troyes, por el cual el Delfín quedaba desheredado y la corona de Francia pasaba al soberano inglés.

Tras dos campañas anglo-boloñesas contra el bando armagnac, arriba Felipe a su Ducado de Borgoña, para jurar y ser jurado (1422). Poco después, fallecen Enrique de Inglaterra y Carlos VI de Francia, y son proclamados simultáneamente Carlos VII y Enrique VI. Desde entonces, y por trece años, durante los cuales Francia tendrá dos monarcas y se dividirá geográficamente en dos áreas, Felipe de Borgoña aprovechará su alianza con los ingleses y el conflicto anglo-francés para expandir sus tierras y edificar un gran estado: anexiona a sus estados del norte los ducados de Brabante y

Limburgo, el protectorado de Lieja y el condado de Namur; obtiene la dignidad condal de los estados de Holanda, Zelanda, Frisia y Henao; y ejerce una decisiva influencia sobre los territorios limítrofes de los ducados de Luxemburgo y Güeldres y los obispados de Cambrai y Utrech. Estas adquisiciones, que demuestran la pericia del Duque de Borgoña al poner sus miras en la unificación de los ricos y emergentes Países Bajos, serían confirmadas por Carlos VII en el Tratado de Arras (1435) a cambio de que Felipe le reconociese como rey de Francia frente a las aspiraciones inglesas.

Por otro lado, Felipe fue siempre muy consciente de la necesidad de perpetuar su dinastía. En 1409 había contraído matrimonio con Micaela de Valois (hija de Carlos VI de Francia), con la que no tuvo descendencia. Micaela falleció en 1422. En 1424 casó con Bona de Artois (bisnieta de Juan II de Francia), con la que tampoco tuvo hijos. Bona de Artois murió en 1425. Era preciso, pues, contraer nuevas nupcias, y la elegida fue Isabel de Portugal, hija del rey Juan I de Portugal. La boda se ofició en Brujas en 1430 en medio de un fasto extraordinario: las celebraciones duraron ocho días enteros.

Isabel era bella e inteligente; Felipe, talentoso, valeroso y poderoso. Su largo reinado estuvo marcado por el triunfo de la Casa de Borgoña y por el establecimiento de una corte brillante de refinadísimo ceremonial. Desde joven, el Duque albergaba la esperanza de retomar un viejo proyecto de su abuelo, Felipe II *el Atrevido* (1363-1404), la de fundar una orden de caballería que encabezase una expedición cristiana para recuperar la ciudad de Jerusalén para la Cristiandad. Esa ocasión llegaría cuando Felipe, ocupado en vengar la muerte de su padre, estaba aliado con los ingleses contra Carlos VII de Francia. En 1422 el rey de Inglaterra le ofreció el collar de la Nobilísima Orden de la Jarretera, la orden de caballería más importante y antigua del Reino Unido, fundada en 1348 por Eduardo III. Felipe III lo rehusó para no ligarse a él por un juramento de fidelidad, bajo el pretexto de que se proponía instaurar su propia orden. Y así, aprovechando la ocasión que le proporcionaba su propio enlace con Isabel, proclamó en Brujas, el 10 de enero de 1430, la Orden del Toisón de Oro. Las ceremonias de esta proclamación se hicieron con todo el boato que acostumbraba la corte borgoñesa.

Se han aducido razones galantes o de amor cortés para explicar el origen de la Orden del Toisón, de acuerdo con la mentalidad caballeresca de la época. Y cierto es que durante sus bodas el Duque adoptó la divisa «Aultre n'auray / Dame Isabeau, tant que vivray» en honor a su esposa. Sin embargo, más allá de la atención y la galantería cortesanas, es razonable pensar que el Duque de Borgoña actuara según el interés

que lo había movido durante gran parte de su vida adulta: el de alentar la virtud y las buenas costumbres en sus dominios, creando un cuerpo de caballería al que únicamente tendrían acceso los hombres nobles de renombre y armas de irreprochable conducta, y cuyas constituciones serían consideradas posteriormente como el más bello código de honor y de las virtudes de caballería, basadas en un estricto sentimiento religioso.

#### 4.3. Nomenclatura de la Orden (vv. 1295-1300)

Ya hemos explicado que, históricamente, la Orden del Toisón tomó su nombre del tusón del mito del carnero alado Crisomallo y del vellón de la narración bíblica de Gedeón. En estos versos, Calderón, sin embargo, retoma el asunto de la nomenclatura de la Orden para vincularla con el misterio de la Trinidad y, en concreto, con la segunda de sus personas, el Hijo, vinculando la acción de esquilarse el vellón del cordero con la doble naturaleza de Cristo o unión hipostática, término que designa la unión de las dos naturalezas, divina y humana, en la persona de Jesús: Cristo es Dios en la carne (*Juan*, 1; 10, 30-34); es plenamente Dios y plenamente hombre (*Colosenses*, 2, 9). En cuanto Dios, Jesús es adorado (*Mateo*, 2, 1-11), se le ora (*Hechos*, 7, 59), no tuvo pecado (*1 Pedro*, 2, 22; *Hebreos*, 4, 15), es omnisciente (*Juan*, 21, 17), da vida eterna (*Juan*, 10, 28) y en Él habita la plenitud de la divinidad (*Colosenses*, 2, 9). En cuanto hombre, Jesús adoró y oró al Padre (*Juan*, 17, 1), fue tentado a pecar (*Mateo*, 4, 1), creció en sabiduría (*Lucas*, 2, 52), pudo morir (*Romanos*, 5, 8) y tuvo un cuerpo de carne y hueso (*Lucas*, 24, 39).

#### 4.4. Insignia de la Orden (vv. 1301-1316)

La insignia de la Orden consistía en un collar de *fusils*, es decir, eslabones entrelazados de pedernales o piedras centelleantes inflamadas de fuego con esmalte azul y rayos de rojo. Según los estatutos fundacionales de la Orden, el collar había de tener veintiséis eslabones, los cuales estarían formados por «B» de Borgoña entrelazadas. Los eslabones y piedras de fuego aludían a la divisa que el Duque de Borgoña portaba en sus armas: un eslabón con su pedernal y la inscripción «Ante ferit quam flamma micet» ('Hiere antes de que se vea la llama'). En el remate de dicho collar, un cordero de oro esmaltado. Estos collares pertenecían a la propia Orden y a la muerte de cada caballero al que se le había concedido, la familia debía devolverlo antes de que pasaran tres meses; por eso iban numerados.

En el auto *El Maestrazgo*, el mote «*Herido luce*» (v. 1310) se inspira en la divisa histórica «*Ante ferit quam flamma micet*», pues el collar está compuesto de pedernal, de eslabones y de llamas. Reproduce el efecto de una punta de hierro sobre sílex y «*Herido luce*» se aplica tanto al sílex que produce chispas cuando el hierro lo «hiere» como al Cordero que prefigura a Cristo, pues este da su luz de salvación cuando está herido en la cruz. La segunda divisa, «*Tú sola y no otra*» (v. 1313), se inspira en el «*Aultre n'avray*» que el Duque de Borgoña eligió para su matrimonio con Isabel de Portugal, con el cual expresaba su promesa de fidelidad tanto a la Orden como a su futura mujer.

#### 4.5. Estatutos de la Orden (v. 1317-1330)

Las primeras constituciones de la Orden del Toisón, en número de sesenta y seis y redactadas en lengua borgoñesa, fueron promulgadas el 22 de noviembre de 1431 durante el primer Capítulo de la Orden, en el cual también fueron nombrados por el Duque de Borgoña sus primeros caballeros. Estos estatutos fijaban definitivamente en treinta y uno el número de caballeros nobles en linaje y armas, los cuales debían jurar lealtad, amor y ayuda al Soberano. Entre ellos habrían de constituir una *amigable compañía*, profesándose amor y fraternidad. Ninguno podía pertenecer a otra orden de caballería y su pertenencia a la del Toisón de Oro había de ser vitalicia. En caso de que alguno cometiese un delito de extrema gravedad, sería expulsado de ella.

Resumimos brevemente el contenido de los estatutos fundacionales de la Orden:

- Artículo I: la Orden constará de treinta y un caballeros, todos ellos nobles de nombre y armas, en los que no se halle cosa reprehensible; el fundador de la Orden, y luego sus sucesores, serán Jefes y Soberanos de la Orden.
- Artículo II: los que vayan a ser admitidos en la Orden del Toisón deben renunciar a cualquier otra orden que hayan recibido con anterioridad.
- Artículo III: institución y explicación de la insignia de la Orden.
- Artículo IV: deberán establecerse lazos de hermandad y compañerismo entre los componentes de la Orden.
- Artículo V: los caballeros de la Orden se hallarán siempre dispuestos a defender la fe cristiana y la Santa Sede.
- Artículo VI: el Soberano de la Orden no emprenderá combate alguno sin haber consultado previamente a sus caballeros.



- Artículo VII: los caballeros de la Orden, siendo como son vasallos de su Jefe y Soberano, no podrán servir a otro príncipe o señor.
- Artículo VIII: si entre miembros se estableciera cualquier conflicto personal, este sería resuelto en Capítulo de la Orden.
- Artículo IX: los caballeros se opondrán a cualquier intento de ataque a otro miembro de la Orden.
- Artículo X: los caballeros prestarán su ayuda al caballero de la Orden que haya sido deshonrado por otro ajeno a ella.
- Artículo XI: no se considera deshonrado el caballero de la Orden que, no siendo súbdito del Jefe de la Orden, se vea obligado a luchar contra él por defender a su príncipe o reino.
- Artículo XII: si un caballero de la Orden es hecho prisionero por un bando extranjero en el que milite otro caballero de la Orden, este procurará aliviar las penas y sufrimientos de aquel en nombre del compañerismo y la hermandad que se profesan por pertenecer a la misma Orden.
- Artículo XIII: carácter vitalicio de la pertenencia a la Orden del Toisón.
- Artículo XIV: el caballero acusado de hereje contra la fe de Cristo será expulsado de la Orden.
- Artículo XV: el caballero acusado de traición será expulsado de la Orden.
- Artículo XVI: el caballero acusado de cobardía en la lucha será expulsado de la Orden.
- Artículo XVII: en las ceremonias, capítulos y banquetes, la disposición de los caballeros se efectuará según la fecha de su ingreso en la Orden (a excepción de emperadores, reyes y duques, que precederán siempre a los demás miembros).
- Artículo XVIII: genealogía de los primeros veinticuatro caballeros investidos del collar el mismo día de la fundación de la Orden.
- Artículo XIX: institución de los cuatro oficiales que servirán a la Orden: canciller, tesorero, grefier (secretario) y rey de armas.
- Artículo XX: la *Sainte Chapelle* ducal de Dijon será la sede de la Orden.
- Artículo XXI: en el coro de la capilla ducal de Dijon, sobre el asiento de cada uno de los miembros, se representarán sus armas e insignias, adornadas con el yelmo y timbre que a cada uno le corresponda.
- Artículo XXII: si bien en un principio se dispuso la celebración de Capítulo General de la Orden anualmente, el día 30 de noviembre (día de San

Andrés, patrón de la Orden), ahora se estipula –por razones puramente meteorológicas– que los capítulos se celebren trienalmente el 2 de mayo.

- Artículo XXIII: si un caballero no puede asistir al Capítulo General de la Orden, delegará su voto en otro caballero que sí acuda.
- Artículo XXIV: el 1 de mayo los caballeros de la Orden visitarán y rendirán pleitesía al Soberano de la Orden en su palacio.
- Artículo XXV: tras la recepción anterior, los caballeros de la Orden irán en procesión, de dos en dos, a la iglesia donde al día siguiente se celebre Capítulo General, vestidos con el ropaje grana de la Orden.
- Artículo XXVI: la mañana del 2 de mayo, día de la Orden y de su festividad, los caballeros irán a la misa en honor de San Andrés vestidos con sus ropas y bonetes de grana.
- Artículo XXVII: la tarde del día 2 y la mañana del 3 de mayo, los caballeros oirán misa por las almas de los miembros difuntos de la Orden; esta vez irán vestidos con mantos, túnicas y gorras de color negro.
- Artículo XXVIII: el 4 de mayo acudirán a la misa que se celebrará en honor de la Virgen María con ropajes de damasco blancos.
- Artículo XXIX: el día 5 de mayo se celebrará Capítulo General de la Orden en la iglesia donde hayan tenido lugar los oficios de los días anteriores. Los caballeros se vestirán con sus mantos y ropas de de grana.
- Artículo XXX: los asuntos tratados en el Capítulo General serán absolutamente secretos.
- Artículo XXXI: en cada Capítulo se evaluará la conducta de los componentes de la Orden.
- Artículo XXXII: se preguntará asimismo a los caballeros asistentes al Capítulo sobre la conducta de los miembros ausentes.
- Artículo XXXIII: si un caballero hubiese cometido alguna falta, se le conminará a enmendar su conducta y, en su caso, se le impondrán las penas oportunas.
- Artículo XXXIV: la evaluación de las conductas de cada caballero se efectuará por orden de antigüedad en la pertenencia a la Orden.
- Artículo XXXV: se felicitará a los caballeros que hayan sido un ejemplo de caballerosidad y virtuosismo.
- Artículo XXXVI: si un caballero de la Orden hubiese cometido algún delito, deberá dar cuenta de él; será juzgado por el Soberano y los caballeros de la Orden en el siguiente Capítulo.

- Artículo XXXVII: si las pruebas aportadas contra ese caballero son fiables y se demuestra la gravedad de la falta cometida, el Soberano y sus caballeros dictaminarán su expulsión de la Orden.
- Artículo XXXVIII: si se hubiese decidido la expulsión, el caballero deberá devolver al instante el collar de la Orden.
- Artículo XXXIX: al fallecer un caballero, el collar será devuelto por sus herederos a la Orden en un plazo de tres meses.
- Artículo XL: si un caballero perdiese su collar durante una batalla o se lo arrebatase el enemigo, el Soberano le proporcionará otro graciosamente; pero si lo pierde por falta de cuidado, deberá ser él quien haga construir otro igual en un plazo de cuatro meses.
- Artículo XLI: si un caballero de la Orden falleciese y quedase un collar vacante, se elegirá un nuevo miembro en Capítulo General.
- Artículo XLII: se anunciará con suficiente antelación la existencia de una vacante en el seno de la Orden para postular candidaturas.
- Artículo XLIII: si la vacante se produjese por expulsión de un miembro de la Orden, deberá cubrirse igualmente por elección en Capítulo General.
- Artículo XLIV: si la elección se produce por defunción de un miembro, el secretario de la Orden leerá en Capítulo General una loa al difunto.
- Artículo XLV: antes de que se efectúe la votación, cada caballero presentará la candidatura que proponga para nuevo miembro de la Orden.
- Artículo XLVI: antes de la votación, el canciller efectuará un discurso de encomio a la Orden y recordará la necesidad de que el nuevo caballero cumpla con los requisitos exigibles a sus miembros.
- Artículo XLVII: seguidamente, jurarán todos y cada uno de los caballeros por orden de antigüedad en la Orden.
- Artículo XLVIII: preguntará luego el Soberano individualmente a cada caballero a qué candidato considera merecedor del collar de la Orden.
- Artículo XLIX: hecha la votación, el canciller leerá en voz alta todas las cédulas que previamente se hayan depositado en una bandeja de oro o plata, y resultará elegido el candidato que mayor número de votos obtenga.
- Artículo L: el secretario levantará acta del Capítulo celebrado y velará por que se comunique rápidamente al caballero elegido su nombramiento, a fin de que este se presente ante el Soberano de la Orden para proceder a la ceremonia de imposición del collar.

- Artículo LI: en el caso de que el nuevo caballero no pudiese desplazarse hasta donde se halla el Jefe de la Orden, un embajador llevaría el collar al agraciado.
- Artículos LII a LVII: establecen el juramento de los caballeros investidos del collar así como su obediencia, fidelidad y seguimiento de los principios y valores que rigen la Orden.
- Artículo LVIII: antes de ser investido del collar, el nuevo caballero promete, por su fe y su palabra de honor, poniendo su mano derecha sobre una cruz y la Biblia, que cumplirá con lo expresado en el juramento anterior.
- Artículo LIX: establece el ritual de imposición del collar: el caballero se arrodillará ante el Soberano, y este le impondrá el collar y lo recibirá en la Orden.
- Artículo LX: si el caballero elegido en votación no pudiese aceptar el collar, dará cuenta de los motivos al Soberano y caballeros de la Orden, para que estos puedan celebrar una nueva elección.
- Artículo LXI: si ocurriese el rechazo del collar, se procedería a una nueva reunión de Capítulo para efectuar otra elección según el protocolo establecido.
- Artículo LXII: los caballeros deberán pagar cuarenta escudos de oro cuando ingresen en la Orden, para sufragar los gastos de las vestiduras, ornamentos y vasos sagrados de la capilla de la Orden en Dijon.
- Artículo LXIII: cada caballero entregará al tesorero la limosna correspondiente a quince misas cantadas, cada vez que fallezca un miembro de la Orden, y otra limosna de quince sueldos para los pobres, para el descanso del alma del difunto.
- Artículo LXIV: el Soberano deberá entregar al rey de armas de la Orden una pensión anual de cien escudos de oro; los caballeros, dos escudos.
- Artículo LXV: si el Soberano de la Orden falleciese dejando a un heredero menor de edad o a una hija casadera, los caballeros se reunirían en Capítulo especial para elegir uno de entre ellos que les presidiera en nombre del Soberano hasta que su hijo alcanzase la mayoría de edad o su hija se casase.
- Artículo LXVI: los caballeros no tendrán otro tribunal que la misma Orden, que será soberana para juzgar.

En *El Maestrazgo del Tusón*, Calderón hace referencia al artículo II de estas constituciones al señalar que la posesión del collar del Toisón era incompatible con la pertenencia a otras órdenes militares y los privilegios que estas comportaban (así por ejemplo, sabemos que cuando la Orden del Toisón quedó unida a la Corona de España y al destino de la Monarquía Hispánica con Carlos I, muchos súbditos de la Casa de Austria prefirieron las bien dotadas encomiendas de las Órdenes de Santiago, Calatrava o Alcántara al prestigio del Toisón). Señala igualmente el dramaturgo que la Orden del Toisón no excluye a nadie en su seno, afirmación a todas luces incierta, pues en el artículo XVIII se hace la relación de los primeros caballeros investidos del collar sobre la base de su virtud moral (prudencia, bondad, lealtad, fortaleza y heroísmo) y la nobleza de su linaje, la posesión de señoríos, riquezas o poder de cada uno. Esta relación ofrece un completo panorama de la política borgoñesa de las primeras décadas del siglo XV y de sus estructuras de poder.

En realidad, lo que Calderón pretendía era conectar la institución de la Orden con la idea cristiana de que la invitación al Sacramento y a la Redención de Cristo es universal y carece de parcialidades injustas (vv. 1327-1328: «no excepta personas»). Usa aquí Calderón terminología jurídica muy precisa: la *excepción* o *aceptación* de personas es ‘injusticia que consiste en la parcialidad del juez que concede a uno lo que a otro le niega, o concede los mismos derechos a quienes no los tienen, siendo así parcial con una de las partes’. Este término de *aceptación* o *excepción* es frecuente en los autos calderonianos para expresar que Dios no exceptúa a nadie de su gracia y la concede a todos con equidad. Algunas referencias bíblicas a ella se encuentran en *Mateo*, 22, 16 («Magister, scimus quia verax es et viam Dei in veritate doces, et non est tibi cura de aliquo; non enim respicis personam hominum»); *Marcos*, 12, 14 («Magister, scimus quia verax es et non curas quemquam; nec enim vides in faciem hominum, sed in veritate viam Dei doces»); o *Romanos*, 2, 11 («non enim est acceptio personarum apud Deum»).

#### 4.6. Atuendo de la Orden (vv. 1331-1342)

De acuerdo con los estatutos de la Orden, los caballeros debían ir a la iglesia la tarde del 1 de mayo y la mañana del 2, y al Capítulo del día 5 vestidos todos uniformemente con ropas talaes, mantos o capas de lanza de color de grana, las cuales por las aberturas de los lados y por el borde inferior habían de tener una guarnición bordada de eslabones y pedernales, y entre ellos algunas chispas que simulasen haber saltado del roce de ambos, y con algunos tusones pequeños, y

forrados estos mantos de pieles de armiño<sup>157</sup>. Debían llevar sus cabezas cubiertas con bonetes también de color de grana, de los cuales pendían tiras de lo mismo.

En ningún caso las constituciones fundacionales indican si los colores del ropaje poseen algún valor simbólico, pero Calderón se lo concede en su auto, indicando que el color grana simboliza la sangre del cordero sacrificado por el lobo (en una nueva alusión metafórica al sacrificio cruento de Cristo en la cruz) y el blanco del armiño, la pureza y la constancia de los caballeros del Toisón.

#### 4.7. Oficios de la Orden y su asignación (vv. 1343-1404)

De las constituciones de la Orden del Toisón, se colige que su gobierno estaba encomendado a la persona de su Jefe y Soberano y al Capítulo de sus caballeros, que constituían el verdadero órgano de gobierno, y cuyos acuerdos eran decisivos. Pero además, para el debido servicio de la propia Orden, y en particular de su Maestre, el artículo XIX convenía la creación de cuatro plazas de oficiales subalternos: Canciller, Tesorero, Grefier y Rey de armas. Debían prestar un juramento especial de lealtad al Soberano y guardar secreto sobre los asuntos despachados. Vestían mantos de color escarlata similares a los de los caballeros (pero no iguales, pues no llevaban pieles) y recibían por su trabajo ciertos honorarios.

Pasamos ahora a describir las competencias históricas de cada uno de ellos. El Canciller era el más importante oficial de la Orden, encargado de la custodia de su sello, de examinar las cuentas, de preparar los capítulos y de controlar la elección de caballeros, de pronunciar la oración fúnebre de cada uno de ellos, de hacer como colofón a cada capítulo una perorata sobre la grandeza de la Orden y, en fin, del despacho de todos los asuntos de la Orden. Por imposición reglamentaria, el cargo fue siempre desempeñado por eclesiásticos y solo a partir del siglo XVIII, por algunos señores de elevado rango.

El Tesorero estaba al frente de todo el archivo de papeles de la Orden, así como de las alhajas, mantos, ornamentos y reliquias de sus pertenencias; también del dinero y cobranzas de su fundación, llevando para ello los libros necesarios; por eso estaba obligado a prestar caución inmobiliaria. Por imposición reglamentaria debía residir en Bruselas, ciudad en que se conservaban dichos tesoros. La pérdida de los mismos a comienzos del siglo XVIII causó la desaparición de este oficio.

---

<sup>157</sup> El armiño es un pequeño mamífero de la familia de los mustélidos muy extendido por Europa, en bosques y estepas. Su pelaje es pardo o marrón en el dorso y blanco en el pecho y en el vientre; en la montaña y en las regiones más frías muda la piel en invierno, volviéndose enteramente blanco.

El Grefier debía escribir dos libros iguales en los que se recogiera la historia de la Orden, sus estatutos y ordenanzas, y los retratos del fundador y de los caballeros. Además, había de llevar un tercer libro en que se escribiesen las hazañas más destacadas de los miembros de la Orden; y un cuarto libro que eran las actas y acuerdos de los capítulos. Debía saber, por tanto, latín, borgoñón y flamenco. Era el verdadero secretario de despacho de la Orden, cargo que, hasta el siglo XVII, desempeñó un prebendado eclesiástico y que, a partir de 1620, empezó a residir en España, cerca del monarca. A fines del XVIII, sus funciones fueron absorbidas por el Secretario del Consejo de Estado.

Finalmente, el Rey de armas se encargaba de las relaciones exteriores, de cursar la correspondencia de la Orden y de avisar personalmente a los nuevos caballeros de los nombramientos, haciéndoles entrega de las cartas de aviso y los collares. También debía informarse de los memorables hechos de cada caballero, para referirlas luego al Secretario. Sus frecuentes misiones diplomáticas causaron su creciente permanencia en España desde finales del siglo XVI; traslado que sería definitivo desde comienzos de la centuria siguiente. Este menester quedó anejado al de oficial mayor más antiguo de la Primera Secretaría de Estado (subsecretario del Ministerio de Estado desde 1794).

En la poética sacramental de *El Maestrazgo del Tusón*, Calderón asignará estos cargos a los personajes que encarnan a los caballeros-Apóstoles del Duque-Cristo, basándose en argumentos extraídos del texto bíblico. Así, San Juan Bautista será el Canciller, porque al igual que este custodia el sello de la Orden, Juan, por medio de su bautismo de agua, «imprime» en el alma de quien lo recibe la estampa que elimina el pecado original que todo hombre hereda de sus primeros padres. A Diego, a quien el Duque había concedido una embajada en España en los vv. 495-496 del auto, lo nombra ahora Rey de armas, por ser delegado del Maestre en el extranjero. Y el cargo de Tesorero, a quien se encomendaba el cuidado de los tesoros de la Orden, se ofrece a San Pedro, al que el Duque entrega una llave dorada –uno de los atributos iconográficos con que se le representa desde comienzos del Cristianismo– que abre el arca que protege las reliquias de la Orden. El origen de esta representación del santo es el pasaje de *Mateo*, 16, 19: «Et tibi dabo claves claves regni caelorum; et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in coelis, et quodcumque solveris super terram erit solutum et in coelis».

El oficio de Grefier de la Orden se bifurca en dos en *El Maestrazgo*: el de Cronista para San Mateo y Secretario para Juan Evangelista. Para la concesión de este último, Calderón se apoya, en primer lugar, en el animal emblemático que le

representa –el águila– y concretamente, en su visión del águila divina durante el destierro en la isla de Patmos (*Apocalipsis*, 4, 7); segundo, en el pasaje del *Apocalipsis* que narra cómo el cordero abre el libro de los siete sellos para juzgar a los hombres: «Et vidi in dextera sedentis supra thronum librum scriptum intus et foris signatum sigillis septem [...] Et vidi [...] agnum stantem tanquam occisum, habentem cornua septem, et oculos septem, qui sunt septem spiritus Dei, missi in omnem terram. Et venit et accepit de dextera sedentis in throno librum. Et cum aperuisset librum, quator animalia...» (*Apocalipsis*, 5, 1 y ss.).

Y finalmente, Calderón amplía a cinco los oficios que encierra la Orden, haciendo que San Andrés, patrón de la Casa ducal de Borgoña y de la Orden del Toisón, sea Asesor perpetuo del Soberano, cargo que se puede asimilar al privilegio que Felipe III *el Bueno* otorgó a algunos caballeros del Toisón de formar parte del Consejo privado del Duque de Borgoña.

#### 4.8. Propósito de la Orden (vv. 1405-1414)

La proclamación de la Orden en la plaza pública de Brujas en enero de 1430 da detalles de la intención con que Felipe III de Borgoña instituyó la Orden del Cordero:

Or, oyez, princes et princesses, seigneurs, dames et damoiselles, chevaliers et escuyers. Très-haut, très-excellent et très puissant prince, monseigneur le Duc de Bourgogne, comte de Flandre, d'Arthois et de Bourgogne Palatin et de Namur, fait sçavoir à tous: que pour la révérence de Dieu et sotenement de notre foi chrestienne, et pour honorer et exhausser le noble ordre de chevalerie, et aussi pour trois causes cy-après déclarées: la première, pour faire honneur aux anciens chevaliers qui par leurs nobles et hauts faicts sont dignes d'estre recommandés; la seconde, afin que ceulx qui de présent sont puissants et de force de corps et exercent tous les jours les faicts appartenants à la Chevalerie, aient cause de les continuer de mieulx en mieulx; et la tierce, afin que les chevaliers et gentilshommes qui verront porter l'Ordre dont cy-après sera toute honneur à ceulx qui le porteront, soient meus de eulx employer en nobles faicts et eulx nourrir en telles moeurs que par leurs vaillances ils puissent acquérir bonne renommée et desservir en leur temps d'estre exclus à porter la dicte Ordre: mon dict seigneur le Duc a emprins et mis sus une Ordre qui est appelée la Toison d'Or, auquel, oultre la personne de monseigneur le Duc, à vingt-quatre chevaliers nobles de noms et d'armes et sans reproche, nés en léal mariage...<sup>158</sup>

El objetivo primordial de la Orden era, pues, la gloria de Dios y la defensa de la Iglesia; al mismo tiempo, la exaltación de la Virgen y el apóstol Andrés, patrono de la Casa de Borgoña. En segundo lugar, la Orden pretendía el acrecentamiento del honor y de la caballería, el fomento de la virtud y de las buenas maneras. No obstante, y esto no lo refieren ni el pregón ni los artículos fundacionales, la instauración de la Orden

<sup>158</sup> *Apud* Ceballos-Escalera y Gila, 2000, pp. 62-63.



respondía también a una necesidad política concreta del Duque de Borgoña: la unión entre sus diversos estados para el establecimiento de una monarquía poderosa que confluyera en su persona. Para conseguirlo necesitaba crear nuevos lazos de unión entre la nobleza de los diferentes países sometidos a su autoridad, y especialmente entre los señores y su propia persona. La experiencia militar y gobernadora del estamento nobiliario le era imprescindible al Duque y de ahí que nombrase a algunos caballeros de la Orden consejeros privados suyos.

Asimismo, como la pertenencia a la Orden era exclusiva, Felipe III pudo eludir la invitación que le hacía el rey Enrique de Inglaterra de pertenecer a la Orden de la Jarretera británica. No quería tampoco el Duque ligarse excesivamente al bando inglés en vista de la confusión que reinaba en Francia y de los derrotados que podía seguir el conflicto de los Cien Años con Inglaterra<sup>159</sup>. Por otra parte, deseaba unir aún más a los

---

<sup>159</sup> Efectivamente, como ya hemos señalado, Felipe III cambia unos años después la alianza inglesa por la reconciliación con Carlos VII y así, en 1435, mediante el arrepentimiento del rey francés por el asesinato del padre de Felipe de Borgoña en 1419, y la dispensa del pleito homenaje por sus feudos franceses durante la vida del rey, se alía con Carlos VII en un plano de igualdad. Desde entonces, Felipe se intitula duque de Borgoña, de la Baja Lorena, de Brabante, de Limburgo y de Luxemburgo, conde de Flandes, de Artois, de Borgoña Palatina, de Henao, de Holanda, de Zelanda y de Namur, marqués del Sacro Imperio, señor de Frisia, de Salinas y de Malinas. Sin embargo, los ingleses no aceptaron el Tratado de Arras entre el francés y el borgoñés, y la guerra entre Francia e Inglaterra continuó unos años más (hasta 1453), durante los cuales el rey de Francia reestructuró profundamente al ejército francés, la economía, la infraestructura, las finanzas y la propia sociedad; se sobrepuso al nulo apoyo de los nobles de la Casa de Anjou, los cuales conspiraron contra él y convencieron a su hijo Luis (el futuro Luis XI de Francia) de que se plegara a la conjura; estableció una ventajosa alianza con Suiza y con varios reinos de Alemania; e hizo retroceder al enemigo y fue poniendo sitio y reconquistando, paso a paso, todas las posesiones inglesas en tierra francesa. Esta victoria fortalecía al rey de Francia y perjudicaba el futuro y las pretensiones de la Casa de Borgoña como estado soberano, una realidad que el tiempo se encargaría de escribir: Felipe *el Bueno* murió en 1467; su hijo Carlos *el Temerario* se lanzó igualmente a una política expansiva y de creación de un reino borgoñón, lo cual le llevaría a la confrontación con Luis XI de Francia. Fue muerto en la batalla de Nancy (1477), derrota que Luis XI aprovechó para anexionar parte de los estados borgoñones a la corona francesa, en detrimento de los derechos de la heredera de *el Temerario*, la duquesa María. María tuvo que aceptar la restitución de los privilegios suprimidos en los Países Bajos por el *Gran Privilegio* en 1477, lo que destruía la labor centralizadora de los dos duques anteriores. Para contrarrestar la ofensiva francesa, se casó con el archiduque Maximiliano I, de la Casa de Habsburgo. En 1482 murió la duquesa, su heredero Felipe era menor de edad y su viudo Maximiliano hallaba discutida su autoridad en los Países Bajos; así que este acordó con Luis XI el segundo Tratado de Arras (1482), por el que reconocía al rey francés la posesión del ducado de Borgoña, Picardía (ocupada por Carlos *el Temerario* en 1472) y la posesión del condado de Borgoña y Artois como dote del matrimonio de su hija Margarita con el Delfín Carlos (hijo de Luis XI y futuro Carlos VIII). Sin embargo, Luis XI murió al año siguiente y la boda no llegó nunca a celebrarse, puesto que la regente de Francia anuló el acuerdo matrimonial. Finalmente, en mayo de 1493 se firmaba la paz por el Tratado de Senlis: los franceses devolvían el Franco Condado y Artois a los borgoñones y estos aceptaban la soberanía francesa sobre Artois y Flandes. En 1495, en su intitulación, el hijo de María y de Maximiliano, Felipe *el Hermoso*, pasaba a ser Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, *Brabante, Limburgo y Luxemburgo*, Conde de Flandes, Habsburgo, *Henao, Holanda y Zelanda*, Tirol y Artois, y señor de Amberes y *Malinas*, entre otras ciudades (los territorios en cursiva pertenecían al Sacro Imperio Romano Germánico). Por su enlace en

nobles de sus estados, y la Orden del Toisón de Oro se lo permitiría al tener que prestar todos los caballeros juramento de fidelidad a su persona.

En el auto calderoniano, el personaje del Duque aportará una cuarta razón para fundar la Orden: que redunde la fama de la Casa de Austria en todo el orbe. La realidad histórica demuestra, sin embargo, lo contrario: no fue la Insigne Orden del Toisón la que dio renombre a la dinastía austriaca, sino que la consolidación de su prestigio arribó cuando la institución alcanzó la categoría de orden dinástica ligada a los principios del estado moderno y de monarquía absoluta de los Austrias, hacia mediados del siglo XVI, casi una centuria después de que el sueño de los duques de Borgoña de crear un estado borgoñón hubiese desaparecido por la imposición de las fuerzas francesas.

Una vez establecida la Orden para gran honor de los allí presentes, el Duque anuncia que a la mañana siguiente entrará en batalla contra la Sinagoga, pero que antes, esa noche, va a celebrar una «legal cena» (v. 1447) para sus hombres (trasunto de la Última Cena de Cristo con sus Apóstoles, en la que estableció el Sacramento de la Eucaristía: *Lucas*, 22, 14-20; *Marcos*, 14, 22-26; *Mateo*, 26, 26-29), a la cual seguirá la ceremonia de imposición del collar del Toisón. Y aunque el Duque anuncia que uno de los que van a asistir a la cena lo van a traicionar (vv. 1456-1458: reformulación de *Marcos*, 14, 18-21 y *Mateo*, 26, 21-25), ello no detiene a la Malicia en su empeño de conocer los misterios que rodean al cordero del Toisón y al Duque del Austria (vv. 1477-1482).

Acaba la secuencia con los personajes del Bautista y la Oración haciendo posta o guardia en el campamento del Duque, a petición de este y de su Esposa (vv. 1483-1500). A ellos se unirá en vigilancia la Sinagoga en el v. 1501, enlazándose así el final de esta secuencia con el inicio de la siguiente.

Bloque 5: Robo y venta del cordero. Martirio de la Sinagoga. Batalla y apoteosis eucarística (vv. 1501-1914)

Este último bloque se articula, a su vez, en torno a tres secuencias temáticas, cuya delimitación no coincide con el cambio de estrofa métrica que tiene lugar.

5.1. La primera secuencia, de métrica irregular, es un pasaje de transición que enlaza con el final de la secuencia anterior, y corresponde a las cancioncillas

---

1496 con Juana *la Loca*, hija y heredera de los Reyes Católicos, pasaría a ser rey de Castilla y de León (1506). El primogénito de la pareja, Carlos, se encontraría con una herencia grandiosa, los reinos de sus abuelos, que lo convertirían en uno de los monarcas más poderosos de la Historia.

intercaladas con motivo de la vigilancia de Bautista, Oración y Sinagoga (vv. 1501-1524).

## 5.2. Huida de Malicia, venta del cordero y martirio (vv. 1525-1731)

Esta secuencia constituye un continuo, pero se puede estructurar en dos subsecuencias atendiendo al cambio de métrica y al eje temático dramatizado: la primera (vv. 1525-1592), en quintillas, se abre con la salida al tablado de Malicia, que ha huido de la cena del Duque horrorizado por el efecto que la imposición del cordero ha tenido en él. Su objetivo no es otro que vender el collar al primer postor y, tras pasar las postas del Bautista y la Oración apelando a una fe que desconoce, llega al campamento de la Sinagoga vigilado por Lisonja. Los personajes se reconocen, y Malicia comenta que trae una joya robada en que él cifra el misterio que les llevó a introducirse en la corte del Austria.

La segunda subsecuencia (vv. 1592-1731) comienza con la aparición de la Sinagoga, salida que es anticipada por el cambio a romance en el v. 1585 (estrofa con que acabará ya el auto). Sinagoga ofrece a Malicia comprarle el collar de la Orden por treinta monedas (las que recibe Judas por vender a Jesús en *Mateo*, 26, 14-15), no sin antes probar la pureza del oro del toisón a la luz de sus contrastes (alusión a la imagen del crisol que aparece en los *Salmos* y a la legitimidad de la lapidación en el *Deuteronomio*), que Lisonja sale a recoger. En el v. 1647, entrará Lisonja nuevamente al tablado portando una fuente con los instrumentos de la Pasión. Se va a escenificar ahora otro de los momentos climáticos del auto: la muerte de Jesucristo. Precisamente, la dramatización de este hecho supone una novedad en el género del auto y singulariza la práctica sacramental calderoniana frente a la de sus predecesores:

Lo que sí constituye para él [Calderón] una verdadera innovación teatral es la escenificación de la muerte de Cristo, o sea, una representación «en directo» del crimen del pueblo hebreo.

Calderón, consciente de la insuficiencia de las palabras y del recurso a los objetos que el teatro primitivo ponía en el escenario como un cuadro o una cruz, intuye que, para hacer el momento de la muerte de Cristo más próximo a los espectadores, cabe elaborar su escenificación, cosa que hasta entonces no habían visto en el escenario.

Para el dramaturgo se trata, pues, de representar ante los ojos de los espectadores el núcleo del drama mesiánico actualizado a diario en el sacramento de la Eucaristía por la consagración sacerdotal del pan y del vino. Así, en el marco polémico del auto sacramental entendido como instrumento de defensa y celebración del dogma eucarístico, el pueblo hebreo puede aparecer como el mayor enemigo del artículo de fe sacramental, lo que lleva al dramaturgo a operar una focalización en la muerte del Salvador. Este momento se convierte en cumbre

de las tensiones dramáticas, de las pulsiones agresivas y de las violencias físicas y verbales del pueblo hebreo.<sup>160</sup>

La novedad de esta escena de *El Maestrazgo* es doble, también por el simbolismo que poseen los elementos escénicos que se muestran y por las circunstancias en que se desarrolla el pasaje. En su afán por defender el dogma eucarístico, Calderón dramatiza el delito supremo que el Cristianismo achacaba al pueblo judío, el de la muerte de Jesús, y lo conecta con otra de las acusaciones que la tradición cristiana dirigía contra los judíos desde época medieval: la profanación de la Hostia consagrada. Pero además, la escena tiene lugar de noche, a la luz de una vela, a escondidas, con la Sinagoga vestida de negro (tal como había anunciado que se presentaría a las bodas del Duque en el v. 1008-1013), lo que sugiere la idea del sacrilegio plasmada por el gesto de tocar el cordero del collar (trasunto del Cordero y símbolo eucarístico). El dramaturgo recoge el trasfondo imaginario heredado de la iconografía medieval de la Sinagoga al presentar la flagelación del collar con soga, azotes y corona de espinas y su crucifixión con los clavos y el madero (acotaciones a los vv. 1663, 1671, 1679, 1681 y 1682, respectivamente), instrumentos de la Pasión con que la Sinagoga martiriza al cordero tras comprobar en los vv. 1656-1659 que el collar es de oro y pedernales (es decir, simbólicamente divinidad y humanidad unidas en la persona de Cristo). Se evoca, así pues, la prolongación de la muerte de Cristo con el sacrilegio: la presencia de la bolsa de dinero que Lisonja entregará a Malicia en la acotación al v. 1711 transmite al público las profanaciones de hostias consagradas, motivo del antijudaísmo por excelencia.

La escena del martirio se acompaña de efectos sonoros de terremoto y ruido dentro (acotaciones a los vv. 1685, 1694 y 1699), los cuales señalan que se está produciendo el crimen. Son los mismos acontecimientos que se relatan a la muerte de Cristo en los Evangelios de *Lucas*, 23, 44-45, *Marcos*, 15, 33-38, y *Mateo*, 27, 45-54. La Sinagoga se va del tablado con el cordero entre las manos para luchar en la batalla final contra el Duque (vv. 1699-1706); la Lisonja le sigue (vv. 1707-1710). Malicia sale de escena poco después, tras proclamar que no está arrepentido de su traición (vv. 1717-1731).

### 5.3. Batalla final y apoteosis eucarística (vv. 1732-1914)

En la última secuencia del auto tiene lugar la salida paulatina de todos los personajes a escena y la apertura de apariencias en los carros con que toda pieza

---

<sup>160</sup> Reyre, 1998, pp. 96-98.

sacramental acaba. De hecho, son estas apariencias las que pautan el desarrollo argumental de los últimos versos de la obra. Así, tras una primera salida de la Esposa y la Sinagoga en la que se glosa nuevamente el significado del tormento que se ha aplicado al cordero del collar del Toisón (vv. 1745-1768), la Sinagoga irrumpe en escena (v. 1775 acot.) y se establece entre ella y la Esposa un debate dialéctico sobre el significado de las apariencias que comienzan a revelarse.

De la primera de las apariencias, la del león (v. 1797 acot.), Calderón aprovecha premeditadamente su carácter ambivalente en la tradición cristiana, pues es tanto representación del mal como imagen zoomórfica de Cristo. La Sinagoga vincula su triunfo al león de la tribu de Judá (*Génesis*, 49, 9) [vv. 1785-1786], pero la Esposa aporta una razón todavía más poderosa para el triunfo del Duque: su victoria en la muerte (vv. 1801-1802), argumento basado en el dogma cristiano de la Redención, según el cual la muerte de Cristo es vida, dado que murió en la cruz para salvar a la humanidad de sus pecados y abrirle las puertas del Reino de los Cielos. Así, en el prefacio pascual, la Iglesia afirma que Cristo «con su muerte venció al pecado y con su resurrección venció a la muerte» y su *Catecismo* señala que «La muerte de Cristo es a la vez el sacrificio pascual que lleva a cabo la redención definitiva de los hombres» (*Hebreos*, 2, 14-15; *Mateo*, 20, 25-28; *Mateo* 26, 27-28; etc. Y también en los Padres de la Iglesia: Orígenes, MG, 14, col. 720; San Cipriano, ML, 4, col. 626; San Jerónimo, ML, 24, col. 507; San León Magno, ML, 54, col. 197; San Juan Damasceno, MG, 94, col. 984; San Gregorio Magno, ML, 76, col. 32; San Agustín, ML, 42, col. 1032; etc.).

Para ejemplificar visualmente esta doctrina, se abre el carro del palacio y se ve al Duque vistiendo el manto carmesí de la Orden del Toisón y acompañado por sus caballeros (v. 1815 acot.); une así Calderón el motivo argumental de la celebración del Capítulo General de la Orden con el de la Resurrección de Cristo y la proclamación de la presencia real e incruenta de Jesucristo en el Santísimo Sacramento (vv. 1818-1842). El Duque esgrime además nuevos argumentos para triunfar sobre la Sinagoga, ligando primeramente el simbolismo del león a la heráldica: recupera el blasón de su enemiga, el león de Judá (por cierto, Judá fundaría la tribu de donde, según *Isaías*, 11, 1, había de venir el Mesías: nuevo argumento para unir el león al Duque-Cristo), y se lo ofrece a España. Mediante esta transferencia se actualiza en escena la vinculación de la Orden del Toisón a la monarquía española desde el matrimonio de Felipe el Hermoso y Juana la Loca (si bien ya los Reyes Católicos habían incorporado el león a su escudo como emblema del reino de León). Recordemos que bajo el reinado de los Austrias, el león se convierte en la figura heráldica por antonomasia de España:

DUQUE            No es tuyo desde este tiempo,  
                          que pasando a ser blasón  
                          del Austro, que hoy represento,  
                          pasará a ser león de España  
                          en mi lugar, sucediendo  
                          al Maestrazgo del Tusón  
                          la fe, religión y celo  
                          de sus católicos reyes  
                          Archiduques de Austria.  
                          (vv. 1846-1854)

Segundo argumento aducido: la armoniosa combinación entre el león y el cordero (al Duque se le venía proclamando Cordero desde la primera intervención de Bautista en los vv. 393-394), que representan cualidades opuestas pero complementarias que se aplican ahora a Dios (y que deben ser también las de un buen príncipe): la ferocidad de uno y la mansedumbre del otro. Se reúnen así los dos símbolos zoomórficos que aparecen en la visión del *Apocalipsis* de San Juan (5, 5): «Dios enojado es león fiero, / manso cordero aplacado» (vv. 1860-1861).

Y para acabar de aglutinar el simbolismo de todos los accesorios escénicos relevantes del auto, las dos últimas apariencias son las del Sacramento (v. 1869 acot.) y un Niño de Pasión (v. 1872 acot.) que porta dichas insignias y es presentado explícitamente como Maestre del Tusón (v. 1873), es decir, como Jefe y Soberano de la Insigne Orden del Toisón de Oro, y *agnus Dei* (v. 1874) o Jesucristo como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados de los hombres, a semejanza del cordero sacrificado en la Pascua judía. Este título le fue aplicado a Cristo por San Juan Bautista durante el episodio de su bautismo, procede del texto profético de *Isaías*, 53, 7, y es asumido por San Pablo en la *Carta a los Corintios* (1 *Corintios*, 5, 7) y por San Juan en el *Apocalipsis*, donde el Cordero de Dios aparece como representación directa de Jesucristo como Salvador y Juez (*Apocalipsis*, 5, 7-14).

En los últimos versos del auto *El Maestrazgo del Tusón* asistimos a la representación de la caída simbólica del pueblo judío: Sinagoga declara su rechazo por la fe de Cristo (v. 1887), y aunque los caballeros del Toisón la reprenden y amenazan por su posición ideológica (destaca la vehemencia de San Andrés, que, además de patrón de la Orden, lo era también de la Santa Inquisición, con cuyo tormento trata de intimidar a la Sinagoga en los vv. 1878-1884), ella sale de escena para «ir donde prófuga y vaga / viva sin patria ni templo» (vv. 1903-1904). Se trata de una doble referencia: por un lado, a partir de la muerte de Cristo, el pueblo que había sido elegido por Dios pasará a ser un pueblo maldito: el castigo divino se concretó en la destrucción del Templo de Jerusalén por el emperador romano Tito y el inicio de la

diáspora del pueblo judío en el año 70. Sobre las ruinas de la Jerusalén de los hebreos se alzaría –segunda alusión– un nuevo palacio, réplica de la Jerusalén celestial, cuyo esplendor se celebra en el capítulo 21 del *Apocalipsis*: la Nueva Jerusalén que es la Iglesia que el Duque ofrece a su nueva Esposa, la Ley de Gracia de Cristo, a la que se previene otro festejo desde el v. 1907 del auto que se funde con la aclamación del glorioso blasón austriaco que une león y cordero (vv. 1911-1914).

### 2.3.- Sinopsis métrica

- 1-38 silva de consonantes.
- 39-416 romance en -ú-a. En las intervenciones musicadas del personaje de San Juan Bautista, vv. 361-362, y de Lisonja, vv. 363-364, se combina con versos heptasílabos y endecasílabos que mantienen la rima del romance.
- 417-712 redondillas.
- 713-759 pasaje de transición a cargo del personaje de Lisonja, con alternancia de música y representación: romance endecha (versos heptasílabos con rima aguda en -í en los versos pares). Se intercalan tres versos endecasílabos que mantienen la rima en -í (vv. 717, 730 y 759).
- 760-1524 romance en -á-a. Intercalados los siguientes pasajes (musicados en su mayoría):
- vv. 864-867: seguidilla (7- / 5a / 7- / 5a) [rima asonante en -é-a].
  - vv. 868-871: seguidilla (rima asonante en -á-o).
  - vv. 872-875: seguidilla (rima asonante en -ó-a).
  - vv. 898-901: romancillo hexasílabo (6- / 6a / 6- / 6a) que mantiene la rima del romance en que se incluye (-á-a).
  - vv. 906-909: romancillo hexasílabo con la rima del romance.
  - vv. 914-917: romancillo hexasílabo con la rima del romance.
  - vv. 922-925: romancillo hexasílabo con la rima del romance.
  - vv. 930-933: romancillo hexasílabo con la rima del romance.
  - vv. 938-941: romancillo hexasílabo con la rima del romance.
  - vv. 946-949: romancillo hexasílabo con la rima del romance.
  - vv. 1116-1120: redondilla + verso de pie quebrado (tetrasílabo) cantado por todos, a modo de estribillo.
  - vv. 1121-1125: redondilla + verso de pie quebrado (tetrasílabo) cantado por todos, a modo de estribillo.

- vv. 1126-1136: décima + verso de pie quebrado (tetrasílabo) cantado por todos, a manera de estribillo.
- vv. 1137-1147: décima + verso de pie quebrado (tetrasílabo) cantado por todos, a manera de estribillo.
- vv. 1188-1216: romancillo hexasílabo en -á-a.
- vv. 1217-1230: soneto.
- vv. 1235-1238: romancillo hexasílabo en -á-a (pasaje musical abortado por cajas y voces de arma *dentro*).
- vv. 1509-1512: pasaje cantado de tres versos de arte mayor (los impares, dodecasílabos; el par, decasílabo) y uno heptasílabo, con rima consonante en A-A-B-b.
- vv. 1517-1524: pasaje cantado a tres voces, con versos hexasílabos (excepto el estribillo, que es heptasílabo) y rima irregular.

1525-1584 quintillas (se trata de doce quintillas: todas con el esquema métrico *ababa*, excepto las de los versos 1544-1548 y 1565-1569, que presentan la rima *aabba*).

1585-1914 romance en -é-o. Incluye la seguidilla final que cierra el auto: cuatro versos con esquema métrico 7- / 5a / 7- / 5a y cuyos versos pares mantienen la rima del romance.

Porcentajes:

Romance	1359 versos (71%)
Redondilla	304 versos (15,88%)
Quintillas	60 versos (3,13%)
Romance endecha	44 versos (2,29%)
Silva de consonantes	38 versos (1,98%)
Décimas	20 versos (1,04%)
Romancillo	36 versos (1,88%)
Seguidilla	16 versos (0,83%)
Soneto	14 versos (0,73%)
Otros	23 versos (1,20%)

Las conclusiones que de esta sinopsis métrica se pueden extraer son las siguientes:

- Aun cuando uno de los rasgos definitorios del teatro aurisecular es la polimetría y el empleo de cada forma métrica en relación con la situación escénica,



según los parámetros fijados por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*, en el género del auto sacramental, sin embargo, Calderón tiende a la sobriedad o simplificación técnica, y muestra preferencia por el romance, que se generaliza para una gran variedad de situaciones y pasa a tener diversidad de funciones (tanto de signo dramático como lírico y musical)<sup>161</sup>. Se emplea en la relación de episodios autobiográficos (vv. 39-68: Malicia relata su caída; vv. 1242-1264: el Bautista hace la relación de su encuentro con Sinagoga), para informar sobre acontecimientos ocurridos fuera de escena (vv. 765-829: Sinagoga refiere el sacrificio del corderillo) o hechos fundamentales de la acción dramática (vv. 1152-1187: llegada a puerto y desembarco de la nave de la Esposa; vv. 1275-1558: el Duque instaura la Orden del Toisón), en monólogos de carácter grave, solemne o lírico (vv. 1712-1731: Malicia se arrepiente de haber vendido el collar del Toisón), para exponer planes de acción inmediata (vv. 153-280: estratagema de Malicia para infiltrarse en la corte del Austria; vv. 888-949: Bautista y Lisonja pretenden ganarse a la Sinagoga; vv. 967-1017: Sinagoga pretende frustrar las bodas del Duque y la Esposa), en el diálogo entre personajes de distinta condición (vv. 321-416: diálogo entre Lisonja-Bautista-Malicia; vv. 1417-1420: breve intercambio comunicativo entre Simplicidad-Malicia) y, finalmente, como indicador formal del desenlace próximo de la obra (vv. 1775-1876: apoteosis del auto y muestra de las apariencias). Además, a fin de equilibrar esta propensión a la monometría del octosílabo (71% en *El Maestrazgo*), Calderón hace variar la asonancia en las escenas en que aparece, llegando a utilizar hasta tres asonancias distintas en el auto (vv. 39-416: romance en -ú-a; vv. 760-1524: en -á-a; y vv. 1585-1914: en -é-o.).

- La baja frecuencia de redondillas (15,88% en nuestro auto) sugiere que el aumento del romance se hizo a expensas de esta estrofa que, por lo demás, se emplea preferentemente para diálogos entre personajes, independientemente de la índole privada o pública, grave o cómica, del asunto tratado, sirviendo igualmente para intercambio comunicativo de personajes de rango elevado, bajo o rústico (en *El Maestrazgo*, dejando aparte la cancioncilla que entona Oración tras serenarse el temporal marítimo y avistar puerto [vv. 1116-1119 y vv. 1121-1124], las redondillas se emplean en el coloquio entre el Duque y sus hombres, en el que el protagonista da muestras de su magnanimidad y altruismo para con los suyos).

---

<sup>161</sup> Además, el cambio de personajes, de asunto o de escena no lleva aparejado necesariamente en los autos de Calderón un cambio de metro, sino que persiste y predomina el uso del octosílabo.

- Las quintillas son empleadas en una escena muy concreta del auto: el momento en que Malicia abandona la última cena del Duque, en la que ha tenido lugar la imposición del collar del Toisón. En su huida, se encontrará con las postas de Bautista y Oración, que podrá pasar, aunque sea apelando a una fe de que carece (vv. 1525-1584). Si Lope había estipulado el uso de esta estrofa, y el de las redondillas, para asuntos de amor, parece que en los autos responden a la expresión lírica del sentimiento íntimo de un personaje, y así es en este pasaje de *El Maestrazgo del Tusón*, donde el espectador asiste a la lucha interna de Malicia, que acabará deveniendo en traición, pues llegará a la posta de la Sinagoga, se aliará con el bando enemigo del Cordero y venderá el Tusón a la Lisonja. En este sentido, las quintillas manifiestan «cosas del alma», entendiéndose por tal, según indica Harry Hilborn, «a dramatic portrayal of man's moral struggle against forces that would destroy his soul, or strike the pathetic note in expatiating upon human wretchedness»<sup>162</sup>.

- El auto se abre con una silva de consonantes, combinación de heptasílabos y endecasílabos agrupados en pareados. No son pocos los autos que así comienzan, y no parece casual, dado que su empleo está asociado a la aparición de las fuerzas del mal y son precisamente los personajes demoniacos quienes, con sus artimañas y estratagemas, diseñan el plan que suscita la acción del auto<sup>163</sup>. Añade Hofmann que, para Calderón, la silva «connota, conjuntamente con un léxico y unas imágenes correspondientes, cierta viciosa suntuosidad y exagerada ambición. Sabemos que el verso básico del teatro español del Siglo de Oro fue el octosílabo [...] Sería interesante preguntarse hasta qué punto los versos de origen italiano podían tener [...], en el contexto de los autos calderonianos y entrando en oposición estructural con metros de origen y tipo diferente, el carácter de una cosa de extraña, pero engañadora belleza [...], el engaño existente tras la hermosa apariencia lingüística»<sup>164</sup>.

- Las dos décimas del auto (vv. 1126-1135 y vv. 1137-1146), cantadas por la Oración, son en realidad un soliloquio o reflexión en voz alta: el personaje pronuncia un breve discurso, a medio camino entre la disertación existencialista y el sermón cristiano, encaminado a infundir en el público espectador el valor de la oración en

<sup>162</sup> Hilborn, 1948, pp. 309-310.

<sup>163</sup> Así por ejemplo, la Idolatría en *El divino Jasón* (vv. 525 y ss.), Luzbel en *La primer flor del Carmelo* (vv. 555-626), el Príncipe de las Tinieblas y Envidia en *El divino Orfeo* (vv. 1-76), Lucero en *El jardín de Falerina* (vv. 1-47), Luzbel y Culpa en *El pastor Fido* (vv. 1-36), Rencor en *El convite general* (vv. 1-42), Demonio en *No hay más Fortuna que Dios* (vv. 1-53), o Lucero en *El pintor de su deshonra* (vv. 1-41), se expresan igualmente en silvas en algunas de sus intervenciones [la numeración de versos corresponde a la edición Universidad de Navarra-Reichenberger].

<sup>164</sup> Hofmann, 1983, p. 1130.

cuanto alimento del espíritu e instrumento de comunicación con la divinidad; se aprende, a través de ella, la rectitud de la conducta humana (evitando así yerros y delitos) y los resortes para la resolución de los problemas cotidianos y el afrontamiento del dolor y la muerte.

- El bello soneto dialogado de los vv. 1217-1230 se asigna al primer contacto entre los protagonistas de la obra; se presenta en forma paralelística para el dúo amoroso, que hace gala de un tono solemne y un estilo culto y elevado. De esta manera, desaparece en Calderón la utilización del soneto como soliloquio expositivo de los que esperan, tal como Lope le había asignado, para formular un sentimiento amoroso entendido como declaración de amor y homenaje, conjunto, del Duque a la Esposa y viceversa. Por otra parte, la escasa presencia de sonetos en otras composiciones calderonianas refleja la pérdida de popularidad que este metro poco dramático conoce en el teatro áureo desde mediados del siglo XVII.

#### **2.4.- Breves notas sobre retórica y estilo**

En un estudio ya clásico, José Antonio Maravall señalaba como recursos de acción psicológica de los estamentos de poder sobre la sociedad barroca y, por tanto, como rasgos del arte barroco, la extremosidad (ya fuera por la abundancia de recursos ornamentales, o por su ausencia), la suspensión (efecto psicológico que provocaba una retención de las fuerzas de la contemplación o de la admiración durante unos instantes, para desatarlas después), la dificultad (procedimiento para fijar más la atención en una obra; el receptor, impresionado por su dificultad, intenta descodificarla, con lo cual quedaba fuertemente grabada en su memoria), la novedad, la invención y el artificio (vistos como muestra del poder del hombre sobre la naturaleza, pero en un nivel superficial: de ese doble juego de dura constricción y de permitida expansión, surge lo que de gesticulante y caprichoso tiene la cultura barroca; nace así el gusto por la extravagancia, y una desviación de la capacidad innovadora, que se vuelca hacia el juego y la magia). Todos estos recursos, que estaban subordinados al público receptor y aspiraban a mover los ánimos en una dirección determinada, apuntan al papel que los elementos de la retórica desempeñaban en el horizonte artístico y cultural del Barroco, y cuya utilización no escapa al género dramático<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Maravall, 1980, p. 428, afirma, para sustentar lo que comentamos: «No se puede dejar de tomar en cuenta lo que la retórica y el uso variadísimo de sus múltiples recursos significa en

La retórica, de hecho, tuvo un papel primordial en la formación de Pedro Calderón: las circunstancias particulares de su formación académica (en el Colegio Imperial de los Jesuitas en Madrid primero y su periplo posterior por las universidades de Alcalá de Henares y Salamanca) determinarían la impronta que tal arte (particularmente la *elocutio*) tuvo en la cultura del poeta, en una época en que uno de los tópicos comunes tanto a la retórica clásica como a la teoría poética es la idea de que los recursos estilísticos han de ser dominio tanto del orador como del poeta. (De ahí que un buen número de preceptistas de los siglos XVI y XVII considerasen las figuras y los tropos como elemento sustancial de la creación poética). Pero además, en la medida en que una porción del público espectador estaba familiarizado con la retórica y la teoría literaria, acaso no solo se apreciaba la habilidad retórica del dramaturgo, sino que esta se le exigía.

Así pues, el lenguaje de los autos calderonianos sería retórico por el uso de tropos o figuras retóricas por parte del dramaturgo. Sin embargo, en un sentido mucho más amplio, la retórica puede entenderse también, por decirlo con Anthony Cascardi<sup>166</sup>, como un lenguaje o sistema de símbolos que el poeta hereda por tradición, perpetúa para la posteridad en común con otros escritores de su misma época y que responde a unos fines específicos. En el caso de Calderón, sus autos son esencialmente retóricos en cuanto reformulación enciclopédica de materiales –antiguos o nuevos– presentados ahora como un sistema de símbolos con finalidad persuasiva, pues conducen al espectador al que es el fin mismo del drama sacramental: la glorificación comunitaria del sacramento de la Eucaristía. En otras palabras: el teatro calderoniano es retórico en su nivel lingüístico porque el modo en que el poeta madrileño presenta la historia que sirve de base al plano alegórico de la obra se funda en una rica poética y en una tradición teatral previa. Para el caso concreto del auto *El Maestrazgo del Tusón*, esa retórica calderoniana bebe de las siguientes fuentes: 1) el conceptismo (en la línea del modelo teórico establecido por Gracián); 2) la tradición bíblico-litúrgica; 3) la inspiración lírica del petrarquismo (asociada a la filosofía amatoria influida por el neoplatonismo); 4) el gongorismo; y 5) la tradición emblemática.

1) El conceptismo es fundamentalmente una corriente de pensamiento y, por tanto, de lenguaje, de fondo y de forma. El modo de pensar y de escribir de los autores

---

ese momento cultural. El paso al primer puesto, entre las artes de la expresión, de la retórica [...] y la vuelta a la retórica aristotélica, son fenómenos ligados al desarrollo europeo del Barroco».

<sup>166</sup> Cascardi, 1982, pp. 56-58.

españoles de los siglos XVI y XVII aparece tamizado por lo que Baltasar Gracián (1601-1658) denominó el *concepto*: un pensamiento agudo y adornado, cualidades que proceden de su condición de parte del entendimiento y de ser el resultado de la agudeza ingeniosa. Gracián, en efecto, presupone en todo concepto un principio de agudeza y, consecuentemente, es resultado de la facultad de razón o la manifestación activa del ingenio. La agudeza tiene por materia, y por fundamento, muchas de los tropos y figuras retóricas de dicción de que se sirve Calderón en *El Maestrazgo*:

- Antítesis: «de dulzura y de ponzoña lleno» (v. 2); «premio y castigo / son los dos ejes en quien / estriba el cetro» (vv. 437-439), «a la diestra y la siniestra» (v. 491); «de mi oprobio a mi alabanza» (v. 953); «Restituída lo diga / ya la tormenta en bonanza» (vv. 1112-1113); «aquella porción humana / que sujeta al filo viste / la divinidad del alma» (vv. 1297-1299); «El cordero que exterior / insignia pendiente al pecho / significa otro interior» (vv. 1525-1527); «si es fe viva o si es fe muerta» (v. 1566); «aunque acá fuera se explica / me está abrasando allá dentro» (vv. 1609-1610); «divino y humano unidos» (v. 1659); «competir / quiso con el león soberbio / de Judá el cordero humilde / de Austria» (vv. 1789-1792); «Dios enojado es león fiero, / manso cordero aplacado» (vv. 1860-1862).

- Derivación y poliptoton: «adula con lo que canta / y encanta con lo que adula» (vv. 257-258); «No solo a tu voz atenta / obedecerte procura / mi amistad, pero a tu voz / atentas cuantas criaturas / el gran teatro del mundo / contiene» (vv. 281-286); «Y tu traidora astucia / de la verdad de las verdades» (vv. 361-362); «Simón Pedro mi hermano, / que también a tu servicio / llega rendido y sujeto» (vv. 464-466); «El premio que tú tendrás / es que te descubra a ti / lo que a sabios encubrí» (vv. 533-535); «En mi servicio te queda / hasta que tu premio pueda / ser el que a tu ser conviene» (vv. 574-576); «aun siendo yo no sabré / si sabrá decirlo el alma» (vv. 842-843); «*Simplicidad*.- Sí quiero, que hoy diz que está / en equívocos la gracia. / *Malicia*.- Y la desgracia, en cuanto hoy / mi vista alcanza y no alcanza» (vv. 1170-1173); «Tú, Pedro, su Tesorero, / y así esta llave dorada / te entrego de sus tesoros» (vv. 1379-1381); «cuando a todos ha sido / dulce, manso, afable y fiel, / para mí sólo ha tenido / lo acedo, áspero y cruel» (vv. 1531-1534); «al verle vencedor tiemblo / después que le vi vencido» (vv. 1816-1817); «pasándose lo crüento / a incruento» (vv. 1824-1825).

- Dilogía: «no manchado cordero» (v. 73); «apenas al recental / materno pecho tributa / la cándida leche» (vv. 127-129); «La madre que hemos de darle / [...] / supuesto que mercader / de preciosas piedras puras / le llama otra alegoría, / sea

Margarita» (vv. 219-224); «un extranjero, Señor, / que de ese mar derrotado / a besar tu pie ha llegado» (vv. 549-551); «habéis de ser / de mis pasiones testigos» (vv. 579-580); «advirtiéndolo / que en mi amor no habrá mudanza» (vv. 1315-1316); «Si el oro es fino, no es mucho, / mas que anda, soldado, temo / mucha malicia en el oro» (vv. 1631-1633).

- Oxímoron: «ruina apacible» (v. 10); «perniciosa dabanza» (v. 19); «sagrados ricos despojos» (v. 1767).

- Paradoja: «hiriendo el corazón por el oído / dejas al corazón agradecido» (vv. 3-4); «mi Esposo a triunfar muriendo / entró en la batalla» (vv. 1734-1735); «aun vencido en la batalla / triunfará después de muerto» (vv. 1801-1802).

- Quiasmo: «hoy contra el sentir, / entre los viles noble / y entre los nobles vil, / la Lisonja en palacio es infeliz» (vv. 756-759); «Pues sus salvas se repiten, / repítanse nuestras salvas» (vv. 1178-1179); «Esposa.- ...del amante Esposo... / Duque.- ...de la hermosa Infanta...» (vv. 1197-1198); «hallen en mí los quilates / y en él las finezas» (vv. 1765-1766).

- Paronomasia: «¿Qué nombre? Un hombre sin fe» (v. 1548).

- Repetición sinonímica: «que no infiera, que no arguya / que ocultas sombras encierre / y arcanas luces encubra» (vv. 82-84); «voz tan callada y muda» (v. 120); «los criados a quien manda / y vasallos de quien triunfa» (vv. 241-242); «¿Quién se aniquila y anula / aún no digno de sus plantas?» (vv. 354-355); «tu respeto ofende, / tu hermosura agravia» (vv. 916-917), «valor y ánimo me falta» (v. 975); «podrán después sus Maestres / extenderla y ampliarla» (vv. 1319-1320); «Duque.- ...te quedas de posta en ellas... / Esposa.- ...te estés en esta de guarda...» (vv. 1489-1490); «Estas no son / piedras de valor ni aprecio» (vv. 1649-1650).

- Zeugma: «es, como el nombre traduzcas, / capitán, caudillo o guía» (vv. 198-199); «de que induzca / qué misterio es el que inspire, / qué secreto es el que influya / en este Felipe nuevo» (vv. 264-267); «hallarás / que no solo le atribuya / racional luz, pero aun no / racional, pues lo figura / ya espiga, ya vid, ya piedra» (vv. 293-297); «sin que calumnia / pueda haber en trajes, tiempos / ni lugares» (vv. 300-302); «Y a tanto glorioso efecto, / Señor, por primer indicio / de amor, de lealtad y fe, / porque mi fervor se entienda, / en Betsaida oficio, hacienda, / casa y familia dejé» (vv. 467-472); «de rentas se desapropia, / tratos y comercios» (vv. 509-510); «por exaltación María, / por

misericordia Ana / se ha de llamar» (vv. 611-613); «¿Qué es esto (¡ay de mí!), qué es esto / que me aflige y que me pasma» (vv. 784-785); «de armiños y de escarlata / ha de ser significando / la pureza y la constancia» (vv. 1340-1342); «Y ay de aquel que con dañada / intención ponga en el pecho / el cordero y no en el alma» (vv. 1456-1458); «Cinco mil veces le tengo / de examinar a este toque / y al de estas espinas luego» (vv. 1676-1678); «¿qué mucho que / con sacrílegos extremos / hallen en mí los quilates / y en él las finezas?» (vv. 1763-1766); «cosas que el otro Jueves / son llanto, en este contento» (vv. 1841-1842); «trae el *agnus Dei* al cuello / y en las manos las insignias / que fue la Gracia cogiendo» (vv. 1874-1876).

2) La tradición bíblico-litúrgica, por su parte, ofrece a Calderón imágenes poéticas centrales para el desarrollo simbólico del auto, el tratamiento del tema y la trayectoria de la acción (lo cual corrobora la tesis de Ángel Cilveti<sup>167</sup> de que el auto no es solo teología o dramatización del pensamiento dogmático, sino teología ya de por sí dramática, presente en la Biblia, la tradición católica y los Padres de la Iglesia). Las dos imágenes centrales en el simbolismo de nuestro auto son la de la nave y la del tusón, las cuales, si bien arrancan de un contexto religioso, se enriquecen con una multiplicidad de aspectos, connotaciones y motivos de la cultura y literatura occidental. La nave representa a la Iglesia, simbolismo que parte de dos imágenes bíblicas bien conocidas: el episodio del arca de Noé y la barca de San Pedro, a las que se añade en el auto la parábola de la nave del mercader que trae el trigo (v. 624). Según palabras del Duque, esa nave no puede hundirse (aunque el aquilón –asociado a las fuerzas demoniacas– [v. 1048] la haga zozobrar), pues la guía la estrella de la mar (v. 632), que suele aludir frecuentemente en los autos a la Virgen; el viento austro (que previamente se había identificado simbólicamente con la monarquía austriaca) favorece su navegación; y Pedro será su piloto (v. 633), señalando así a San Pedro como primer Papa de la Iglesia.

El motivo del tusón parte de la fábula mitológica del carnero alado Crisomallo sacrificado por Friso y recuperado por Jasón en su expedición con los argonautas; no obstante, los primeros caballeros de la Orden del Toisón prefirieron tomar como referente, antes que un mito pagano, la historia bíblica del juez Gedeón, que realizó un

<sup>167</sup> Cilveti, 1986, 1989 y 1996. Cilveti incluso postula que el auto calderoniano responde a la teoría de lo «verosímil maravilloso»: la idea de que el asunto de la pieza (la celebración de la Eucaristía) y el fin a que responde (mover al público, vigorizar su fe y fortalecer sus creencias religiosas) conllevan inexorablemente la subordinación de los planos teológico y alegórico de la obra al dominio artístico. Entonces, el componente estructural y poético pasa a tener un papel fundamental, pues pensamiento y estilo se supeditan a la formulación de la alegoría por parte del dramaturgo.

doble milagro sobre una piel de cordero, expuesta a la lluvia sin mojarse primero y luego, empapada de agua en pleno desierto, presagiando su victoria sobre los madianitas (*Jueces*, 6-8). Y esto es precisamente lo que reflejan las palabras del Duque en nuestro auto: «he de instituir un orden / de caballería fundada / en la insignia del cordero, / no porque diga la fama / en ningún tiempo al mirar / que Tusón de Oro se llama, / que es por el vellón de oro / que tanto a Jasón ensalza, / sino el cándido vellón / que vio Gedeón al alba / cuajar el blanco rocío» (vv. 1279-1289).

Calderón aprovecha al máximo las fuentes religiosas y así, muchas otras imágenes y motivos secundarios de *El Maestrazgo* vienen determinados igualmente por la tradición bíblica: el sacrificio de Abel (v. 70), prefiguración de Cristo y de la Eucaristía; el viático cordero (v. 95) de la Pascua judía o Fase, figuración también del Cordero de Dios; las lechugas amargas (v. 96), símbolo de penitencia; las imágenes del pastor (v. 291) para Cristo y el rebaño de Dios (v. 125) para la comunidad de fieles; el episodio de Gedeón, el rocío y el cordero (vv. 135-139), símbolo de la concepción virginal de Jesús en el cuerpo de María; las palabras divinas como truenos (v. 173), con origen en *Isaías*, 29, 6; la parábola del mercader de preciosas piedras puras (vv. 221-222); el motivo del viento austro (v. 229) vinculando a la Casa de Austria con el mesianismo; los motivos de la luz (v. 295), espiga, vid y piedra (v. 297) prefigurando a Cristo; el motivo del *locus amoenus* o jardín (v. 387) para el imperio del Austria; la metáfora del hombre como *homo viator* o peregrino del mundo (v. 391); palmas y olivas (v. 399) como símbolo de victoria, majestad y misericordia divina; el juego de palabras Pedro-piedra (vv. 475-476); el lobo como fiera terrible –trasiego de demonio– (v. 800) que devora al cordero sin que este profiera el más tímido balido (v. 806), cuyo fundamento metafórico está nuevamente en *Isaías*; las parábolas de las bodas, los invitados descorteses (v. 986) y el simbolismo de la ropa nupcial blanca (v. 905); la rica simbología del cedro (v. 925); el motivo de los truenos y relámpagos que anuncian al Mesías (vv. 984-985); el motivo de las aguas como tribulaciones y penalidades de la existencia humana (vv. 1064-1065); los motivos de la vara de Jessé (v. 1219) y la flor de Jericó (v. 1220); la metáfora del sol (v. 1228), bíblica, pero que se nutre igualmente de su significado en la tradición mítica (Júpiter) y petrarquista (los amantes) y hasta del imaginario popular de la época (Felipe IV, el *Rey Planeta*); el libro de los siete sellos (vv. 1373-1374) y el dragón infernal del *Apocalipsis* (vv. 1475-1476); la práctica judía de la lapidación (vv. 1641-1644), de donde surge el tópico de la Sinagoga como tasadora de joyas y poseedora de piedras de contraste; entre otras. Puede decirse que un buen número de estas imágenes, en la medida en que vinculan e identifican a las personas del auto con motivos bíblicos de semántica irrefutable, responden a un



interés apodíctico: la exaltación de la monarquía austriaca en cuanto defensora de los valores e intereses de la fe católica<sup>168</sup>.

3) Menos estructuradas se hallan las metáforas, insertas en el código lingüístico del petrarquismo, del girasol para el amante (v. 693) y del Sol y la Luna para la dama (vv. 695-696). El origen de la primera, sin embargo, puede estar en otro principio de agudeza verbal: la equiparación del rey Felipe IV con el Sol, el cuarto planeta según el sistema de los once cielos de Tolomeo; mientras que la asimilación de los astros a la amada puede estudiarse igualmente como una lectura mariana del *Cantar de los cantares* bíblico: «Viderunt eam filiae et beatissimam praedicaverunt; reginae et concubinae, et laudaverunt eam: “Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?”» (6, 9-10). En realidad, las imágenes del sol y la luna son de tal riqueza y sus significados simbólicos son tan variados que trascienden el plano de lo estrictamente religioso, o pagano, y viceversa. Por lo mismo, el apelativo que el Duque profiere a la Esposa, «Exaltada deidad» (v. 217), puede responder tanto a la deificación de la dama que opera en la poesía de raigambre petrarquista y neoplatónica, como al simbolismo que el personaje ostenta en el auto en cuanto encarnación de la Virgen María (una de las etimologías atribuidas a la Virgen es, precisamente, *rum*, ‘alta, exaltada’).

4) En lo que respecta al influjo que la poesía de Luis de Góngora (1561-1627) pudo tener sobre Calderón, es lugar común caracterizar el lenguaje poético calderoniano como directamente influenciado por el gongorino<sup>169</sup>; y efectivamente, se hallan en el auto calderoniano rasgos del «estilo gongorino»:

- léxico culto (cultismos, latinismos y neologismos): «artífice» (v. 7); «absorto» (v. 411 y v. 1707); «afecto» (v. 1164); «afligir» (v. 785); «aura» (v. 631); «caduca» (v. 252); «cándida» (v. 129 y v. 1287); «cautela» (v. 253); «celajes» (v. 1129); «cláusula» (v. 890); «concepto» (v. 647); «esfera» (v. 205, v. 386 y v. 1108); «excelso» (v. 1586); «generosa» (v. 592); «halagar» (v. 1079); «holocausto» (v. 804); «intacta» (v. 54);

<sup>168</sup> Remito, de todos modos, a los comentarios en las notas al texto de *El Maestrazgo del Tusón*, donde se refieren y explican con detalle los pasajes bíblicos aludidos en la obra. Por lo demás, fueron trabajos pioneros en el estudio del lenguaje religioso calderoniano los de Egido, 1982 (especialmente las pp. 91-100); Flasche, H., «Calderón als Paraphrast mittelalterlicher Hymnen», en *Medium Aevum Romanicum. Festschrift für H. Rheinfelder*, München, Max Hueber, 1963, pp. 87-119 (artículo al que, desgraciadamente, no hemos podido tener acceso); del mismo autor, 1984 y 1985; Gil, 1985; y Morreale, 1988.

<sup>169</sup> Según los estudios de Gates, 1937 y Pinillos, 2004.

«joven» (v. 153); «perturbar» (v. 1240); «piélago» (v. 767); «prófuga» (v. 1903); «púrpura» (v. 1812); «purpúreo» (v. 130); «seña» (v. 964 y v. 1262); «solicitar» (v. 217); «tálamo» (v. 671 y v. 1041); «tremolar» (v. 445); «trémulamente» (v. 1438); «vaga» (v. 1903); «vincular» (v. 1444).

- Estructuras sintácticas paralelísticas y bimembres: «que no tema, / que no infiera, que no arguya / que ocultas sombras encierre / y arcanas luces encubra» (vv. 81-84); «ya en votos que satisface / y ya en defectos que purga» (vv. 131-132); «bien si la piel se humedece / o bien si la piel se enjuga, / Sacramento que me asombra / y Encarnación que me asusta» (vv. 141-144); «qué misterio es el que inspire, / qué secreto es el que influya / en este Felipe nuevo» (vv. 265-267); «cansa hoy más con lo que sabe / que ayer con lo que ignoraba» (vv. 543-544); «por exaltación María, / por misericordia Ana / se ha de llamar» (vv. 611-613); «brame el norte y gima el noto» (v. 636); «es más que la Luna / pura, hermosa más que el Sol» (vv. 695-696); «avenenando he de ir / las rosas ciento a ciento, / las flores mil a mil» (vv. 748-750); «siendo carne y sangre a un tiempo / su bebida y su vianda» (vv. 796-797); «tu respeto ofende, / tu hermosura agravia» (vv. 916-917); «como esposa, como esclava» (v. 1428); «Pues muerto el corazón, muerta / me deja el alma (¡ay de mí!), / que uno helado y otra yerta / rabio y gimo» (vv. 1535-1538); «no me toca que advierta / si es fe viva o si es fe muerta» (vv. 1565-1566).

- Estructuras de diseminación-recolección de elementos:

DUQUE	<p>Cinco oficios principales          ha de tener en su casa          el Maestre del Tusón:          Asesor para sus causas,          Gran Canciller, Secretario,          Tesorero y Rey de armas.          Y aunque armados caballeros          de ser adelante no hayan,          hoy por más honor del Orden          es bien que entre ellos se partan.          Y pues el primero fuiste, <i>A Andrés</i>          Andrés, que llegó a mis plantas          por el nombre del Cordero          que oíste en Juan, de ser te encarga          perpetuo Asesor del Orden.          Tú, Bautista, pues señala          el Canciller los despachos          y es quien los firma y los marca          con el real sello que imprime          de mi carácter la estampa,          serás su gran Canciller,</p>
-------	---

pues de tu bautismo de agua  
 ha de manar el Bautismo,  
 que es el carácter del alma.  
 Tú has de ser su Secretario,  
 Juan, a quien darán las alas  
 del águila del imperio  
 plumas para su alabanza,  
 mayormente cuando des  
 fe y testimonio a la instancia  
 del Cordero cuando el libro  
 de los siete sellos abra.  
 Tú, Diego, a quien tantas veces  
 han de mirar las campañas  
 invocado en sus victorias,  
 has de ser su Rey de armas.  
 Tú, Pedro, su Tesorero,  
 y así esta llave dorada  
 te entrego de sus tesoros  
 para que tú los repartas.  
 Y a ti, Mateo, te nombro,  
 para escribir las hazañas  
 que espero, mi Coronista,  
 porque notorias las hagas.  
 (vv. 1343-1386)

- Cierta tipo de pluralidades y correlaciones (esticomitia)<sup>170</sup>:

LISONJA	Canta Dime, divina beldad.
BAUTISTA	Canta Dime, beldad soberana.
LISONJA	Ya que aquí me traen tus quejas...
BAUTISTA	Ya que aquí me traen tus ansias...
LISONJA	¿En cuál de estos verdes riscos...
BAUTISTA	¿En cuál de estas peñas pardas...
LISONJA	...es donde la Reina asiste?
BAUTISTA	...es donde la Reina anda? (vv. 830-837);
LISONJA	<i>Canta</i> Ya podéis pedir albricias, amorosas voces claras.

<sup>170</sup> Los estudios más destacados sobre la estructura retórico-sintáctica de la lengua calderoniana son los de Alonso, 1970 y Pring-Mill, R., «Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias: un discurso de *El príncipe constante*» en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. II Coloquio Anglogermánico*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 109-154, y «Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias: 2a parte: Hermosa compostura y piedad real», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. III Coloquio Anglogermánico*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 47-74.

- BAUTISTA *Canta* Ya, dulces ecos, podéis  
alentar con esperanzas.
- LISONJA Pues Apolo a la que busco  
la primera me señala.
- BAUTISTA Pues la primera en el monte  
a quien Amor busca, halla.  
(vv. 844-851);
- LISONJA  
*Representa* ¡Mas qué miro!
- BAUTISTA  
*Representa* ¡Mas qué veo!
- LISONJA ¿Qué te admira?
- BAUTISTA ¿Qué te espanta?
- LISONJA Verte venir donde vengo  
con tan ciega confianza.
- BAUTISTA Mirarte, que donde yo  
estoy tu ambición te traiga.  
(vv. 854-859);
- Jericó y Senar,  
de púrpura y nácar,  
Cedrón y Efraín,  
de cedros y palmas.  
(vv. 922-925);
- Dígalo el que escribe,  
dígalo el que canta,  
templada la pluma  
y discreta el arpa.  
(vv. 930-933);
- SINAGOGA ...qué misterio es el que aguarda...
- LISONJA ...qué secreto es el que encierra...
- SINAGOGA ...esta admirable...
- LISONJA ...esta rara...
- SINAGOGA ...metafórica alusión...
- LISONJA ...alegórica amenaza...
- LAS DOS ...de la insignia del Cordero

en los Príncipes del Austria.  
(vv. 1083-1089);

DUQUE           Bautista.

BAUTISTA               ¿Qué es lo que quieres?

ESPOSA           Oración.

ORACIÓN               ¿Qué es lo que mandas?

DUQUE           Que tú, pues sabes mejor  
que todos estas montañas...

ESPOSA           Que tú, pues eres quien más  
las noches en vela pasas...

DUQUE           ...te quedes de posta en ellas...

ESPOSA           ...te estés en esta de guarda...

DUQUE           ...que aunque a la cena no asistas,  
no por eso te hará falta  
el cordero, pues verás  
que siempre contigo anda.

ESPOSA           ...que aunque has de hallarte en la cena  
(pues siempre a mí me acompañas)  
con todo eso sea otro el paso  
donde la Oración aguarda.  
(vv. 1483-1498);

Mas ¿qué es esto:  
unidos pedernal y oro?  
¡Oh, no signifiquen, cielos,  
divino y humano unidos!  
(vv. 1656-1659)

- Metáforas e imágenes plásticas y sensoriales: «mina sagaz de dóricos espacios» (v. 15); «dorado panteón de los palacios» (v. 16); «El nombre Felipe sea, / que es, como al griego construyas, / domador de incultas fieras, / puesto que soy fiera inculta / y solícito agobiar / mi cerviz a su coyunda» (vv. 213-218); «mercader / de preciosas piedras puras / le llama otra alegoría, / sea Margarita» (vv. 221-224); «a esta tan hermosa orilla / que están sus arenas rubias» (vv. 313-314); «Sirena de estos cristales» (v. 321); «los pájaros en el viento / forman abriles de plumas» (vv. 327-328); «flores y aves, / que tierra y aire dibujan, / de tu belleza engañadas / por aurora la saludan» (vv. 333-336); «en la voz consiste / su venenosa cicuta» (vv. 367-368); «un extranjero» (v. 549); «eres delfín sin escamas, / eres águila sin plumas» (vv. 651-652);

«no por eso me privas / de ser en tu confín / veleta de tus torres, / ábrete de tu abril, / de tu dosel cizaña / y áspid de tu jardín» (vv. 741-746); «caduca estatua / de nieve y fuego parece» (vv. 815-816); «di que yo me vestiré / del color de mi desgracia, / pues si entre su negro horror / mis cautelas se disfrazan, / que no creyendo sus luces / solo mis sombras me agradan» (vv. 1008-1013); «el clarín eres / de mi pueblo» (vv. 1014-1015); «¡Oh, para cuándo / sus iras el noto aguarda! / ¡Para cuándo el aquilón / sus cóleras!» (vv. 1046-1049); «las doradas / esferas» (vv. 1007-1008); «Su insignia [...] / será de fuego y así, / de pedernales la banda / de que penderá el cordero / se ha de labrar, engazada / de eslabones de oro que / estén exhalando llamas» (vv. 1301-1308); «desde el alemán nevado / hasta la zona tostada» (vv. 1409-1410); «en su púrpura tiñendo / los mantos capitulares / que instituyó para eso / de rojo color» (vv. 1812-1815).

- Alusiones mitológicas: «Ser Simpricidá premiada / no es nuevo vello ni oílo, / que a cada paso, Señor, / lo hace la Fortuna varia» (vv. 527-530); «Tusón de oro se llama, / que es por el vellón de oro / que tanto a Jasón ensalza» (vv. 1284-1286); «haré que vuele mi imperio / en las alas de la Fama» (vv. 1407-1408).

- Perífrasis o rodeos: vv. 1-22 (para nombrar a la Lisonja); vv. 25-31 (para nombrar a la Malicia); «joven Profeta» (v. 161) [para nombrar a Juan Bautista].

- Aliteraciones: «Oh tú, Lisonja, tú que sola eres, / tú, tu definición» (vv. 23-24).

- Hipérbatos: «la pompa en pavor le inmuta» (v. 116); «Por quien lo dice, no sé» (v. 159); «de su encarnación / el gran misterio me oculta» (vv. 165-166); «alta esfera es fuerza / que sea la patria suya» (vv. 205-206); «Supongamos que su padre / majestad tan absoluta / goza que desde el mayor / imperio su fama ilustra» (vv. 209-212); «¿quién, Lisonja, / que suene sonora duda?» (vv. 307-308); «en tu aplauso lleno / de un proverbio el mundo está» (vv. 497-498); «de Santander las armas / trae en las velas» (vv. 1165-1166); «a honra de su amante Esposa / un Orden Felipe el Bueno / de Austria, si es que vuelvo a hacer / de la metáfora acuerdo, / ha instituido» (vv.1601-1605); «¿A un azote le examinas / de cáñamo y zarzas hecho?» (vv. 1671-1672).

- Estructuras argumentativas: «Si del Austro ha de venir / el Esposo que tú aguardas, / o es él o no es él. Si es él, / ¿cómo con otra se casa? / Y si no es él, ¿cómo / intruso te engaña / con lustre que usurpa, / con pompas que...?» (vv. 942-949).

- Fórmulas estilísticas del tipo *A sino B*: «cuánto es mi amor infinito, / pues sabiendo quién movió / sus labios le admito y no / porque obro, sino permito / en la intención con que viene» (vv. 569-573); «Tusón de oro se llama, / que es por el vellón de oro / que tanto a Jasón ensalza, / sino el cándido vellón / que vio Gedeón al alba / cuajar el blanco rocío» (vv. 1284-1289).

Parece, pues, que en lo que respecta al léxico y a los sistemas metafóricos y de construcción sintáctica destaca el registro de la poesía culta, si bien es preciso tener en cuenta que las palabras que hacia la altura de las *Soledades* gongorinas podían resultar chocantes o extrañas, en la fecha de composición de este y otros autos, estarían en parte aclimatadas con menos connotaciones de extravagancia. En todo caso, corrigiendo la percepción de 'extrañeza', se conserva la de registro culto en numerosos vocablos.

De igual modo, hay en *El Maestrazgo del Tusón* imitaciones de pasajes concretos de los poemas mayores del corpus gongorino –la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y las *Soledades* (1613)– que ofrecen gran interés desde el punto de vista de la intertextualidad y la reescritura. Así por ejemplo, la primera aparición de Sinagoga, en la que se duele del robo del cordero (vv. 765-769: «Bruto pirata, / que en curso de aquese inquieto / piélagos de nieve blanca / los dos páramos infestas / del vellón y de la escarcha»), evoca los vv. 42-44 de la *Soledad I*, basados en el trueque de atributos y la bimetración: «No bien pues de su luz los horizontes, / que hacían desigual, confusamente / montes de agua y piélagos de montes».

Recurso favorito de Góngora, este trueque de elementos o de atributos, del que Calderón se aparta en otras ocasiones para mantener la correspondencia de los elementos y sus atributos, o su ausencia significativa (recurso igualmente gongorino), para significar la confusión y el desorden, o lo portentoso: «Hermosa nave, de ti / patrón, verán las espumas / que surcando ovas y lamas, / eres delfín sin escamas, / eres águila sin plumas» (vv. 648-652), donde la nave se identifica con ave y pez, recurso metafórico muy grato a Calderón con el cual reseña la extraordinaria navegación de la nave de la Iglesia.

El inicio mismo de *El Maestrazgo* puede verse como otro guiño a la poesía gongorina: en los primeros versos de su auto (vv. 1-38), Calderón rinde homenaje al poeta andaluz empleando silvas, el metro de las *Soledades*, y con elaboración gongorina de la sintaxis, rica también en esdrújulos y cultismos («artífice», v. 7; «ídolos», v. 10; «príncipes», v. 12; «dóricos», v.15; «panteón», v. 16; «perniciosa», v. 19).

Del *Polifemo*, el motivo del bostezo de la gruta del cíclope y su mordaza («Allí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca» [vv. 31-32] y «De este, pues, formidable de la tierra / bostezo» [vv. 41-42]), debió de causar honda impresión a los ingenios de su época, a juzgar por las reescrituras del mismo. Don Pedro recrea innumerables veces esta imagen en sus comedias y autos, también en *El Maestrazgo*: «al llegar a ver con cuánto / carnicero horror, con cuánta / sañuda cólera, sobre / la entretejida maraña, / que al bostezo de una cueva / sirve de gruta y mordaza, / el atroz ladrón del bosque, / con las presas y las garras, / sin que le socorra nadie, / al cordero despedaza» (vv. 786-795). A su vez, la «maraña» cadroniana recuerda a la «greña» gongorina del mismo poema: «Guarnición tosca de este escollo duro / troncos robustos son, a cuya greña / menos luz debe, menos aire puro / la caverna profunda, que a la peña» (vv. 33-36).

5) Un último campo apto para la retórica sacramental es el perteneciente a la emblemática, de acuerdo con el gusto de la época por la agudeza y la ostentación del ingenio exprimiendo el pensamiento analógico y de correspondencias. Así, el poeta vincula los personajes de *El Maestrazgo* con metáforas y símbolos procedentes de esta área (y en no pocas ocasiones con origen en bestiarios y animalarios): el Duque, en cuanto personificación de Felipe IV de Austria, aparece asociado a las imágenes del girasol (v. 693), el laurel (v. 1227 y v. 1414), el sol (v. 1228), el cordero (v. 1271 y v. 1914) y el león (v. 1797 acot., v. 1849 y v. 1914); en cuanto representación de Cristo, al león (v. 1860) y el cordero (v. 1861 y v. 1865 acot.). La simbología animal está presente en la identificación de la Esposa con el águila imperial (vv. 700-701 y v. 1228), de la Oración, con la paloma (v. 1106), de San Juan Evangelista, también con el águila (v. 1369), y de la Lisonja, con el áspid (v. 20)<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Del influjo que las artes visuales de la iconografía y la emblemática pudieron ejercer sobre la construcción de las figuras dramáticas del auto, daremos cuenta detallada en el apartado II.3.3. de nuestro trabajo («Vestuario y accesorios escénicos de las personas dramáticas de *El Maestrazgo*: catalogación, iconografía y simbolismo»).



### 3.- Reconstrucción de la práctica escénica de *El Maestrazgo del Tusón*

#### 3.1.- El espacio en el auto sacramental

##### 3.1.1.- Documentos para una reconstrucción del espacio del auto. Espacio escénico y espacio dramático. La naturaleza alegórica del espacio sacramental

Es obvio que el espacio, y todos los elementos que giran en torno a él, son fundamentales en el género dramático: la existencia de un espacio físico es condición *sine qua non* para la existencia del teatro como tal, para el desarrollo de la acción y de las relaciones entre los personajes. En el caso del auto sacramental en época de Calderón, este espacio real, material, tangible, estaba constituido por los carros del Corpus, el carrillo o el tablado al que estos se adosaban y, si los había, los bastidores que, por detrás del escenario, unían los carros entre sí. Casi cuatro siglos después, la reconstrucción virtual de este espacio debemos realizarla a través de las memorias de apariencias, el *texto principal* de las obras dramáticas, las acotaciones escénicas y espacio-temporales, y la documentación iconográfica que, sobre el Corpus madrileño, se conservaba en el Archivo Municipal de la Villa de Madrid.

Nuestra pretensión es ofrecer una hipotética reconstrucción del «espacio escénico» del auto calderoniano, entendiendo por ello el espacio material perceptible por el público espectador en una función concreta<sup>172</sup>. Así, al hablar de espacio escénico, consideraremos todo lo relativo a los carros del Corpus, su sistema mecánico y su decoración, para lo cual tomaremos como fuente primaria los fidedignos datos que arrojan las memorias de apariencias. Ahora bien: no olvidamos que la puesta en escena de un espectáculo teatral puede verse limitada por las condiciones escénicas del lugar de representación o por los medios económicos de que dispone el director de escena para montar la obra; algo que sin duda atañe al teatro sacramental barroco, puesto que, si bien es cierto que los memoriales de apariencias permiten postular que la decoración de los carros del Corpus fue lo bastante rica, espectacular, didáctica y explicativa como para transmitir visualmente el contenido teológico del auto, lo cierto es que las condiciones escénicas del seiscientos español fueron las que fueron, y la maquinaria empleada y la materialización escénica concreta del espectáculo resultante debieron de ser limitadas, al menos a los ojos de un hombre del siglo XXI.

---

<sup>172</sup> Arellano, 2001, p. 149. Consúltese asimismo el término «espacio escénico» en Pavis, 1998, pp. 171-173.

Si aceptamos este supuesto, se hace necesario advertir que hay también todo un espacio imaginario en el auto, un espacio que no llega a tener representación visual sobre el escenario, y que el espectador debe captar y construir en su propia imaginación a través de las sugerencias, descripciones e indicaciones de la palabra dramática. Reproduzcamos al respecto la definición de «acotación espacio-temporal», según Pavis:

Podemos dar este nombre, para distinguirlas netamente de las *acotaciones escénicas*, a las menciones explícitas, en el texto dramático, de un lugar, de un tiempo –y también de una acción, de una actitud o de un juego de personajes–. Estas menciones son «oídas» por el lector-espectador y contribuyen al establecimiento de la ficción; *no tienen porqué ser traducidas necesariamente en la escenificación*, pero el hecho de no tenerlas en cuenta, o incluso el de alterarlas totalmente, nunca es inocente, y el espectador atento siempre se dará cuenta de ello<sup>173</sup>.

Efectivamente, buena parte de la representación de un auto se produce a través de las palabras, ya que estas tienen la capacidad de representar el mundo. Se podría decir que con la palabra, el poeta glosa a los ojos de los espectadores lo que el escenógrafo ha colocado entre los carros. Ahora bien, con frecuencia en los autos, la palabra no glosa únicamente la escenografía porque el dramaturgo emplea una serie de recursos verbales para crear el «espacio dramático». En consecuencia, toda indicación, textual o didascálica, respecto del decorado y la escenografía de un auto que no llegase a representarse materialmente en la escenificación de la pieza, corresponde a lo que Arellano llama «espacio dramático», es decir, el espacio construido imaginariamente por el espectador de la obra a partir de las indicaciones de los personajes sobre su propio universo dramático<sup>174</sup>.

Básicamente, este espacio dramático complejo, mucho más que lo que puede dar de sí una materialización concreta, es creado de manera sistemática por los dramaturgos auriseculares mediante recursos verbales de implicación espacial como la deixis, el decorado verbal (alusión en el diálogo a elementos materiales que no tienen representación física en escena)<sup>175</sup> y la *ticoscopia* (o descripción de acciones fuera del escenario visible). Estos dos últimos procedimientos apelan a la imaginación

<sup>173</sup> Pavis, 1998, p. 28. La cursiva es nuestra.

<sup>174</sup> Para Pavis, 1998, pp. 169-170, el «espacio dramático» es el «espacio construido por el espectador o el lector para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes». Sería, por así decirlo, la imagen que el lector se forma del universo de la obra dramática: personajes, acciones y relaciones entre ellos. Arellano toma la distinción de Pavis, pero habla de espacio dramático haciendo hincapié en las coordenadas espacio-temporales del auto. Esta es la razón por la que seguimos su trabajo de 2001.

<sup>175</sup> Lo que Arellano llama decorado verbal se correspondería así con lo que Pavis denomina acotación espacio-temporal, siempre que esa indicación espacial no llegase a representarse visualmente en el escenario.

del público, ya que se le comunican como presentes en las tablas y acompañando a los signos propiamente materiales de la representación. Si bien subsanan las carencias de la escena, su uso excesivo puede reducir el impacto visual que la representación tiene en el público espectador (por eso precisamente Calderón reduce en sus autos de plenitud este tipo de recursos). Por decirlo en palabras de José María Díez Borque:

Al comunicar mediante un medio más perfeccionado, como es la palabra, se puede romper la equivocidad, la polisemia del signo escénico y superar sus limitaciones comunicativas pero, a la vez, esta perfección comunicativa que supone la palabra, implica, paralelamente, una disminución de posibilidades en algo que es esencial al teatro: la escena. Por otra parte, la intensidad de la impresión (el teatro es espectáculo) disminuye y creo [...] que la intensidad de la impresión en el espectador está en función directa de la cantidad de percepciones que se vuelcan en un mismo momento sobre los sentidos y la inteligencia del espectador<sup>176</sup>.

Para acabar, advertimos que en la reconstrucción del espacio del auto calderoniano deben conjugarse dos criterios: uno puramente laico, en el sentido de describir escenográficamente el espacio escénico de este teatro sacramental en Calderón; y otro criterio exegético, de explicación del significado simbólico que posee el espacio del auto en relación con la naturaleza alegórica del género. De esta manera, el argumento del auto (plano historial) impone una determinada escenografía, la cual, a su vez, posee una significación espiritual (plano alegórico a desentrañar por el espectador) en correspondencia con tradiciones simbólicas y exegéticas bíblicas, patrísticas, teológicas y hasta emblemáticas<sup>177</sup>.

### **3.1.2.- Estudio diacrónico del espacio escénico en el auto calderoniano**

El espacio escénico de un auto sacramental está indisolublemente ligado a los carros del Corpus. La fiesta del Corpus Christi fue instaurada por el Papa Urbano IV y confirmada por Clemente V en 1311. La celebración de esta festividad, ligada desde sus orígenes a una procesión, nos permite hablar de dos zonas netamente diferenciadas para el caso peninsular: por un lado, el Levante, con sus *roques* y *misteris*; por otro, Castilla y Andalucía, con sus dramas litúrgicos, que son el germen del primitivo auto sacramental. Luis Quirante, Josep Lluís Sirera y Evangelina

<sup>176</sup> Díez Borque, 1978, p. 244.

<sup>177</sup> Es lo que Arellano, 2001, p. 153 y ss., llama, respectivamente, «espacio argumental» y «espacio místico».

Rodríguez<sup>178</sup> plantean la posibilidad de que el teatro castellano medieval de calle adoptase la forma procesional por influjo de las representaciones de la Corona de Aragón. El auto sacramental barroco, heredero de estas prácticas escénicas medievales, tomará de ellas dos elementos: por un lado, la contextualización de la representación de la obra en el marco de la procesión misma; por otro, la presencia de uno o más carros, que desfilan en la procesión, sobre los cuales podemos encontrar: elementos simbólicos que dan sentido a todo el conjunto; el decorado necesario para la escenificación de la pieza; actores que representan sobre el carro, sobre plataformas móviles –o *carrillos*, según la terminología teatral de la zona castellana–, en el suelo o en tablados fijos contruidos en un lugar estratégico del recorrido procesional; y músicos cantores que acompañan el desplazamiento de los carros o cierran las representaciones.

El diferente aprovechamiento de este espacio es el que singulariza las prácticas escénicas de las zonas de habla catalana de las de la zona castellana: porque, mientras que en la Corona de Aragón encontramos primitivamente<sup>179</sup> grupos escultóricos que simbolizaban escenas bíblicas y, en una época más tardía, ofiçantes que representaban sobre el carro mismo o en el suelo (de ahí el término *entramesos a peu*)<sup>180</sup>, en Castilla, por el contrario, los actores actuaban sobre una plataforma móvil o en tablados fijos, a los que previamente se les había adosado el carro que desfilaba en la procesión, el cual pasaba así a ser el marco escenográfico de la acción. Este proceso cristaliza en la zona castellana en el último tercio del siglo XVI, si bien no será hasta el XVII cuando cuaje en la forma definitiva en que conocemos la representación del auto sacramental barroco.

Pero además, en la configuración de la práctica escénica del auto también debieron de influir los desfiles medievales de los diferentes ofiços para celebrar la entrada del rey en una ciudad, así como la tradición de los carros triunfales o *trionfi* de

---

<sup>178</sup> Quirante, Rodríguez Cuadros y Sirera, 1999, p. 120.

<sup>179</sup> La ciudad de Valencia, por ejemplo, empezó a celebrar la festividad del Corpus Christi en el año 1355.

<sup>180</sup> Por ejemplo, en la procesión del Corpus de Barcelona de 1424, iba «la rocha ab la donzella de Sant Jordi. Item, lo rey e reyna, pare e mare de la dita doncella ab llur companya». Para un estudio de la festividad del Corpus Christi en la Corona de Aragón, ver el trabajo de Arenas Andujar, M., *Breve historia de las Rocas y otras noticias referentes sobre el Corpus Valenciano*, Ayuntamiento de Valencia, Delegación Municipal de Fiestas, 1977, sobre las rocas valencianas. Reproduce documentación sobre el Corpus de Barcelona, Mallorca y Zaragoza, Llompart, G., «La fiesta del “Corpus Christi” y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXIX, 1966, pp. 25-45; y Llompart, G., «La fiesta del Corpus y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XLII, 1969, pp. 181-209. Y el manual de Quirante, Rodríguez Cuadros y Sirera, 1999, pp. 100-101, trata de reconstruir la práctica escénica del Corpus valenciano a partir de la escasa documentación conservada.

los fastos cortesanos que llegan hasta el siglo XVII. Así por ejemplo, entre los documentos conservados que aluden al empleo de plataformas con ruedas para ser arrastradas en este tipo de festejos y recepciones, tenemos que, en el año 1362, se recibió al rey Alfonso XI en Sevilla con «muchos bestiales fechos por manos de omes que parecían vivos»<sup>181</sup>. En 1373, con motivo de la entrada de la duquesa de Gerona en la ciudad de Valencia, los gremios organizaron un desfile en el que, al parecer, los pescadores llevaban una carreta en forma de nave<sup>182</sup>:

En après lo joch dels hòmens de mar ab les dues galees contengudes en los dits capítols de les ordinacions damunt dites, les quals galees foren molt bé fetes e menades fort abtament, car jassia altres vegades fosen fetes sempblants galees, emperò menaven-se ab cordes quasi rocegan e aquestes foren formades sobre carretes ben fetes e quealcom altes e entorn, ço és, de terç de galea avayll anaven cubertes ab draps engaçats de perayes qui cobrien les rodes e los qui movien e menaven les dites galees, per manera que tot hom comunament tench per molt endreçades aquestes galees e per molt bell e notable lo joch d'aquelles.<sup>183</sup>

En Zaragoza, en 1414, en las fiestas por la coronación de Fernando I,

salía de la Iglesia vna Villa fecha de madera sobe carretones, que la llevavan homes, que de dentro ivan, en la qual Villa ivan dentro, que parecia verdaderamente, que estava dentro casas, e tejados, e torres, e vn poco delante de la vna parte estava vn Castillo, e otro de la otra, en cada Castillo estava como manera de tienda, que eran de madera, e estos Castillos combatian la Villa, e ivan gentes de Armas, que la defendian, e con los Castillos ivan gente de Armas de fuera de ellos, que fazian sus escaramuzas con los de la Villa, o en los Castillos en cada vno iva vn ingenio, e combatianla con ellos...<sup>184</sup>

En el caso del Corpus madrileño, conservamos documentación datada desde mediados del siglo XVI<sup>185</sup>, aunque a nosotros nos interesa la publicada por Varey y Shergold en 1961, que abarca entre 1637 y 1681, es decir, el período correspondiente con el cultivo por parte de Calderón del género sacramental. Estos son los textos que vamos a analizar a fin de reconstruir el espacio escénico (escenario, carros y tramoya) de la práctica escénica del auto sacramental calderoniano.

<sup>181</sup> *Apud* Varey, 1997, p. 553.

<sup>182</sup> Casi trescientos años después, en 1662, el gremio valenciano de hombres de mar festejaron el dogma de la Inmaculada Concepción de María desfilando con otro carro en forma de nave. También en las obras sacramentales de Calderón son frecuentes los carros con forma de nave (por ejemplo, en *El Maestrazgo del Tusón*), que estudiaremos con profundidad más abajo.

<sup>183</sup> *Apud* Quirante, Rodríguez Cuadros y Sirera, 1999, p. 98.

<sup>184</sup> *Apud* Varey, 1997, p. 554.

<sup>185</sup> Shergold y Varey, 1959.

### 3.1.2.1.- La plataforma de representación: del carrillo al tablado

Empecemos por el tablado o plataforma de representación. De los documentos de entre 1600 y 1650, se colige que dos fueron los espacios básicos en que se representaron los autos: el primero, un carrillo o plataforma móvil en cada uno de cuyos extremos se situaban los llamados *medios carros*, es decir, los dos carros. El segundo, un tablado levantado en medio de una plaza y los carros en su parte trasera; el público se situaba alrededor de los otros tres costados del escenario. Pero además, las compañías actuaban también en las casas particulares de las autoridades locales (organizadores del Corpus, presidentes de los diferentes Consejos, autoridades religiosas), e incluso se puede hablar de un tercer tipo de representación: la *muestra* o ensayo general, para el cual se construían tablados especiales en la Obrería del Ayuntamiento madrileño.

Una importante sección de los documentos de Varey y Shergold trata de los tablados contruidos para la representación de los autos así como del orden de la misma. Sabemos, por ejemplo, que en los años 1635 y 1636, por mandato real, con el fin de evitar los problemas de protocolo entre los Consejos y de horarios, las representaciones se realizaron en un tablado construido *ad hoc* en la Plazuela de la Villa. Conservamos el documento iconográfico, que nos informa, por un lado, de las medidas exactas del tablado de 1636 (54 pies de largo por 23 de ancho, es decir, 15,12 por 6,44 metros) y, por otro, de la disposición de los carros y del público respecto del escenario: los dos carros estaban adosados a la parte posterior del tablado que, en sus tres partes restantes, estaba circundado por los espectadores, siendo ocupada la parte frontal del tablado por los miembros del Consejo de Su Majestad<sup>186</sup>.

En 1637, como consecuencia de las quejas, se solicitó al Rey la vuelta al sistema antiguo de representación, esto es, a que los Consejos de Estado y ciertas personalidades tuviesen su propia representación particular. En una copia de una carta enviada al Rey, se solicita lo siguiente:

Señor: En el Consejo se vio vn papel que los Comisarios y personas a cuyo cargo esta la fiesta del día del Corpus deste presente ano dispusieron cerca de la representacion de los carro[s] de este dia y los demas siguientes, estando a todo presente Pedro Martinez, secretario de V. M. y del Cavildo desta Villa, el qual refirio al Consejo y afirmo de la forma que se representaban antiguamente y a quienes y quantos a cada vno, y huiendolo oydo todo, el Consejo ordeno que los Comisarios y yo ordenaremos por escrito lo que se auia deazer en conformidad

<sup>186</sup> Ver el plano conservado en el Apéndice 4 de este trabajo, «Ilustraciones» [Ilustración 1].

de lo que de palabra se hauia referido y venia en el parecer de los Comisarios, en cuyo cumplimiento se hizo el siguiente.

Que el jueves, dia del Santísimo Sacramento, por la tarde se representasen todos quatro autos a V. M. delante de su Real Palacio desde la ora que V. M. fuere seruido.

Que en acauando de representar cada carro a V. M. vayan pasando y pasen todos quatro a representar por la misma orden al Consejo Real en las casas del Ayuntamiento en la Plaça de San Salvador.

Que cada vno de los dichos quatro carros representandose al Consejo Real pasen todos y cada vno dellos a representar por la misma orden al Duque de Alburquerque delante de las casas de su morada, los dos por Vicechanciller de Aragon y los otros dos por Presidente de Italia.

Viernes por la mañana se representaran todos quatro por la misma orden al Inquisidor General, los dos por inquisidor General y los otros dos por el cargo del Consejo de Cruzada; y pasen desde alli los quatro a representar a D. Juan de Chaues que esta alli çerca, los dos por Governador del Consejo de Ordenes y los otros dos por Consejero de Camara, començando a vn mismo tiempo a representar en entrambas partes yendose trocando de vna parte a otra, y en representandose los dos al dicho D. Juan de Chaues pasen a representar a D. Antonio de Camporredondo que esta alli çerca, por Governador del Consejo de Hazienda.

Viernes por la tarde se representaran todos quatro carros a esta Villa, y cada carro en acauando de representar a la Villa pasaran a representar al Conde de Castrillo delante de las casas de su morada, los dos por Presidente de Indias y los otros dos por Consejero de Camara, y en representa[n]do al dicho Conde cada carro de los dos primeros pasaran cada vno de los dichos carros a representar delante de las casas de la morada de D. Geronimo de Villanueva, Prothonotario de Aragon, esto por Regidor comisario de la Villa para esta fiesta y autos del Corpus.

Sauado por la mañana se an de azer dos autos al Nunçio de Su Santidad por Nunçio como se a acostumbrado y no por embaxador; y dos a D. Cristoual de Medina, Regidor y Comisario de los dichos autos y fiestas, y dos al secretario Pedro Martinez por escriuano mayor del Ayuntamiento que tambien dizen se an dado antiguamente, y como bayan acauando de representar al dicho Nunçio vayan pasando cada vno a representar al dicho D. Cristoual de Medina y al dicho Pedro Martinez.

El dicho dia sauado por la tarde se aran todos quatro autos al Governador del Consejo, Arçobispo de Granada, el dia que el eligi[e]re; y en quanto a los que se an de representar al Conde de Montalbo, Corregidor de Madrid, me remitio el Consejo a mi para que yo ordenase lo que se auia de azer. Yo declaro que como fuesen acauando de representar el sauado en la tarde al Governador del Consejo Arçobispo, pasase cada carro a representar al dicho Conde de Montalbo, de manera que se le representasen todos quatro, por parecerme justo que pues se dauan al secretario y Comisario de la Villa a cada vno dos carros, se diesen al dicho Conde los quatro.

Y asimismo se acordo que el domingo por la tarde, ques el postrer dia de los autos, se me representasen a mi en frente de las casas de mi morada todos los dichos quatro carros, los dos por del Consejo de Camara y los otros dos por Protetor y Comisario de la Villa y fiestas del Corpus, y que esta misma tarde se representasen al Licenciado D. Francisco Antonio de Alarcon y al Licenciado Joseph Goncalez a cada vno dos autos por Consejeros de Camara, començando a representar en todas tres partes a un mismo tiempo con carros diferentes, yendose trocando de vna parte a otra, de manera que se cumpla con los tres de la Camara en la manera que esta dicha, y se remitio la execucion de lo referido al dicho Conde de Montalbo, Corregidor, y a mi por del Consejo mas antiguo y por el cargo que me toca de la dicha fiesta, y se declaro que esta orden que se daua y repartimiento que se azia se entendiese por esta vez y en el ynter que otra cosa se proueya, sin azer consecuencia para nada. Esto no se pudo disponer de otra manera por la diferencia de pareceres y dello me parecio dar quenta a V. M., que

sobre todo dispondra y mandara lo que fuere seruido, que mandandolo V. M. sera mas façil de executar lo que fuere seruido. Guarde Nuestro Señor la C. R. P. de V. M., en 1º de junio de 1637.– *El Licenciado D. Fernando Remirez Farinas*.<sup>187</sup>

En 1638 se habla por vez primera de un tablado hecho en Palacio para que el rey Felipe IV viese los autos. El maestro arquitecto Martín Ferrer se contrató por diez años a hacer un tablado para la representación de los autos, y otro, de estructura elaborada y barroca, para acomodar a los Reyes y posiblemente a otros espectadores, los grandes de la Corte o miembros de la realeza. Las condiciones hablan de las molduras, cornisamentos, pilastras, basas y capiteles que había de tener, pintados de jaspes fingidos y filetes de oro, y con un tejado encerado para resguardarlo de la lluvia. Había de erigirlo en el patio del Palacio, poniéndolo contra una de las paredes del edificio, para cuyo trabajo había de quitar dos balcones de hierro y volverlos a poner después de la fiesta. De un año para otro Martín Ferrer debía guardar la madera del tablado y sus pertrechos, renovando la pintura y adorno cuando fuese menester, y entregarlo todo a la Villa al caducar el contrato<sup>188</sup>. Sin embargo, Ferrer falleció en 1642; de ahí el nuevo contrato de 1643, hecho por dos años con Juan de Chapestua, quien se comprometía a continuar el trabajo del fallecido<sup>189</sup>. Este mismo año, los maestros de obras Joan Yañez y Pedro López exigían el cobro de las reparaciones que habían hecho en el tablado erigido en la Plaza de San Salvador<sup>190</sup>.

También de 1638, en una relación de gastos, se lee que se ha de pagar a Juan de Caramanchel 3000 de los 6000 reales que se le deben, por «hacer el tablado en la Obreria desta Villa para la muestra dellos [de los carros]»; a Hugo Ugacio, 1000 reales por «colgar el tablado en la Plaza de San Salvador»; y a Juan de Villoria, otros 2000 reales «para que con ellos acaue la obra que esta por su quenta y haciendola en las casas viejas del Ayuntamiento desta Villa donde se hace el tablado para la representacion de los autos del Santisimo Sacramento deste presente año dondel Consejo de Castilla y esta Villa los an de ber»<sup>191</sup>.

En 1639, el superintendente y los corregidores de las fiestas del Corpus revisan las obras de construcción del tablado de la Plaza de San Salvador, y notifican al maestro de obras<sup>192</sup> las siguientes órdenes:

<sup>187</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 4-5, documento número 5a (2-196-43).

<sup>188</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 11-13, documento 11 (2-196-44 y 2-197-3).

<sup>189</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 37-40, documento 47 (2-196-49).

<sup>190</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 41-43, documento 50 (2-196-49).

<sup>191</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 14, documento 13 (2-196-44).

<sup>192</sup> Por un documento de 1640, sabemos que el maestro encargado de la construcción del tablado de Palacio en 1639 era Luis Gauilan.



Que se quite vn pedaço de cielo raso que esta en la parte alta donde a de estar el Consejo en el edificio biexo porque tiene riesgo de vndirse.

Que se heche una abraçadera de yerro en las dos vigas prinçipales de lo alto del dicho tablado a la parte de la [Pla]çuela de San Salvador porque no se desbien y falte el andamio.

Que se heche vn as de riendas con los maderos que alcançaren, o bigas, desde el tablado a las vigas del edificio viejo para mas seguridad, las quales le coxan todo desde la delantera asta el dicho edificio viejo.

Que se hechen acia la parte de la Placuela y calle que vaxa a la puerta de la entrada las puntas y tornapuntas que es costumbre para que tenga el tablado la seguridad que conviene.

Que hacia la parte del scriptorio del presente scriuano en el tablado por la parte donde a de estar el Consejo que ay seis maderillos muy pequenos en que carga el suelo principal, se pongan maderos de a ocho como en todo el demas tablado, y buenos tablones; y se tapen todos los oyos que en el suelo primero tiene el tablado.<sup>193</sup>

Según un documento de 1640<sup>194</sup>, a causa del mal tiempo y de la lluvia, la muestra de los autos de este año se hizo en una sala del Ayuntamiento, y no en un corral de la Villa (cuyo nombre, por otra parte, tampoco se menciona).

Si antes del año 1644, la Villa y el Consejo de Castilla habían visto los autos en un tablado construido en la Plazuela de San Salvador, en 1644 y 1645, debido a unas obras que se estaban realizando en las casas del Ayuntamiento, la representación de los autos se traslada a la Plaza Mayor de Madrid. Allí se construyó el tablado según un dibujo del arquitecto Juan Gómez de Mora, que también se nos ha conservado<sup>195</sup>.

Conservamos, además, las «Condiçiones con que se a de açer el tablado para que bean los señores del Consejo Real de Castilla las fiestas de la representación del dia del Corpus deste año de 1644, el qual se a de hacer en la Plaça Mayor arrimado a las casas al lado de la Panaderia en esta manera»:

Primeramente se a de arrimar a estas casas y a la dicha Panaderia vn tablado que tenga de tendido 11 pies y el primer suelo del a de tener de alto 13 pies de claro porque se a de acer vn entresuelo en esta altura que tenga por la parte de adelante seys pies y por la de atras siete en que an de ber las señoras del Consejo las dichas fiestas.

Ase de açer otro segundo cuerpo encima, en que a de estar el Consejo, que tenga de alto por la parte de adelante nueve pies y por la parte de atras 12 pies y este tablado a de estar cubierto y tejado y en este tablado se a de açer vn tarimon que tenga de alto vna tercia, antes mas que menos, en que se arrimen los bancos, y el dicho tarimon a de apartar del antepecho de delante cinco pies en que se ponen segundos bancos. A de tener este tablado 64 pies de largo y se a de repartir con sus pies derechos y capatas en nueve claros, y al lado de la Panaderia se an de acer dos escaleras que se tomen del soportal, la vna con dos troços para subir el Consejo y la otra para entrar al entresuelo las señoras, que se cierran con sus puertas como se açe siempre en estas ocasiones. [...]

<sup>193</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 17, documento 18a (2-196-45).

<sup>194</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 26-27, documento 31 (2-196-46).

<sup>195</sup> [Ilustración 2] del Apéndice «Ilustraciones».

Ase de açer otro tablado apartado deste nueve pies en que se a de açer la representaçion, que tenga de largo 50 pies y de ancho 16 y de alto la altura de los carros de la representacion, y este se a de cerrar todo a la redonda como se suele, cerrando tambien con dos atajos entre este tablado y el del Consejo, dejando vna puerta para la entrada del sitio que queda entre los tabladros. [...]

...se adbierte que el tablado de donde se representa a de ser el suelo de tablonos como se acostunbra muy bien clabado con su sopanda por debajo y sus tornapuntas para que resistan los golpes de los topes de los carros, y las escaleras an de estar entabladas y ajustadas y aforradas por abaxo porque no se bea nada. Fecha en Madrid a 7 de mayo de 1644.– *Joan Gomez de Mora*.<sup>196</sup>

Este escenario de 1644 medía, pues, 50 pies de largo por 16 de ancho (14 por 4,48 metros). El dibujo y las directrices marcadas por Gómez de Mora sirvieron también como modelo para los tabladros levantados igualmente en la Plaza Mayor en los años 1645 y 1647. Su construcción fue encomendada los tres años al maestro de obras Lucas Crespo<sup>197</sup>.

De 1646 tenemos abundante documentación sobre los preparativos de la fiesta del Corpus, si bien una orden real vetó a última hora las representaciones teatrales, lo cual afectó también a la de los autos. Por ello, este año los madrileños celebraron la fiesta del Corpus con su habitual procesión, pero sin ningún tipo de representación. La prohibición se levantó al año siguiente, con la condición de que «no se an de hacer en los corrales ni ha de auer en los autos, bailes ni entremeses cosa indecente»<sup>198</sup>.

Entre la documentación conservada en una carpeta del año 1646, figura el plano del tablado que iba a levantarse en la Plaza de Palacio, y cuyas medidas son de 72 pies de largo por 30 de ancho (es decir, 20,16 por 8,4 metros)<sup>199</sup>. El escenario lleva adheridos en su parte trasera cuatro rectángulos –se suponen que son los carros– de 14 por 10 pies (3,92 por 2,80 metros) aproximadamente. Las tres partes restantes están ocupadas por un graderío continuo para los espectadores<sup>200</sup>.

En 1648, se ampliaron las medidas del escenario erigido en la Plaza Mayor con respecto a las de los levantados en el mismo lugar en los años de 1644, 1645 y 1647:

Es condicion que el tablado donde se a de hazer la representacion [...] a de tener 50 pies de largo y el alto del suelo de los carros, que son seis pies, con todas maderas y 18 pies de ancho con sus carreras de quarta y sesma y tramos de madera de a seis y entablado con tablonos muy juntos tornapunteados muy

<sup>196</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 50-51, documento 55b (2-197-1).

<sup>197</sup> Ver los documentos número 61a (2-197-2) y 75 (2-197-2) de Shergold y Varey, 1961, p. 59 y 72-73, respectivamente.

<sup>198</sup> Ver al respecto el documento 74 (2-197-4) de Shergold y Varey, 1961, p. 72.

<sup>199</sup> Shergold y Varey, 1964, p. 22, consideran que el dibujo de este escenario, aunque conservado en una carpeta de 1646, no pertenece a ese año, sino que es muy posterior, quizá de 1665 o de 1670 en adelante. Si fuese realmente de 1665, creen que las medidas del dibujo de 1646 (72 por 30 pies) corresponderían a una rectificación de las medidas del tablado de 1665 (70 por 20), al que nos referimos más abajo.

<sup>200</sup> Reproducimos el documento en el Apéndice 4: [Ilustración 3].

bien por todas partes y con sus sopandas las nezesarias por amor del enpuxo de los carros.<sup>201</sup>

Además, entre las condiciones<sup>202</sup> de este año para la representación de los autos, encontramos la siguiente novedad:

En la condicion 10 donde se dize que que ha de hauer carrillos para representar fuera, esta no es necesaria por quanto andan los quatro carros juntos, sino en lugar de las barandillas se a de hazer vn tablado como se hiço en la puerta de Guadalaxara el año passado y en la Plaça y donde mandaren los dichos Sres. Comisarios...<sup>203</sup>

De este fragmento se desprende, en primer lugar, que, en 1648 –y como luego veremos, ya en 1647–, ya no se representaron cuatro autos en Madrid, sino dos, pero que cada uno de ellos dispuso de cuatro carros, y no de dos, como hasta la fecha<sup>204</sup>. Segundo, que, con el paso de dos a cuatro carros, el carrillo no pudo absorber la disposición de esos cuatro carros a sus espaldas sin deslucir el resultado escénico, y por eso se optó por suprimir el carrillo y construir dos escenarios en los espacios indicados, la Plaza Mayor y la Puerta de Guadalajara.

Este contrato de 1648 tenía una validez de cuatro años, los mismos que el contrato firmado por el carpintero Alonso Gómez este mismo año para construir el tablado de la Plaza de Palacio<sup>205</sup>. En 1649, un miembro del Consejo del Rey redacta una relación de las representaciones que las compañías de Diego Osorio y Antonio de Prado han hecho de los autos *La Madalena* y *La bacante general* en los corrales madrileños del Príncipe y de la Cruz<sup>206</sup>.

Lucas Crespo se encargó de construir el tablado de la Plaza Mayor en 1650 y 1651<sup>207</sup>; Alonso Gómez, el de Palacio en 1650<sup>208</sup>. En 1652, Juan de Caramanchel se obliga a hacer el tablado en la Obrería para la muestra de los autos<sup>209</sup>. Ese mismo año, Lucas Crespo y Ángel Gómez se comprometen por cuatro años a levantar los

<sup>201</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 79-80, documento 84b (2-197-5).

<sup>202</sup> Condiciones que parafrasean y enmiendan las de 1646, año en que, como hemos dicho, no se representaron autos. Ver el documento 66 (2-197-3) de Shergold y Varey, 1961, pp. 64-69.

<sup>203</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 68, documento 66f (2-197-3).

<sup>204</sup> Volveremos sobre esta cuestión más adelante, al hablar de los carros del Corpus.

<sup>205</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 81-82, documento número 87 (2-197-5).

<sup>206</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 90-91, documento 100b (2-197-6 y 3-470-23). Se confirma, por tanto, que los autos también se representaban en los teatros comerciales de Madrid.

<sup>207</sup> Documentos 104 (2-197-7) y 115 (2-197-8) de Shergold y Varey, 1961, pp. 93-94 y 102, respectivamente.

<sup>208</sup> Este dato lo sabemos por una memoria de gastos del Corpus de 1650. Corresponde al documento número 110 (2-197-7) de Shergold y Varey, 1961, pp. 96-99.

<sup>209</sup> Documento número 120 (2-197-9) de Shergold y Varey, 1961, p. 105.

tablados de la Plaza Mayor y de Palacio, respectivamente<sup>210</sup>. En 1656, por seis años, los hermanos Alonso y Francisco Gómez harán el tablado de Palacio; Juan Blanco, por otros diez, el de la Plaza Mayor<sup>211</sup>. Desde 1662, y hasta 1664 incluido, Alonso Gómez se encarga, esta vez en solitario, del tablado de Palacio<sup>212</sup>. Sin embargo, Gómez muere en 1664 y su fiador, Prudencio Martínez de Zarate, se encarga del trabajo<sup>213</sup>.

De 1659, fecha del estreno de *El Maestrazgo del Tusón* en Madrid, se ha conservado el documento que estipula el orden de las representaciones para los Consejos y la Villa de Madrid así como los lugares en que estas tuvieron lugar:

Repartimiento de los carros:

*Viernes por la mañana*

Al Consejo de Inquisición a las siete y media todas las danças y los dos carros, y el primer carro que acabare en la Inquisición ha de pasar al Consexo de Cruçada con todas las danças.

El segundo carro que acabare en la Inquisición ha de pasar a la Puerta de Guadalajara al pueblo.

*Viernes por la tarde*

A la Villa las danças y carros, y como fueren acauando a de pasar todo al Consexo de Ytalia.

*Sauado*

Al Consexo de Haçienda a las nueve todas las danças y los dos carros, y como fueren acabando an de pasar al Consejo de Yndias donde se a de començar a las tres en punto el carro de Osorio.

Y a las cuatro en punto las danças y el carro de Rosa en casa del Sr. Presidente del Consejo, y en acabando el carro de Osorio en Indiasha de pasar a casa del Sr. Presidente del Consejo, y el que acabare en casa de S. I. a de pasar a Indias y anbos carros y danças an de pasar al Consexo de Ordenes donde se podía anticipar el enbiar los medios carros que no siruieren en casa del Sr. Presidente y en Yndias.

Ya se saue que a ningun Consejo toca mas que vn carro y el que quisiere los dos lo a de pagar ajustandolo con los comediantes. En Madrid a 3 de junio de 1659.<sup>214</sup>

En 1665 se pregonó nuevamente el contrato de los tablados: Diego Soriano se comprometió a hacer el de Palacio entre 1665 y 1668<sup>215</sup>; y, por lo que respecta al tablado que se había levantado en los últimos tiempos en la Plaza Mayor, esta vez la

<sup>210</sup> Son los documentos 121 (2-197-9) y 124 (2-197-9) de Shergold y Varey, 1961, pp. 105-106 y 107, respectivamente.

<sup>211</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 128-129, documento 157 (2-198-15). Las memorias de gastos de años subsiguientes corroboran que el contrato se cumplió escrupulosamente.

<sup>212</sup> Documento 204 (2-198-11) de Shergold y Varey, 1961, pp. 163-164.

<sup>213</sup> Es el documento 227 (2-198-8) de Shergold y Varey, 1961, p. 180.

<sup>214</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 141-142, documento número 173 (2-198-14).

<sup>215</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 186, documento 236 (2-198-10).

orden indica que había de hacerse en la Plazuela de la Villa. Así pues, tras dos décadas de autos en la Plaza Mayor, vuelven las representaciones a su antiguo lugar<sup>216</sup>.

Sin embargo, este mismo año se dio orden para que todos los Consejos asistiesen juntos a la representación de los autos en la Plazuela, por lo que se tuvo que hacer un nuevo contrato: según una nota al expediente en que se encontraban documentos de 1665, el tablado antiguo tenía 70 pies de largo por 20 de ancho (19,6 por 5,6 metros) y ahora «se crecen 130 pies porque tiene todo 200». Había varias posturas, pero finalmente se dio el contrato a Joseph Martin (o Martínez), quien tenía a su cargo la hechura del tablado primitivo<sup>217</sup>.

En 1670, la Reina obligó a todos los Consejos a ver los autos conjuntamente. El tablado de este año, también a cargo de José Martín, siguió la forma del de 1665. Este se comprometía por cuatro años, pero a condición de que si «la representacion de los autos a los Consexos no se haga en la Plazuela de San Salvador»<sup>218</sup>, entonces cesaría el contrato. Al año siguiente, se produjo un cambio: los Consejos verían los autos por separado o en casa de su presidente, por lo que al parecer se prescindió de los servicios de Martín. Por lo demás, una cuenta de este año permite colegir que el tablado tenía originariamente 64 pies, que luego se ensancharon en veinte pies más<sup>219</sup>. Como el documento no lleva firma, no sabemos quién era el maestro de obras que exigía el pago de estas demasías.

En 1671 y 1672, se encarga del tablado de Palacio Antonio (de) Cueto<sup>220</sup>; Domingo Brea, del de la Plazuela de la Villa en 1672<sup>221</sup>. En 1673, Domingo de Brea se encargó de la realización del tablado de Palacio<sup>222</sup>, y Juan de León y Eugenio de Castro, del de la Plazuela de la Villa<sup>223</sup>. Según las cuentas de gastos de 1674, Brea levantó los tablados de la Villa y Palacio en 1674<sup>224</sup>, año en que se había firmado un nuevo contrato, y otra vez en 1675<sup>225</sup>. En 1676, una orden notifica a Jerónimo Bodega, maestro de obras, que «bea y reconozca el tablado donde los Consejos y Madrid an

<sup>216</sup> Conservamos el documento iconográfico del escenario que se iba a erigir: [Ilustración 4] del Apéndice «Ilustraciones».

<sup>217</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 196-198, documento número 244 (2-198-10).

<sup>218</sup> Documento 269 (2-198-4) de Shergold y Varey, 1961, p. 214.

<sup>219</sup> Documento 286 (2-198-2) de Shergold y Varey, 1961, pp. 227-228.

<sup>220</sup> Documento 285 (2-198-4) de Shergold y Varey, 1961, p. 227.

<sup>221</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 243-247, documento 299 (2-198-1).

<sup>222</sup> Documento 309 (2-198-4) de Shergold y Varey, 1961, p. 262.

<sup>223</sup> Documento 311 (2-197-20) de Shergold y Varey, 1961, pp. 263-264.

<sup>224</sup> Documento 321c (2-197-19) de Shergold y Varey, 1961, pp. 275-283.

<sup>225</sup> Documento 330g (2-197-18) de Shergold y Varey, 1961, pp. 296-297.

de ber la representaçion de los autos en la Plazuela de San Salvador». La construcción del tablado se encomendó igualmente a Brea<sup>226</sup>.

De 1677 se conserva una cuenta de demasías<sup>227</sup>, firmada por Brea, en la que alude a «diez pies que se alargó el teatro en la Plazuela de San Salvador». Gracias a este mismo documento, sabemos que, por estarse haciendo obras en la plaza de Palacio, Brea recibió 1200 reales de demasías por haber alargado 25 pies al tablado «por no cauer los carros por los arcos de piedra». Hay una partida semejante en 1678, en la cual se añade que, por haberse labrado estos arcos de piedra, era necesario «poner todos los carros frontero de S. M.»<sup>228</sup>. Esto es de importancia capital para comprender la escenografía del género sacramental, pues indica que, a pesar de los documentos iconográficos que se han conservado, los cuatro carros no siempre se disponían detrás del tablado, sino dos detrás y dos a sus lados<sup>229</sup>.

Los gastos de 1677 tienen una partida de 9000 reales pagados a Brea «por armar los tablados de Palazio y Plazuela de la Villa»<sup>230</sup>. Se hicieron semejantes demasías en 1678<sup>231</sup> y 1679<sup>232</sup>, y en los presupuestos de 1681 («A Domingo de Brea, por los tablados que se hazen para la representacion de los autos en Palazio y en la Villa»<sup>233</sup>), hechos a partir de las cuentas de 1680, hoy perdidas, se indica que Brea fue también el maestro encargado de este trabajo en el año de la muerte de Calderón.

Para acabar este subapartado acerca de la documentación conservada sobre la plataforma básica de representación sobre la que los actores actuaban, podemos recapitular la información que hemos aportado: los autos sacramentales en época de Calderón se representaban sobre una plataforma móvil o carrillo o sobre un tablado levantado en una plaza céntrica de la villa. Hasta 1644 se construía esta estructura para la Villa y el Consejo de Castilla en la Plazuela de San Salvador. En los primeros años se hacían cuatro representaciones el jueves (día del Corpus) y viernes al rey, al Consejo de Castilla, la Villa y el pueblo; pero los demás consejos protestaron porque también querían representaciones individualizadas. Por eso, a fin de evitar problemas, desde palacio se dispuso una representación común para todos los consejos. Desde mediados de siglo, la ampliación de dos a cuatro carros por auto, provocó el relevo del

<sup>226</sup> Ambas notificaciones se recogen conjuntamente en el documento número 347 (2-200-1) de Shergold y Varey, 1961, p. 319.

<sup>227</sup> Documento 363 (2-199-17) de Shergold y Varey, 1961, pp. 330-331.

<sup>228</sup> Documento número 377 (2-199-14) de Shergold y Varey, 1961, pp. 340-341.

<sup>229</sup> Algo semejante había ocurrido en 1665 en la Plazuela de la Villa: todos los Consejos vieron juntos los autos, y así fue preciso colocar los cuatro carros detrás del escenario y hacer gradas en los tres lados restantes para albergar a los espectadores.

<sup>230</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 332-333, documento 366a (2-199-16).

<sup>231</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 340-341, documento 377 (2-199-14).

<sup>232</sup> Documento número 389 (2-199-14) de Shergold y Varey, 1961, pp. 345-349.

<sup>233</sup> Documento 390 (2-425-41) de Shergold y Varey, 1961, pp. 349-351.

carrillo por un tablado fijo cuyas medidas fueron variando de unos años a otros. Este tablado se levantó en la Plaza de Palacio, la de San Salvador, la Plazuela de la Villa, la Plaza Mayor e incluso en la Puerta de Guadalajara, según las circunstancias de cada año.

### 3.1.2.2.- Carros y tramoya escénica

Podemos ahora fijarnos en la documentación que Shergold y Varey han recopilado sobre los carros del Corpus y la tramoya que acogían. Y reconstruir la fisonomía y decoración de un carro a partir de los textos teatrales (*texto primario* y *secundario*) y especialmente, de las memorias de apariencias (la primera que conservamos data de 1659, año de representación de *El Maestrazgo del Tusón*, y está escrita por el propio Calderón. Escritas o firmadas por el dramaturgo madrileño, se conservan asimismo las memorias de apariencias de los años 1660, 1661, 1662, 1663, 1664, 1665, 1670, 1671, 1672, 1673, 1674, 1675, 1676, 1679 y 1681). Fundamental es también el boceto de un carro dibujado por Juan de Caramanchel para el Corpus madrileño de 1646 (sin olvidar el de Gómez de Mora de 1644). Lo reproducimos en primer lugar para explicar su estructura básica, y luego describiremos individualizadamente la decoración de los carros y la maquinaria que precisaban cada uno de los autos calderonianos de los que se conserva la memoria de apariencias.

Redactaremos la información de este capítulo en dos grandes bloques, siguiendo un criterio cronológico: autos anteriores a 1650 y autos posteriores a esta fecha. La razón que explica esta estructuración obedece a un triple criterio funcional:

- Lugar de representación: antes de medio siglo, los autos se escenificaban sobre una plataforma móvil llamada carrillo; a partir de 1647, este es sustituido definitivamente por un tablado fijo.
- Carros para la puesta en escena: antes de 1647, los dramaturgos componían un auto pensando en que requería para su escenificación dos medios carros; desde esta fecha, serán cuatro los carros de que disponga cada auto.
- El influjo del teatro de corral o el teatro de corte: aunque resulte arbitrario la concreción de una fecha exacta, se puede aceptar que antes de mediados de siglo XVII, el género sacramental está más influido por la práctica escénica del teatro de corral, mucho más pobre en recursos escenográficos y de tramoya; en cambio, con el paso de los años, y especialmente si nos

atenemos a la trayectoria dramática de un autor como Calderón, el auto se enriquece progresivamente con la espectacularidad de los recursos y mecanismos del teatro palaciego.

De esta forma, al atenernos a estos tres criterios (espacio, escenografía y tramoya teatral), es posible establecer dos estadios en la producción sacramental calderoniana: a un primer período pertenecen aquellos autos que exigen únicamente dos carros para su puesta en escena y cuyo despliegue escenográfico es ciertamente limitado; en la etapa de plenitud del género en Calderón, donde se incluiría *El Maestrazgo del Tusón*, situaríamos aquellos autos que precisan de cuatro carros y que hacen un uso espectacular de las tramoyas y de los recursos procedentes de la comedia cortesana<sup>234</sup>.

Estudiaremos a continuación los carros, su decoración y la maquinaria exigida por los autos calderonianos apoyándonos en los textos del dramaturgo y la documentación (especialmente las memorias de apariencias) publicada por Varey y Shergold, lo cual nos permitirá arrojar luz sobre las condiciones de representación del género sacramental en época de Calderón<sup>235</sup>.

Como hemos apuntado, el carro de Caramanchel de 1646 nos puede servir de punto de partida para señalar la estructura básica y las partes de un carro del Corpus<sup>236</sup>. Un carro –o para ser más exactos, un *medio carro*, según la denominación de la época– constaba de dos pisos o cuerpos llamados *casas* o *cajas*: uno inferior y otro superior. La caja inferior servía, en su parte trasera, como vestuario para los actores; desde ella accedían a la zona de representación, en el mismo carro, y de aquí, a su vez, al «tirante», también área para la representación, que conectaba con el tablado. La casa superior del carro albergaba las apariencias y constituía una tercera zona para representar. Las cajas tenían forma cuadrada<sup>237</sup> y su armazón estaba

<sup>234</sup> En su trabajo puntero sobre el género sacramental, Valbuena Prat, 1924, establece tres etapas en la evolución del auto calderoniano: hasta 1648, piezas con menor aparato escénico; de 1648 a 1660, obras más extensas con una escenografía más elaborada; y a partir de 1660, se complica la tramoya y se intensifica la complejidad alegórica. Nosotros, para simplificar, hemos reducido esta división a dos etapas, fijándonos fundamentalmente en el número de carros (dos o cuatro) empleados en la representación del auto.

<sup>235</sup> En un principio, íbamos a reproducir exclusivamente los documentos relativos al espacio y la tramoya del auto que vamos a editar; sin embargo, aunque no reconstruyamos la puesta en escena de otros autos, nos hemos percatado, a partir de la lectura de la documentación recopilada por Shergold y Varey, de que las memorias de apariencias ofrecen información tan rica escenográficamente hablando, que hemos decidido reproducir por orden cronológico todas las memorias que se conservan, a fin de clarificar, al máximo nivel, la puesta en escena de *El Maestrazgo*.

<sup>236</sup> Ver, en el Apéndice «Ilustraciones», [Ilustración 5].

<sup>237</sup> La forma y el tamaño de las cajas de los carros se fue adaptando, con el tiempo, a las necesidades de cada auto. De este modo, a partir de la estructura cuadrada básica del medio



cubierto de lienzos o bastidores que solían pintarse. Finalmente, la maquinaria escénica se ubicaba en el vestuario y en el tejado del carro. El punto de apoyo de las cajas era un mástil o árbol mayor que atravesaba el carro y que servía de eje central de la tramoya y de toda la construcción. Los carros eran transportados por bueyes engalanados<sup>238</sup> que los llevaban hasta el lugar donde iba a tener lugar la escenificación de la obra: bien el carrillo, que era el área primitiva de representación, o bien un tablado, a los que se adherían los medios carros.

A este carro de Caramanchel que se ha reproducido en nuestro Apéndice 4, José María Ruano de la Haza<sup>239</sup> le otorga en concreto una altura de casi 33 pies (9,24 metros), lo que le lleva a postular que habría que pensar en los carros más como estructuras verticales que horizontales. Si Ruano estuviese en lo cierto, la longitud vertical de un carro sería casi la altura de los pies derechos del Corral madrileño del Príncipe, desde el tablado hasta el desván de las tramoyas<sup>240</sup>. En cambio, en opinión de John Varey<sup>241</sup> –y de nosotros mismos–, esa medida es desmesurada.

En realidad, indicar las dimensiones exactas de los carros constituye un verdadero problema, ya que aquellas varían considerablemente y estos no siempre parecen estar dibujados a escala (no hay más que mirar las ruedas del carro de Caramanchel para convencerse de ello)<sup>242</sup>. Los del plano de 1636 de Villoria y Gavilán medían unos 2,66 metros de alto por 2,66 metros de largo (9,5 por 9,5 pies)<sup>243</sup>. Posteriormente, el dibujo de Gómez de Mora para el año 1644 ofrece las medidas de 10 por 10 pies (2,8 metros de alto y de largo)<sup>244</sup>. Y según una memoria firmada por el

---

carro, se crearán carros con forma de nave (necesarios, además de para nuestro auto, en *El lirio y la azucena*, *El primer blasón del Austria*, *Las espigas de Ruth*, la segunda versión de *El divino Orfeo*, *A María el corazón*, *La inmunidad del sagrado*, *El viático cordero*, *Psiquis y Cupido* [para Madrid], *Sueños hay que verdad son*, las dos partes de *El santo rey don Fernando*, *No hay instante sin milagro*, *La nave del mercader*, *Los alimentos del hombre* y *La divina Filotea*) y carros con forma de globo (Calderón lo empleó en *El sacro Parnaso*, *El diablo mudo*, *La inmunidad del sagrado*, *La vida es sueño* y *La divina Filotea*, todos ellos escritos en los últimos veinte años de su producción dramática).

<sup>238</sup> Un documento del año 1642 reseña que había dos bueyes para cada carro y que estos tenían los cuernos dorados e iban cubiertos de mantas de anjeo. Es el documento número 42 (2-196-48) de Shergold y Varey, 1991, p. 86.

<sup>239</sup> Ruano de la Haza, 2000, p. 320. El autor aduce esta medida pensando que el dibujo de Caramanchel se corresponde con los rectángulos que aparecen en el plano de 1646 para la Plaza de Palacio, que hemos reproducido más arriba. Recordemos que las medidas de largo y ancho del carro eran de 3,92 por 2,80 metros.

<sup>240</sup> Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 146.

<sup>241</sup> Varey, 1987, p. 343.

<sup>242</sup> Por esta razón, queremos subrayar –y así lo hacen también todos los investigadores cuyos trabajos hemos consultado– que todas las medidas que ofrecemos son aproximadas.

<sup>243</sup> Esta medida se deduce de suponer que la mitad del largo para un carro según el plano (unos 19 pies, esto es, 5,32 metros) se corresponde con la caja del mismo.

<sup>244</sup> Recordamos que el plano de Villoria y Gavilán y el de Gómez de Mora figuran como [Ilustración 1] e [Ilustración 2], respectivamente, del Apéndice 4 de este trabajo.

propio Caramanchel en 1646, que reproducimos completa dos páginas más abajo, «la planta [del carro] a de ser un bastidor de 18 pies de largo de fuera a fuera y nueve de ancho de fuera a fuera»<sup>245</sup>, es decir, 5,04 por 2,52 metros<sup>246</sup>.

Más allá de la problemática que plantean los escasos documentos iconográficos conservados, lo cierto es que la documentación textual conservada en el Archivo Municipal de Madrid sí permite afirmar con rotundidad que hubo una estrecha relación entre Juan de Caramanchel y los encargados de las fiestas del Corpus de Madrid: desde 1639, prácticamente todos los años se encarga de la construcción y pintura de los carros y de su maquinaria. Por ejemplo, gracias al siguiente documento,

En la villa de Madrid a 3 dias del mes de marzo de 1640 años ante mi el escribano y testigos parezio Gregoruiz, vezino desta uilla, y dixo que acia e yço postura en los ocho medios carros triunfales que sirue[n] en las fiestas del Corpus que hace esta Villa de Madrid para las deste presente año de 1640 y por otros tres años mas consecutivamente, en precio cada vno dellos de 7000 reales de vellon, y en esta cantidad se obliga de hazer todas las tramoyas y poner los carros en la conformidad que se le ordenare y segun y de la manera y con las mismas condiciones que los a tenido el año pasado de 1639 Juan de Caramanchel...<sup>247</sup>,

sabemos que Juan de Caramanchel había construido los carros en 1639. Y por este otro,

...el otorgante [Pedro de Saura] quiere encargarse de hacer los dichos carros triunfales desde luego ace postura en ellos y se obliga de los hacer y favricar por tiempo de ocho años que an de comencar a correr y yncluirse en ellos este de 1644 y los a de poner y acer en conformidad y con las condiciones con que los tubo y favrico Juan de Caramanchel, vecino desta uilla, por quatro anos, y ansimismo a de hacer el tablado para la muestra de los autos en la casa de la Obreria fiesta uilla conforme a la traza y modo con que lo hico el dicho Juan de Caramanchel, dando los dichos carros pintados, hechos y acauados en toda perfeccion segun en la forma y de la manera que los poetas que conpusieren los autos los pidieren y la representacion requiriere...<sup>248</sup>,

que también lo había hecho entre 1640 y 1643. En 1644, se pregonó nuevamente la construcción de los carros por cuatro años; se presentaron varios candidatos, si bien la adjudicación final fue, una vez más, para Caramanchel. Parece, sin embargo, que este año los organizadores del Corpus no quedaron muy satisfechos con su trabajo, pues hay una notificación de finales de mayo que reza:

<sup>245</sup> Documento 66d (2-197-3) de Shergold y Varey, 1961, p. 65.

<sup>246</sup> Hasta nuevo dato que permita aclarar incertidumbres y resolver contradicciones entre el plano de 1646 y el documento firmado por Caramanchel, hemos de concluir que estas debieron de ser las que siguió el artista al construir el carro cuyo dibujo hemos reproducido.

<sup>247</sup> Documento 22 (2-196-46) de Shergold y Varey, 1961, p. 22.

<sup>248</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 46-47, documento 54c (2-197-1).

...por quanto se remataron en Juan de Caramanchel el hacer los dichos carros triunfales por quatro años en que entra este presente ynclusibe en 6000 reales cada uno y se obligo acellos que son ocho carros en toda perfeccion y tenellos acabados ocho dias antes del dia del Corpus que a de ser a 18 deste presente año con muy buen lienzo y pintura a satisfacion de los dichos señores y Protetor para hacer la muestra dellos, y porque al presente no lo a echo y faltan tres dias para el dicho dia del Corpus y an bisto que los dichos carros estan muy mal echos, ansi de lienzo como de pintura, de suerte que no son de provecho para hacer las dichas representaciones, y por estar muy adelante el tiempo para que an de serbir y por ser casa que ynporta a el serbicio del Rey nuestro señor, mandaron se notifique a el dicho Juan de Caramanchel que para manana que se contaran 24 a medio dia ponga los dichos carros ansi de lienzo como de pintura muy buena conforme a su obligacion y las tramoyas que para ellos estan echas de suerte que esten a satisfacion de los dichos señores sin que aya en ellos remiendo ni abujero en los liencos de los dichos carros...<sup>249</sup>

En 1645, una partida de gastos indica que hay que pagar casi 400000 maravedíes por «aderezar y pintar los carros», «pintar los juegos de los carros» y «de demasías que hubo en los carros»<sup>250</sup>. No figura, sin embargo, el nombre del beneficiario.

En febrero de 1646, la comisión organizadora del Corpus decide lo siguiente:

...por quanto los ocho medios carros tr[un]fiales en que se an de representar los autos el dia del Corpus estan tan maltratados que no son de provecho, mandaron se agan nueuos los dichos ocho medios carros conforme a la traça y condiciones aqui puestas en estos autos, y para ello se pregone y se admita las posturas, bajas y pujas que se hicieren...

La «Memoria de las condiziones que an de tener los ocho carros tr[un]fantas» reza:

Primeramente an de azer toda la madera del juego de alamo negro rezia y muy quadrada; las dos bigas de cada carro adonde se a de fundar los cabezales a de ser de alamo negro y rezias; todos los pilares del carro an de azer de la dicha madera muy fuertes; los trabesaños de arriba de la propia madera, rezios y quadrados; el juego de arras a de yr con sus cinco abrazaderas y tres tarugos y el delantero con otras cinco y sus quatro tarugos: la biga maestra a de azer muy gorda y de buen yerro; la barra de la biga a de ser gorda y clabada con sus clabos jemales; los hexes an de llebar cebicones gruesos y cebicas por enzima y sus berlotas en medio de las mangas de su abarcon en la tijera grande, con su clabija para la lanza; el yerro de las ruedas con todo esto que ba referido a de llebar 700 libras; cada juego de yerro a de llebar por la trasera un argollon grande con un buen tarugo.— (Rúbrica).

Junto a este documento está el carro dibujado por Caramanchel. En otra hoja, figura una «Memoria y condiziones con que me obligo hacer lo enrasado de la planta y

<sup>249</sup> Documento 54j (2-197-1) de Shergold y Varey, 1961, p. 49.

<sup>250</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 60-61, documento 62 (2-197-1).

casilla de los carros triunfantes para la representacion del dia del Corpus». Está firmada por Juan de Caramanchel, y dice:

Primeramente la planta a de ser un bastidor de 18 pies de largo de fuera a fuera y nueve de ancho de fuera a fuera, y todo el bastidor de grueso de media bigeta y el dentro de grueso de quarton con tablas de a nueve pies gruesas de corral clabadas con clabos de a ochabo con quadrales en las esquinas ensanblados todos a cola de milano tarugada y por enbasamento de la casilla todo lo alto de las berxas con tablas de a nueve pies engargoladas siendo la mesa del mesmo marco quel bastidor de media bigeta que todo se contara por enrasado yendo clabadas contra los pies de la fundacion del carro tornapunteado como es necesario y lo pide.

Mas toda la casilla a de ser enrasada, todo lo de mayor de quarton y lo de menor de alfaxia de canto con tablas de a siete pies, las mas secas y delgadas que se allaren, con clabos de tres al quarto, que lo demas ba clabado con xemales y birotos con quadrales por esquinas y el encadenado de maderos de a ocho con el suelo de alfaxias y entablado, que to[do] lo que aqui se declara es lo que sienpre queda hecho. Todas las berxas an de ser de quarton, que asi conbiene, con dos pilarillos cada lado del grueso de media bigeta, y en cada pilarillo a de llebar una esquadra de yerro con seys claberas cada una que son 16 esquadras.

El enrasado que ba aqui declarado, ansi suelo como la casilla, cada pie are por 3 reales y medio midiendoseme la mesa de las berxas y engargolado todo por enrasado; para que no aya demasias lo declaro.

Las berxas cada una siendo gruesas de quarton torneadas y encaxadas las pondre a toda costa a 4 reales cada una.

Para cada carro abiendo de ser anxeo nuevo es menester 200 reales que para los ocho carros es 1600. Destos yo por mi obilgacion pagare los 600 y por desacer y armarlos a 50 reales me se dara de cada uno.– *Juan de Caramanchel*.<sup>251</sup>

Estos dos documentos se fusionaron para ofrecer una memoria definitiva sobre las «Condiciones con que se an de azer los ocho medios carros nuevos tr[un]fantes para hazer los autos de las fiestas del Santisimo Sacramento el dia del Corpus deste presente año de 1646». El documento resultante –que también sirvió de base para el año 1648, del que ofrecemos las variantes significativas en notas a pie de página– es el siguiente:

Primeramente se a de obligar el maestro que tomare por su cuenta el hazer nuevos los dichos medios ocho carros tr[un]fales en esta manera: todo el juego de alamo negro recio y muy quadrado; las dos bigas de cada carro adonde se an de fundar los cauezales y todos los pilares an de ser muy fuertes, asi los trabesaños quadrados, y el juego de atras a de yr con cinco braçaderas y tres tarugos y al delantero con otras cinco y quatro tarugos; la biga maestra a de ser muy gorda y de buena ley de madera ansi la clabixa de yerro y gruesa; la barra de la biga a de ser gorda y clabada con sus clabos jemales; los hexes an de lleuar çiuicon y dos ciuicas y por encima y su belorta en medio de las mangas su abarcon con la tijera grande, lança y clauija; el yerro de las ruedas con todo esto que ba referido a de lleuar 700 libras; cada juego de yerro a de lleuar por la trasera vn sortijon grande con vn buen tarugo. Todo esto de yerro.

<sup>251</sup> Estos tres documentos aparecen en Shergold y Varey, 1961, como documentos número 66a, c y d (2-197-3), respectivamente, pp. 64-65.

2. Es condicion que la planta a de ser de los dichos ocho medios carros triunfales conforme esta pintada para este dicho año; a de ser vn bastidor de 18 pies de largo de fuera a fuera y nueue de ancho y todo el bastidor de media bigueta y el dentro de grueso de qarton llebando por de dentro quatro quartones para los escutillones para las aparencias. Todo este suelo a de ser entablado con tabla de a nueue pies con rebajos muy gruesas de corral clabadas con clauos de auchabo con quadrales en las esquinas ensanbladas a cola de milano tarugados y por enbasamento de la casilla todo lo alto de las berjas con tablas de a nueue pies engargoladas siendo la mesa del corredorcillo de media bigeta como el bastidor de la planta y yendo clauado contra los pies de la fundazion del carro tornapuntado como es nezesario y lo pide el mucho trauajo que azen los dichos carros para las dichas fiestas.

3. Mas todas las casillas an de ser enrasadas, todo lo de mayor de quarton y lo de menor de alfarjia de canto con tablas de a siete pies, las mas secas y delgadas que se allaren, clauadas con clauos de a tres al quarto, que lo demas a de yr clauado con jemales y birotos con quadrales por esquinas y el encadenado con madera de a ocho con el suelo de alfarjias y entablado; todas las berjas an de ser de quarton, que asi conbiene, con dos pilarillos a cada lado del grueso de media bigueta y en los pilarillos de adelante a de lleuar vna esquadra de yerro de vn dedo de grueso enbebida con seis claueras cada una. [...]

5. Es condicion que se an de pintar dichos carros de muy buena pintura al temple pintando en ellos muy buena alquitatura y prespetiuas, historias, payses y todo lo demas que se ofreciere conforme lo que pidieren los dichos autos; y ansimismo se an de pintar las barandillas de dichos carros y socalos de las casas bajas y mas se an de pintar los ocho rodapiés aciendo en ellos los repartimientos que mas bien pareçiere a los dichos Sres. Comisarios.

6. Es condicion que se an de dorar o platiar las baras del palio de oro bruñido y dar de azul las 24 orquillas con que se llenan las andas y la reja que se pone en Santa Maria y la mesa en que se pone la custodia y se a de pintar todo al temple y se an de platiar las bolas de la dicha reja. [...]

8. Es condicion que si se hiziere alguna galera o naue a de echar todas las banderillas que fueren nezesarias de tafetan de colores que el auto pidiere. [...]

10. Es condizion que a de reparar y tener adreçados los dos carrillos en que se representan por las calles, adreçandolos los juegos y ruedas y tableros y barandillas de manera que se pueda representar en ellos, y pintar las barandillas de colorado<sup>252</sup>.

11. Es condizion que el maestro a de dar acabados en toda perfesion los dichos ocho medios carros con sus querdas y maromas y garruchas que fueren neçesarias quince días antes de la muestra [...]

16. Es condizion que todo el lienzo que se gastare en los dichos ocho medios carros a de ser nuevo y muy bueno. Este dicho año de 1646<sup>253</sup> y <sup>254</sup>.

Una hoja suelta intitulada «Memoria de lo que falta de poner en las condiciones» reza:

<sup>252</sup> En 1648, la condición número 10 dice: «Es condicion que a de tener adreçados los juegos y ruedas y tableros de los quatro carros, y en lugar de las varandillas se a de hacer vn tablado como se hiço el año pasado en la Puerta de Guadaluaxara o en la Plaza o en la parte donde se le ordenare para representar al pueblo».

<sup>253</sup> El documento de 1648, además de cambiar el 6 de 1646 por el 8, añade una última cláusula: «17. Que aia de hazer dos medios carros nuevos de la misma manera que se an echo otros años; y esto lo aya de hazer todos los anos en que se remataren para que el tiempo que acauare el arrendamiento queden todos nuevos».

<sup>254</sup> Documento 66e (2-197-3) de Shergold y Varey, 1961, pp. 65-68. Las variantes del documento de 1648 se ofrecen en las notas a pie de página.

10. En la condicion 10 donde se dice que a de hauer carrillos para representar fuera, esta no es necesaria por quanto andan los quatro carros juntos, sino en lugar de las barandillas se a de hacer vn tablado como se hiço en la Puerta de Guadalaxara el año pasado y en la Plaza y donde mandaren los dichos Sres. Comisarios, que son las partes donde se representan el pueblo. [...]

En las condiciones con que se han de pregonar los dichos carros a de ser que se an de hacer dos medios carros nuevos de la misma manera que se hiço el año pasado porque no son de prouecho, y esto se a de hacer pregonar mañana jueves 14 de mayo.– *Simon Gonzalez*<sup>255</sup>.

Esta fecha es de suma importancia, porque el día del Corpus de 1648 cayó en ese jueves 14 de mayo. Lo cual indica que, a pesar de estar archivada con los documentos de 1646, esta hoja suelta es de 1648. Pero además, según Shergold y Varey<sup>256</sup>, esta condición 10 revela un cambio fundamental en la historia de la representación de los autos sacramentales: la frase «por quanto andan los quatro carros juntos» sugiere que se está estipulando el empleo de cuatro carros por auto, y no dos, como era costumbre hasta la fecha. Dicho cambio desbordó la capacidad del carrillo para absorber cuatro carros sin que desluciera el resultado, por lo que, a juicio de estos hispanistas, se optó por prescindir en adelante del carrillo y sustituirlo por tablados fijos, levantados en la Plaza Mayor y la Puerta de Guadalajara.

Shergold y Varey aventuran que este cambio de dos a cuatro carros por auto no se produjo, sin embargo, en 1648, sino un año antes. Recordemos que las representaciones teatrales habían sido prohibidas en 1646, razón por la que no hubo autos dicho año, y que el levantamiento del veto se produjo en fecha tardía (7 de junio de 1647<sup>257</sup>). Este dato, junto con lo que parece colegirse de documentos de 1648 aludiendo a lo que se hizo en 1647, como este,

10. Es condicion que a de tener adereçados los juegos y ruedas y tableros de los quatro carros, y en lugar de las varandillas se a de hacer vn tablado *como se hiço el año pasado* en la Puerta de Guadalaxara o en la Plaza o en la parte donde se le ordenare para representar al pueblo<sup>258</sup>,

<sup>255</sup> Documento 66f (2-197-3) de Shergold y Varey, 1961, p. 68.

<sup>256</sup> Shergold y Varey, 1964, pp. 18-20.

<sup>257</sup> «Anoche a las once tube respuesta de S. M. en que permite a la Villa las representaciones del Corpus, con calidad de que no se an de hacer en los corrales ni ha de auer en los autos, bailes ni entremeses cosa indecente. Asi lo tendra entendido Vm. a quien guarde Dios muchos años. Madrid, 7 de junio 1647.– *D. Juan Chumacero y Carrillo*». Se trata del documento 74 (2-197-4) de Shergold y Varey, 1961, p. 72.

<sup>258</sup> Nota 92 de Shergold y Varey, 1961, p. 67, a las «Condiciones con que se an de azer los ocho medios carros nuevos tr[i]unfantes para hazer los autos de las fiestas del Santisimo Sacramento el dia del Corpus deste presente año de 1646». Ya hemos indicado que la documentación de 1648 sobre la construcción de los carros se basó en la de 1646.

llevan a estos investigadores a afirmar que, desde 1647, se representaron anualmente en Madrid dos autos, para cada uno de los cuales se necesitaban cuatro carros<sup>259</sup>. Este año de 1647 es, por tanto, crucial en cuanto al tratamiento del espacio en los autos sacramentales, porque el hecho de pasar de dos carros por auto a cuatro amplía de cinco a nueve el número de espacios en los que el dramaturgo puede situar la acción de los personajes.

Por estos mismos años, entra en juego un nuevo factor que creemos importante en la evolución del género sacramental, gracias a Calderón; nos referimos a los trabajos del dramaturgo para palacio, que explican, a nuestro parecer, la tendencia progresiva a la complejidad espacial escénica de las piezas del Corpus. En efecto, don Pedro, cerca ya del medio siglo de vida, ha estado trabajando en la corte con Cosme Lotti, componiendo obras por encargo para la familia real, y este hecho podría explicar el trasvase paulatino de los recursos dramáticos y apariencias que el teatro cortesano le ofrecía al género del auto sacramental<sup>260</sup>.

Por esta razón, porque Calderón empieza a tantear en la práctica escénica del auto con las posibilidades que le brinda la comedia palaciega, queremos dedicar unas líneas a las características específicas del teatro cortesano; pues solo de esta manera podremos entender cómo aprovechó nuestro dramaturgo los mecanismos de un género dramático en otro. Nos detendremos en tres aspectos de este teatro para palacio: el tratamiento de la escena, la construcción del decorado y la utilización de la maquinaria.

El Alcázar viejo de los Austrias y especialmente, el Coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640, van a ser los centros neurálgicos en el desarrollo de la espectacularidad dramática espacial del teatro español del siglo XVII. El rey Felipe IV, gran aficionado a las artes en general, y al teatro en particular, auspiciará, a través de su valido, el conde-duque de Olivares, la llegada a Madrid de los ingenieros florentinos Cosimo Lotti, en 1622, y Baccio del Bianco, en 1651. En aquellos espacios verterán estos dos todo su saber escenográfico, forjado en la cultura renacentista del Humanismo italiano, y aplicándolo, en primer lugar, al tratamiento de la perspectiva en el teatro. Ambos experimentaron en el espacio cortesano con las posibilidades de la

<sup>259</sup> En un artículo en solitario, Varey, 1987, p. 340, se reafirma en esta tesis.

<sup>260</sup> Ejemplo de ello podría ser el auto *Los encantos de la Culpa* (ca. 1647), inspirada precisamente en una comedia palaciega, *El mayor encanto, amor* (1635), a la cual Calderón someterá a un proceso de estilización y *contrafactum* para apropiarla al mensaje doctrinal y teológico que está en la base de la filosofía del género sacramental.

*scena versatilis*, la *picturatae scenae facies* y muy especialmente, la *scena ductilis serliana*<sup>261</sup>.

La *scena versatilis* consistía en el empleo de *periaktoi* o *peritásmata*, esto es, de unas máquinas triangulares giratorias, situadas detrás de las puertas laterales del escenario, que se adherían a lienzos pintados (*pínakes*) y que, accionadas a mano o mecánicamente, permitían a los griegos cambiar súbitamente un decorado por otro. La *picturatae scenae facies*, por su parte, era un bastidor de tela pintada representando una perspectiva urbana, palaciega o campestre. Y finalmente, la *scena ductilis*, ideada por Sebastiano Serlio (1475-1554), tomaba como base la *picturatae scenae facies* para flanquearla de otros bastidores laterales, dispuestos angularmente: uno de los lados de este ángulo se colocaba en paralelo al proscenio; el otro, en diagonal respecto al telón del fondo, donde se situaba el punto de fuga del conjunto de la perspectiva. La creación en el espectador de una sensación de profundidad se completaba con una leve elevación del tablado que estaba tras el área del proscenio<sup>262</sup>. Estos tres sistemas se aplicaron en España a los tres tipos básicos de escena, recogidos de Vitrubio: la escena cómica o de calle, la escena satírica o campestre-selvática, y la escena trágica o palaciega.

Las limitaciones impuestas por la escena serliana, sin embargo, pronto fueron superadas y mejoradas con la introducción de una escenografía más manejable y cambiante. Esta iba a ser la base de la *scena ductilis* barroca, sobre la que trabajarían Lotti y Del Bianco a partir de las novedades escenográficas introducidas por escenógrafos italianos como Nicolás Sabatini (1574-1654), autor de una *Prattica di fabricar scene e machine ne'Treati* (1637)<sup>263</sup>.

<sup>261</sup> Al desarrollar este apartado de nuestro trabajo, seguimos a Rodríguez G. de Ceballos, 1989. Ver asimismo el manual de Quirante, Rodríguez Cuadros y Sirera, 1999, p. 211 y ss., donde estudian los cambios en la concepción escenográfica del teatro cortesano a partir de las aportaciones de Serlio y el modelo italiano.

<sup>262</sup> Sin embargo, el espacio escénico estaba fuertemente limitado: la zona de representación se limitaba al proscenio, a cuyos lados se situaban las entradas y salidas para los representantes. El telón del fondo permanecía invariable durante la representación y los bastidores laterales no eran transitables.

<sup>263</sup> El aprovechamiento espectacular del espacio y el uso sistemático de la maquinaria escénica en las comedias de fiestas palaciegas bajo el reinado de los Austrias, puede intuirse si ponemos en común tratados como la *Prattica* de Sabatini con testimonios iconográficos conservados, como las láminas de Baccio del Bianco para la escenografía de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón, o los dibujos de los discípulos de José Caudí para la escenificación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* (1690), también de Calderón. Por otro lado, el que Calderón escribiese posteriormente el auto *Andrómeda y Perseo* (1680) revela cuán influyó, no solo en el fondo, sino también en la forma, el teatro cortesano sobre el género sacramental.



Sabatini mejoró las técnicas de la perspectiva: dispuso los bastidores<sup>264</sup> laterales inmediatos al proscenio en posición paralela a este, y los bastidores intermedios, en diagonal, convergiendo hacia el punto de fuga de la perspectiva; pero, he aquí la novedad en cuanto a la práctica de Serlio, el telón de fondo estaba dispuesto a cierta distancia de la pared trasera de la escena –en la que situó el punto de fuga–, y este pasillo permitía, por una parte, situar allí la tramoya y, por otra, transitarlo. Además, el telón de fondo podía abrirse o enrollarse dejando ver nuevos telones.

Otra de las novedades escénicas en cuanto al tratamiento del espacio, como consecuencia de la venida a la corte madrileña de Lotti y Del Bianco, iba a ser el uso espectacular de la gran maquinaria puesta al servicio de la materia mitológica de la comedia cortesana. En este punto, empero, debemos ser más exactos y recordar que también en el teatro popular se desarrolló y fue perfeccionándose con los años la tramoya de corral y que, con toda seguridad, Calderón tomó de una y otra práctica escénica para trasvasar los conocimientos aprendidos al género del auto sacramental<sup>265</sup>. En este sentido, los trucos y tramoyas empleados usualmente en las diferentes modalidades del teatro español del siglo XVII –corte, corral y auto–, para sorprender al público espectador, son:

- El derrumbamiento de un decorado para simular un terremoto.
- El ascenso y descenso de un personaje desde el cielo a tierra por medio del pescante, canal o elevación. Ruano de la Haza la describe así:

un pie derecho (el mástil central del carro) con una ranura o canal abierta a todo su largo por donde se deslizaba un madero vertical que a su vez sostenía un madero horizontal, que servía de pie o peana, y otro en diagonal que actuaba de soporte. La peana era izada, con la figura o figuras sobre ella, por medio de una maroma que pasaba por una garrucha situada en lo alto del poste y asegurada por la parte trasera a un torno situado en el interior del primer cuerpo. Para facilitar el ascenso y descenso de las figuras se ataba a la cuerda un peso o 'plomada', que servía de contrapeso.<sup>266</sup>

<sup>264</sup> Sabatini recomendaba que los bastidores fuesen chasis de madera revestidos de cartón.

<sup>265</sup> Encontramos, en efecto, maquinaria como el escotillón, el monte, el palenque, la devanadera, el bofetón o el pescante en los teatros comerciales del Siglo de Oro. También se utilizan en el teatro palaciego, pero aquí la tramoya goza de una mayor sofisticación. Ver ejemplos concretos de su uso en las obras de Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 447 y ss.; y Quirante, Rodríguez Cuadros y Sirera, 1999, p. 201 y ss.

<sup>266</sup> Ruano de la Haza, 2000, pp. 332-334. Y Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 471-479. El mecanismo de esta tramoya –una de las más empleadas en el teatro español del Siglo de Oro– era el mismo en corrales y carros. Autos calderonianos que hacen uso de ella son: *El Maestrazgo del Tusón*, *El sacro Parnaso*, *El lirio y la azucena*, *El diablo mudo*, *Primer refugio del hombre*, *El primer blasón del Austria*, *Las órdenes militares*, *Mística y real Babilonia*, *A María el corazón*, *La inmunidad del sagrado*, *Psiquis y Cupido* para Madrid, *El viático cordero*, *Sueños hay que verdad son*, las dos partes de *El santo rey don Fernando*, *¿Quién hallará*

- La aparición o desaparición de un personaje por un escotillón, tramoya que el *Diccionario de Autoridades* define como «una puerta o tapa cerradiza en el suelo», añadiendo que «llámanse así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias»<sup>267</sup>.
- La desaparición súbita de un personaje de escena o su conversión en un elemento inanimado a través de las tramoyas del bofetón y la devanadera<sup>268</sup>. Según el *Diccionario de Autoridades*, el bofetón es «una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón<sup>269</sup> o quicio como de puerta»<sup>270</sup>. La devanadera era «un catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior (seguramente hundido en el tablado) por unas cuerdas, que lo hacían revolverse, y presentar al público las diferentes caras de la pirámide»<sup>271</sup>.
- El vuelo de un personaje montado en un carro o una nube mediante un pescante con movimiento horizontal o *sacabuche*. Aunque esta máquina fue escasamente empleada en los corrales<sup>272</sup>, la encontramos con cierta asiduidad en el teatro palaciego para hacer pasar en el aire a un actor de un lado a otro del escenario. El personaje simulaba ir sobre un carro celeste o una nube que, fabricados de cartón o madera, se deslizaban, a través de

---

*mujer fuerte?, La viña del Señor, La nave del mercader, El nuevo hospicio de pobres, El jardín de Falerina, La serpiente de metal, Los alimentos del hombre, El tesoro escondido, El segundo blasón del Austria y La divina Filotea.*

<sup>267</sup> Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 461 y ss., recogen abundantes testimonios de comedias que usan esta tramoya. En los teatros comerciales, como el Corral del Príncipe, el escotillón se ubicaba en tres posibles lugares, a saber, el tablado, el vestuario y los corredores del primer piso. Para el caso de los autos sacramentales, como después veremos, la ubicación y apertura del escotillón se diversifica de acuerdo con las necesidades que impone el devenir de la representación (más adelante reproduciremos las memorias de autos calderonianos que se sirven de esta tramoya, como *El Maestrazgo del Tusón, El lirio y la azucena, Las órdenes militares, Las espigas de Ruth, La inmunidad del sagrado, La viña del Señor y El nuevo hospicio de pobres*).

<sup>268</sup> Por la descripción de Sabatini, parece ser que en el teatro cortesano esta tramoya era más sofisticada; pero como, según las indicaciones de Ruano de la Haza, 2000, pp. 327-329 y 334-336, los carros del Corpus se sirvieron del bofetón y la devanadera de corral, optamos por explicar el funcionamiento de estos dos artilugios.

<sup>269</sup> Un gorrón era una especie de púa de metal que, encajada en un agujero, permitía el movimiento giratorio alrededor de un eje vertical de una máquina. El bofetón, según Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 485, fue la tramoya más popular de los corrales.

<sup>270</sup> Autos calderonianos que requieren un bofetón son: *Primer refugio del hombre y probática piscina, El primer blasón del Austria, Mística y real Babilonia, Sueños hay que verdad son y El nuevo hospicio de pobres*.

<sup>271</sup> Arróniz, 1977, p. 166 y ss. La devanadera es necesaria en los autos de Calderón *El Maestrazgo del Tusón, Las espigas de Ruth*, primera parte de *El santo rey don Fernando, No hay instante sin milagro, El arca de Dios cautiva y Los alimentos del hombre*.

<sup>272</sup> Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 481.

un sistema de poleas, por unos raíles situados a la altura deseada y apoyados en las paredes laterales o en andamios contruidos para tal fin.

Es cierto, y ya lo hemos reseñado, que estas tramoyas eran comunes al teatro de corral y al Coliseo del Buen Retiro (artilugios que, por otra parte, Calderón conjugó con las apariencias y *tableaux vivant* que eran conocidas desde antaño por los espectadores del teatro popular madrileño<sup>273</sup>); pero también lo es el que, desde mediados del XVII, nuestro poeta potencia la escenotecnia de su teatro sacramental (la ampliación de dos a cuatro carros por auto lo permitía), abriendo el espacio del auto a la espectacularidad escenográfica y la sofisticación de recursos y tramoya del teatro palaciego<sup>274</sup>. De hecho, una mayor complejidad escénica y el aumento de los efectos escenográficos en el teatro para el Corpus se desprende de los propios textos calderonianos y sobre todo, de los documentos transcritos por Shergold y Varey (de finales de la década de 1650 datan las primeras memorias de apariencias conservadas, que confirman la espectacularidad alcanzada por el género sacramental en Calderón). Pero además, sabemos que algunos años fue el escenógrafo oficial de la corte, Baccio del Bianco, el encargado de la decoración de los carros para la fiesta del Santísimo Sacramento; prueba irrefutable de que la práctica escénica del auto se nutre de la del teatro palaciego.

Repasemos la documentación conservada con fecha de entre 1650 y 1681. Con fecha de abril de 1652, un contrato estipula que Juan de Caramanchel hará los carros

de buena pintura echos y acauados en toda perfeçion con las tramoyas y en la forma y de la manera que lo contiene vna memoria que se le a entregado, echa por D. Pedro Calderon de la Varca, cauallero del orden de Santiago, como persona que a echo la composicion de los dichos autos sacramentales...<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Remitimos al lector a Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 356-371 y 404-446. El decorado básico de cortinas y puertas, así como las escenas exteriores como el jardín, el monte o los lienzos pintados, constituyen la base primera del espacio escénico de muchos autos, precisamente por la similitud física entre los primeros corrales de comedias y los autos sacramentales cuando aún disponían de dos medios carros y un carrillo o tablado para ser puestos en escena. Ver a este respecto Varey, 1997, p. 561 y ss.

<sup>274</sup> En este apartado estamos considerando únicamente el tratamiento del espacio en el drama alegórico calderoniano, pero no se ha de olvidar que las novedades que en él introduce el dramaturgo han de verse en el marco de un «teatro total», es decir, unidas a la música, la pintura, la técnica del actor barroco, el vestuario e incluso el texto poético a representar. Solo así se puede tener una amplia perspectiva de la maestría dramática de Calderón. Remitimos a los apartados de nuestro trabajo dedicados a la técnica actoral, la música, el vestuario y los accesorios escenográficos.

<sup>275</sup> Documento 120 (2-197-9) de Shergold y Varey, 1961, p. 105.

En 1654, los construye de nuevo Caramanchel, pero en esta ocasión, «dando los dichos carros de buena pintura y madera y bestirlos de lienzo para poderse pintar segun las trazas i condiciones que se le an de dar por Bacho de Vianco, yngeniero de S. M....». El documento añade que «al dicho Juan de Caramanchel se le a de dar por esta vez el tafetan necesario para las vanderas de los navios de los carros y las colonias para los carrillos y si se pidieren cortinas de tafetan y otra qualquier cosa se lo a de dar y pagar esta dicha Villa»<sup>276</sup>.

Igualmente, en los años 1655 y 1656, Caramanchel

A de acer los ocho medios carros segun los dibujos que se le an entregado echos de Bacho de Bianco y los a de bestir todos dichos ocho medios carros de lienço, bastidores y madera que fuere menester, dandolos a tiempo que los pintores puedan acauallos a tiempo, de forma que el dicho Juan de Caramanchel los a de dar acabados seis dias antes de la muestra para que puedan andarse las apariencias.<sup>277</sup>

Este mismo año de 1656, encontramos una obligación al pintor Juan Bautista Sánchez «a dar lo pintado y dorado y todo lo necesario tocante a pintura de los 8 medios carros de la representacion, y platear las varandillas y baras del palio, segun y en la conformidad que se a hecho los años pasado[s]...»<sup>278</sup>.

De 1658 se conserva una «Memoria de las cosas de demasias que [he] echo yo Juan de Caramanchel para las conpanias de la representacion de orden de los Sres. Correjidor y Comisarios». Son, entre otras, «vn castillo finxido de fuego», «vn dragon con fuego finxido», «el pescante con su silla y garfios de yerro que sirbio para el entremés descamilla» y «dos puertas que se içieron por detras de los carros por orden de los Sres. Comisarios para que saliese y entrase Ysabel de Galbes a la [o]tra mutaçion de no ser bista». Del mismo año es una «Memoria de lo que se a pintado en los carros»: «vn castillo de dos baras de alto» y «vna tarasca de vn dragon [de dos baras y media] de largo», entre otros<sup>279</sup>.

Desde 1659 se conservan sistemáticamente las memorias de apariencias concretas de cada año; y así, sabemos que este año se representaron en Madrid *El Maestrazgo del Tusón* y *El sacro Parnaso*. El maestro Caramanchel hizo los carros y su pintura corrió a cargo del pintor Juan Fernández de Laredo<sup>280</sup>. Reproducimos ahora únicamente las directrices fijadas en la memoria de *El sacro Parnaso*:

<sup>276</sup> Documento número 136a (2-197-11) de Shergold y Varey, 1961, pp. 113-114.

<sup>277</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 116-117, documento 140a (2-197-12 y 7-202-42).

<sup>278</sup> Shergold y Varey, 1961, documento número 144b, pp. 120-121.

<sup>279</sup> Documentos 166a y b (2-198-14) de Shergold y Varey, 1961, pp. 132-135.

<sup>280</sup> Documentos 169c y d (2-198-14) de Shergold y Varey, 1961, pp. 136-139. Una memoria de gastos de 1659 dice que hay que pagar a Caramanchel por hacer los carros y a Fernández de

Primeramente el primer carro para el auto que se intitula *El sacro Parnaso* ha de ser una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores. Desta, a su tiempo, ha de subir en elevación otra montaña, que en forma piramidal remate en disminución, y en lo eminente de la cumbre un sol entre nubarrones y rayos, y dentro dél, un cáliz grande y una hostia. Lo demás deste segundo cuerpo ha de tener, a manera de nichos o quiebras de la misma montaña, lugares compartidos para diez ninfas, de las cuales las cinco han de ser vivas, y las otras cinco pinturas, cortadas de tabla del tamaño natural de una mujer, de suerte que incorporadas unas con otras cubran toda la fachada sin embarazarse las unas a las otras. Los dibujos de las pintadas han de ser vestidas como sibilas y todas han de tener en sus lugares unas tarjetas cuyos motes se darán a tiempo. Todo esto, como se ha dicho, ha de subir en elevación lo más que pueda y dar una y más vueltas al tablado.

El segundo carro ha de ser un templo cuya fábrica queda al arbitrio del artífice. Este se ha de abrir a su tiempo y dejar descubierto un jardín bien adornado. Del medio deste jardín se ha de elevar una coluna imitada de jaspes, revestida de hojas de parra, y entre ellas ángeles de cortado. Y en el capitel de ella ha de haber un cáliz y una hostia. De lo bajo deste carro, por un lado, ha de subir una escalera, también en elevación, pintada de colores. Ha de tener siete escalones, y en cada uno una tarjeta que en letras grandes digan empezando desde el primero de la parte de abajo: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia, pereza. Por esta escalera ha de poder subir y bajar un hombre, y se advierte que el cáliz, que ha de estar en el remate, se pueda quitar y bajar con él, no solo lo que diera la escala pero desde allí hasta el tablado de la representación. Esto ha de volver a cubrirse quedando el templo cerrado como estaba primero.

El tercer carro ha de ser una fábrica rica de mármoles y jaspes de la cual toda la fachada ha de dar vuelta desde el tablado hasta el capitel, y en lo alto se ha de ver debajo de un dosel una mujer sentada en una silla, y delante de ella, un bufete con aderezo de escribir, y una fuente de plata. Todo esto por canal ha de bajar hasta el tablado, y a su tiempo volver a subir y quedar cerrado como primero estaba.

El cuarto carro ha de ser un globo celeste, el cual ha de estar embebido en el primer cuerpo dél hasta que a su tiempo se descubra en elevación, con seis personas que le han de cercar como sustentándole. Estas han de tener bajada al tablado, y dejando el globo elevado, se ha de abrir en dos mitades y verse dentro dél un niño en una cruz, el cual se ha de elevar en ella hasta ponerse en lo eminente del globo.

Adviértase que en el carro del dosel ha de haber capacidad para poder colgarse debajo dél y entre la mujer, que ha de aparecer sentada, y su cielo unos premios que serán: un corazón, una piedra, una pieza de tela carmesí, una mitra blanca, una paloma plateada, un sol dorado pendiente de un collar. Y que estos premios han de estar colgados de unas cintas de manera que puedan, alargándolas, alcanzarse desde el tablado.<sup>281</sup>

---

Laredo por pintarlos (documento 176a [2-425-41] de Shergold y Varey, 1961, pp. 143-144). Hemos reproducido estos documentos al hablar de la autoría y composición de *El Maestrazgo del Tusón* así como de la sacramental barroca de 1659. Volveremos a mencionarlos en el apartado dedicado al espacio y la tramoya escénica de *El Maestrazgo* específicamente.

<sup>281</sup> Aunque Shergold y Varey fueron los primeros en reproducir toda la documentación conservada en el Archivo de Madrid (lo cual incluye las memorias de apariencias de los autos de Calderón), nosotros las vamos a tomar de Escudero y Zafra, 2003, por pura comodidad, pues modernizan las grafías y subsanan algunos errores. Esta del auto *El sacro Parnaso* aparece en Escudero y Zafra, 2003, pp. 41-43.

En 1660 se representaron *El lirio y la azucena* (también llamado *La paz universal*) y *El diablo mudo*. Las memorias indicaban al maestro de obras<sup>282</sup> las condiciones que habían de cumplir los carros en los siguientes términos:

Primeramente para el auto intitulado *La paz universal*. Ha de ser el primer carro una carroza muy bien imitada con cuatro caballos que pisen en el aire, en que ha de aparecer sentada una mujer, y dando vueltas ha de tener bajada para el tablado de la representación por un estribo. La pintura deste carro han de ser nubes, y toda adornada la carroza en sus remates y cielo descubierta de angelotes y serafines sobrepuestos.

El segundo carro ha de ser una nave hermosa y bien enjarceada y adornada de gallardetes. Ha de tener su elevación en el árbol mayor y dar vueltas como se ha hecho otras veces. Las armas han de ser leones con lises en las garras.

El tercero carro ha de ser un iris que se ha de elevar con cinco personas, dos en lo eminente donde ha de haber un cáliz y hostia, y ellas a sus lados; dos en los remates del arco, y una en medio, en un trono, lo más bien adornado que se pueda. Ha de dar vuelta y desaparecer a su tiempo.

El cuarto carro ha de ser una tienda de campaña, de donde antes que se abra, han de poder salir algunas personas a representar, teniendo bajada al tablado, y cuando se abra a su tiempo se ha de ver dentro de ella un sacrificio de un cordero sobre palmas y olivas, el cual en un escutillón ha de dar vuelta y verse un cáliz y hostia.<sup>283</sup>

Primeramente para el auto intitulado *El diablo mudo* ha de ser el primer carro un globo celeste grande pintado por de fuera con imágenes de estrellas, signos y planetas. Este a su tiempo se ha de abrir en dos mitades, cayendo la una sobre el tablado de la representación y quedando la otra fija, en cuyo cóncavo se ha de ver un trono con su araceli, lo más hermosamente adornada de rayos que se pueda, y en él sentada una mujer, la cual por canal ha de bajar con todo el trono hasta que pueda ponerse en el tablado, donde ella ha de quedar, y subir lo demás, cerrándose como estaba primero.

El segundo carro ha de ser otro globo terrestre igual al primero, pintado de árboles y flores, y lineado a manera de mapa. Este se ha de abrir en la misma conformidad, y sobre un peñasco ha de estar una persona que a su tiempo baje por una escalera que se ha de hacer en este globo en lugar de la canal del otro, la cual por una y otra parte ha de estar adornada de ángeles que con algún artificio parezca que suben y bajan por ella, de suerte que cuando la persona descienda al tablado, subiendo unos y bajando otros, pueda pasar por en medio de ellos. Hase de volver a cerrar y quedar también como primero.

El tercer carro ha de ser una pirámide hermosamente guarnecida de ángeles y serafines, y en su remate, un cáliz y una hostia tan grande que pueda estar un niño dentro. Esta pirámide ha de estar embebida en el primer cuerpo del carro, y a su tiempo ha de subir todo lo que pueda, y en su elevación se ha de abrir la hostia y cáliz y verse dentro, como se ha dicho, el niño.

El cuarto carro ha de ser un peñasco embebido también en el primer cuerpo y a su tiempo ha de subir con seis personas, una en lo eminente, dos algo inferiores y tres en la grada postrera; y en el remate desta cumbre ha de haber un sol que abriéndose en dos mitades descubra dentro otro cáliz y otra hostia.<sup>284</sup>

<sup>282</sup> Este fue, una vez más, Juan de Caramanchel. Ver el documento 181c (2-198-13) de Shergold y Varey, 1961, p. 147.

<sup>283</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 49-50.

<sup>284</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 50-51.

Entre la documentación conservada de 1661, encontramos una obligación de Juan de Caramanchel para hacer los carros según las memorias de Calderón<sup>285</sup>, y las memorias mismas. Se escenificaron este año el *Primer refugio del hombre y probática piscina* y *El primer blasón del Austria* (o *Primer blasón católico de España*). La memoria de apariencias del primero explica:

Ha de ser el primer carro una montaña hermosamente pintada de plantas y flores con una quiebra en el segundo cuerpo por donde saliendo una persona tenga espacio para representar en lo alto y bajada después para el tablado. Esta montaña a su tiempo se ha de abrir en dos mitades y verse dentro de ella una fuente, cuyo remate ha de ser una cruz en que ha de estar un niño de cuyo costado, pies y manos han de salir siete listones encarnados que den en la taza de la fuente que será a manera de cáliz lo más imitada que se pueda. La cruz y el niño han de subir en elevación, desplegándose siempre los listones, y cerrarse a su tiempo.

El segundo carro ha de ser una fábrica cuadrada con torre y capitel, y su pintura cantería. Los tres bastidores del cuerpo primero, que ordinariamente sirven de vestuario, se han de elevar por canales a su tiempo, o retirarse a la parte de atrás los de los costados y elevarse el del frontispicio, de manera que quede el carro descubierto por sus tres partes, y puedan verse dentro algunas personas que han de estar recostadas en una tarima que esté en proporción levantada del suelo. Y a este tiempo en la esquina de el costado derecho deste carro se ha de mover un bofetón, que vuela afuera lo más que pueda, y en él ha de venir en un trono de nubarrón sentada una persona, la cual ha de bajar por manga también de nubarrón hasta el tablado donde ha de poder desasirse y representar en él.

El tercero carro, compañero deste, ha de ser otra fábrica igual, y su pintura de ladrillo; los bastidores dél se han de abrir en la misma conformidad, con diferencia de que lo que allí fueron tarimas aquí ha de ser pintura de un estanque, el cual lo más imitado que se pueda, estando el suelo pintado de olas, a su tiempo han de moverse en tablas recortadas y tornos de velillo de manera que todo haga movimiento; y del costado izquierdo deste carro ha de salir de la otra esquina otro nubarrón en conformidad del pasado, en que sentándose la misma persona vuelva a desaparecer en este de la misma manera que apareció en el otro.

El cuarto carro ha de ser un templo redondo pintado de fábrica rica, mármoles, jaspes y bronces. Este en su primera vista no se ha de ver más que el primero cuerpo en que han de estar embebidos otros dos, que a su tiempo han de subir en disminución proporcionada, de manera que hagan perfecta arquitectura; y ha de haber en el remate del tercero cuerpo una arca grande, u dorada, u de color de oro con cuatro ángeles en las cuatro esquinas, y abriéndose a su tiempo ha de salir de ella en elevación una persona con una tarjeta, como pintan las tablas de la ley, en una mano y en otra una urna dorada, y desaparecer a su tiempo.<sup>286</sup>

Y la de *El primer blasón del Austria*:

El primero carro ha de ser su pintura de bosque hermoso con árboles y fuentes, y algunos animales y aves. Este a su tiempo se ha de abrir retirándose los bastidores de los costados y cayendo la fachada de delante en escala, dejando descubierto un jardín con celosías, tiestos y demás adornos. Este jardín ha de tener dos árboles de tabla recortada de cuyas copas ha de pender una cadena de

<sup>285</sup> Documento 189a (2-198-12) de Shergold y Varey, 1961, p. 151.

<sup>286</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 57-59.

tusón dorada, y el cordero de ella ha de venir a caer pendiente sobre un adorno, que siendo como cuadro pequeño de jardín, tenga semejanza de altar, del cual a su tiempo escondiéndose el cordero ha de aparecer un cáliz con su hostia. En el güeco que hace la cadena ha de haber entre los dos árboles un nicho retirado en el fondo donde ha de estar una mujer como estatua que es de aquel jardín. Adviértase que los dos árboles han de tener por hojas unos óvalos y en ellos pintados diversos rostros, de manera que entre otras ramas parezcan a un tiempo árboles de jardín y árboles de genealogía.

El segundo carro ha de ser por de fuera de fábrica hermosa, y abriéndose a su tiempo los bastidores deste medio carro en elevación se han de ver dentro adornos de sala rica, y su pintura ha de ser colgaduras, bufetes y escritorios. Abierto este medio carro, a su tiempo ha de dar vuelta y viniendo cerrados los bastidores del otro medio carro, se han de abrir en la misma conformidad y verse dentro una galería con estatuas pintadas y otros adornos, advirtiéndose que así la primera mitad como la segunda se ha de mover con dos o más personas en cada una, y todo se ha de cerrar junto.

El tercero carro ha de ser en todo parecido al segundo, así en la pintura por de fuera como en todos los movimientos de sus dos mitades, con esta diferencia: que la primera vez que se descubran los primeros bastidores se han de ver unas verjas como de prisión claras, que no embaracen la vista de los que estuvieren dentro, sino que se descubran francamente. Esta mitad ha de tener comunicación con la otra de manera que dando vuelta se vean las mismas personas con otras que han de venir en la otra mitad, y habiendo representado, cerrarse todo. La pintura desta última mitad ha de ser a manera de jardín.

El cuarto carro ha de ser pintado todo de nubarrones hermosos con algunos serafines en ellos; y a su tiempo han de salir por sus dos costados dos personas que han de venir en dos bofetones de canal, las cuales han de bajar al tablado, y en habiendo representado volverse a subir por donde vinieron. Hase de descubrir al mismo tiempo el carro y, pintado por de dentro de gloria, verse sobre una pirámide, según la capacidad, un niño en una cruz.<sup>287</sup>

Asimismo, se conserva una memoria de demasías que hubo en los carros del Corpus de 1661:

Dos escudos de las armas de la Villa de marmol blanco a las fachadas de la peçina y mar.

Vna escalera que se puso por gusto del Sr. D. Pedro Calderon en el carro de la carçel.

Otra escalera que se hizo en el jardín en la fachada.

Un lienço de arquitectura que se pinto en la peçina.

Otro lienço pintado de posticos en el carro del mar.

Vn carro que se bolbio a pintar todo por dar gusto al Sr. D. Francisco Vela.

Vna baya con diez y ocho baras para tornear.

Dos cabezas de leon, y vn papagayo, con vn razimo de vbas.

Vna mitra y un bufete en que estaba puesta.

Mas otros dos escudos coloridos de la Villa.

Vna fuente que es a modo de caliz que se bolbio ha haçer diferente por mandado del Sr. D. Francisco Bela.

Dos sillas.<sup>288</sup>

De un año después datan las «Memorias de las apariençias que se an de haçer en los carros para la representaçion de las fiestas del Santisimo Sacramento este

<sup>287</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 59-61.

<sup>288</sup> Documento 195 (2-198-12) de Shergold y Varey, 1961, p. 154.



presente año de 1662»<sup>289</sup>; se trata de las memorias de los autos *Las órdenes militares* (o *Pruebas del segundo Adán*):

El primer carro ha de ser en su primer cuerpo un bosque cuyos países han de estar adornados de árboles, fuentes y animales; y en el segundo cuerpo ha de tener un pavón real, tan grande que ocupe todo su diámetro, lo más bien imitado que se pueda en plumas y colores. La cabeza ha de estar coronada de tres airones, levantada, y la cola recogida hasta que a su tiempo en un abanico haga la rueda pintada toda de ojos. Hase de abrir el pecho en dos mitades y verse dentro un león de pasta que también en dos mitades se ha de abrir, capaz de que pueda verse un niño dentro.

El segundo carro ha de ser una fábrica de real arquitectura, la cual ha de tener una escalera fija por donde se pueda subir y bajar desde el tablado hasta el segundo cuerpo, cuya fachada ha de tener una puerta engoznada de suerte que quien suba a entrar por ella pueda abrirla y cerrarla con facilidad y presteza. Esta fachada y sus costados, después se ha de abrir y verse dentro un dosel con dos sillas, lo más majestuoso que se pueda.

El tercer carro ha de ser un peñasco hermosamente pintado de flores, y abriéndose a su tiempo se ha de ver dentro dél un árbol de recortado cuyas hojas han de ser cálices y hostias, y entre ellas los atributos de Nuestra Señora de recortado, como el pozo, la fuente, etc.; y en lo último de la copa una imagen de la Concepción. Todo esto ha de subir en elevación lo más que pueda con una persona que ha de estar echada en una tarimilla al pie del tronco.

El cuarto carro ha de ser correspondiente al primero con esta diferencia: que su pintura en el primer cuerpo han de ser nubes y pájaros, representando esfera de aire y cielo; el ave que ha de ocupar la circunferencia de todo el segundo cuerpo ha de ser un pelícano en su nido, y alrededor algunos polluelos como sustentándose de la sangre del pecho herido de su pico. Hase de abrir como el pavón en dos mitades y verse dentro un cordero, y dentro del cordero otro niño.

Adviértase que estos carros han de tener todos sus escotillones por de dentro para que puedan subir las personas que han de servir en las apariencias.

El carro que dije que ha de ser árbol con los atributos de Nuestra Señora y la imagen de Concepción, en el remate, porque no haya dos árboles, será mejor que sea una pirámide de que por adorno de las 4 esquinas tenga de cortadas unos ángeles con las tarjetas de los mismos atributos, y si la imagen habiendo de subir en elevación todo lo que pueda, puede ser una niña viva será mejor. Esto se mude si a vuestras mercedes parece.<sup>290</sup>

y *Mística y real Babilonia*:

El primer carro ha de ser un cenador emparrado cuyos bastidores han de estar pintados de países, los cuales a su tiempo se han de embeber por canales en la parte de abajo, dejando descubierto el cenador rodeado de cipreses cuyos troncos han de tener disimuladas las canales, quedándose ellos fijos al tiempo que se embeban los bastidores. En medio de este carro ha de haber un árbol (no de recortado como el del otro auto), sino redondo, y la copa muy poblada de hojas, o bien imitadas o naturales, como mejor parezca. Toda ella ha de estar cubierta de diferentes pájaros, y al pie del árbol, en dos ruedas que tengan encontrado el movimiento, han de andar como paciando diversos animales dejando capacidad para que puedan estar entre ellos una u dos personas.

<sup>289</sup> Y entre los documentos conservados, encontramos uno en que Caramanchel se obliga a hacer los carros según las indicaciones de Calderón. Se trata del documento número 201d (2-198-11) de Shergold y Varey, 1961, p. 163.

<sup>290</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 67-69.

El segundo carro ha de ser un peñasco a manera de cabaña de pastores, siendo su pintura en el primer cuerpo rebaños y majadas, y en el segundo riscos, en cuyas puntas se vean algunas ovejas y cabras, ya de pasta, o ya de recortado. Deste peñasco o cabaña ha de salir una persona, y bajando por canal en la una esquina de la mano derecha, ha de coger a otra persona que ha de estar sentada en una peña, y subiendo los dos despegarse entrambos en un bofetón y desaparecer en la otra esquina de la mano izquierda, dando vuelta entera hasta esconderse en el costado.

El tercer carro ha de ser una fábrica redonda a manera de torre, la cual ha de estar adornada de cubos y almenas y rejerías abiertas, de suerte que antes que se abra, se divise quién está dentro; y el modo de abrirse ha de ser cayendo todo el cubo del segundo cuerpo embebido en el primero, descubriéndose en el plano una persona, y en las cuatro esquinas, cuatro leones, que los han de representar personas vivas, vestidas las testas, guedejas y pieles, lo más bien imitado que se pueda.

El cuarto carro ha de ser por de fuera perspectivas de palacios, y a su tiempo se ha de abrir en dos puertas tan grandes que descubran de una vez primero y segundo cuerpo. El primero ha de demostrar una boca de horno capaz para que se vean las personas que estuvieren dentro, cuya pintura ha de ser de llamas; y el segundo ha de tener una persona en el aire fija en canal, de suerte que bajando por la parte de adentro se halle con los que están dentro del horno, pudiendo a su tiempo desaparecer de ellos por su misma elevación cuando se cierre el carro.<sup>291</sup>

Una memoria de demasías firmada por Juan de Caramanchel nos informa de los accesorios escénicos que precisaban estos autos –y las piezas breves de entreactos– de 1662:

Primeramente gaste en desaçer y boluer acer las tramoyas de los dos carros que se ynobo en todo ello en otra forma  
 Mas vn dosel con su cayda de guadamaçil  
 Mas vna sobremesa de guadamaçil  
 Mas dos almuadas de guadamaçil  
 Mas tres sillas de madera con sus asientos y respaldares de guadamaçil  
 Mas vna guadaña de oja de lata  
 Mas ocho cadenas de oja de lata de bara y media de largo  
 Mas vn belon grande de oja de lata  
 Mas vn tintero y salvadera de oja de lata  
 Mas vna salba y seis xicaras de oja de lata  
 Mas vna fuente grande de oja de lata  
 Mas dos frascos grandes de oja de lata y su frasquera de madera  
 Mas vn yerro de lanza  
 Mas de la cortina de tafetan encarnado  
 Mas de la ymajen de la Conçeçion de bulto  
 Mas vn libro mediano de cuartilla  
 Mas vn tintero de faldriquera  
 Mas dos batas con sus cruces doradas con su banderilla de tafetan, la una para el que açia a San Juan y la otra para el anjel  
 Mas vna arpa pequeña para el que yco a Dabi[d]  
 Mas vna tunica de lienço con su rostro de muerte  
 Mas vna tunica de tafetan rojo  
 Mas dos caliçes dorados  
 Mas vna cruz pequeña  
 Mas dos bufetes de madera

<sup>291</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 69-70.

Mas vn bufete pequeño plateado  
 Mas vn candil  
 Mas dos çestas, la vna dorada y la otra blanca  
 Mas del retrato de Nabuacodonosor  
 Mas vn abanico de plumas  
 Mas quatro bestidos de pieles de leones con sus testas  
 Mas vna botarga guarneçida de todos estramentos de pandorga  
 Mas el Rollo de Ecixa con su monteron y ropon de anjeo pintado  
 Mas la Jiralda de Sebilla con su torreçilla  
 Mas el Potro de Cordoba con lança y adarga y sayo pintado  
 Mas el Sastre del Canpillo con su tablero y lo demas que se puso  
 Mas la Puente segobiana  
 Mas la Luna de Balençia con su sayo de anjeo pintado de color de çielo  
 Mas çinco reales de a ocho de plata que me mando dar los Sres.  
 Comisarios para refresco a la jente y pintores<sup>292</sup>

En 1663, se representan en el Corpus madrileño la segunda versión de *El divino Orfeo* y *Las espigas de Ruth*<sup>293</sup>. La memoria de apariencias de esta última explica que:

Primeramente el primer carro ha de ser una fábrica pintada de campañas con varios ejercicios de labranza como son arar, sembrar, segar y coger los frutos, llena toda de haces de trigo. Esta se ha de mover toda en su segundo cuerpo en una devanadera a dos haces, de suerte que abierta una vez la mitad, se vea su pintura en la misma conformidad por de dentro que por de fuera, y en ella algunas personas que puedan salir y entrar, teniendo su escutillón en el intermedio de las dos mitades. A su tiempo ha de dar vuelta y, haciendo cara la que fue espalda, se ha de abrir también y verse en ella fábrica de pintura con otras dos personas; y esta segunda vez que se abra, se advierta que se ha de abrir también con ella la mitad que se abrió primero, de suerte que descubiertas ambas apariencias, puedan dar una y más vueltas viéndose la una y la otra.

El segundo carro ha de ser de fábrica de templo hermoseada de colunas y bronces con sus capiteles y remates. Ha de tener el mismo movimiento y las mismas divisiones conforme en todo al primero, con esta diferencia: que la primer fachada que se abra ha de tener un peñasco con un sacrificio de espigas de trigo y lugar para dos personas, y a su tiempo se ha de encender, saliendo de entre las espigas llamas y humo. El respaldo deste carro se dirá con tiempo lo que ha de ser. Ha de hacer lo mismo en cuanto a abrirse primera y segunda vez, y dar vuelta con todo descubierto.

El tercer carro ha de ser en todo igual a este segundo, y solo ha de diferenciarse en que la primer vez que se abra, se vea un altar con unos panes y a sus lados dos redomas de vino. El respaldo deste carro ha de ser un jardín y en medio una fuente de taza redonda, la más capaz que pueda ser en el espacio, en cuyo remate ha de estar un niño, y dar sus vueltas, abierto todo como los pasados.

El cuarto correspondiente al primero ha de ser en su pintura campañas y labranzas. Su primera fachada ha de ser un nacimiento, hechos de pasta la María, el Joseph y el Niño; y todo su cielo de ángeles pendientes, y su pintura como un portal de Belén. Su respaldo deste ha de ser un altar con una Custodia, y en ella la imagen del Sacramento. Ha de guardar el mismo orden en abrirse primera y segunda vez y dar vueltas abierto todo.<sup>294</sup>

<sup>292</sup> Documento 206 (2-198-11) de Shergold y Varey, 1961, pp. 164-165.

<sup>293</sup> Un documento fechado a finales de marzo de 1663 señala que se remató la hechura de los carros en Juan de Caramanchel. Ver Shergold y Varey, 1961, p. 170, documento 209d (2-198-9).

<sup>294</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 79-81.

La misma complejidad escénica rezuma la memoria de apariencias de *El divino Orfeo*<sup>295</sup>:

Primeramente, ha de ser el primer carro una nave negra con sus banderolas, flámulas y gallardetes negros también. Ha de estar sobre ondas oscuras con monstruos marinos pintados en ellas y a su tiempo ha de dar la vuelta, teniendo en su árbol mayor elevación para una persona. A un lado de este mar, ha de haber un escollo que se ha de abrir y salir de él una persona, advirtiendo (para facilitar el que puede ejecutarse) que, cuando el escollo se abra, ha de estar la nave en través, de suerte que ni la proa ni la popa podrán embarazar para que el escollo no se abra y representar la persona con las que estarán en el costado de la nave.

El carro segundo ha de ser otra nave azul y oro, toda su pintura sobre mar de cielo con peces e imágenes marinas hermosamente pintadas, sus flámulas y gallardetes blancas y encarnadas con cálices y hostias. Ha de dar vuelta y tener elevación.

El tercer carro ha de ser un globo celeste con estrellas, signos y planetas. Este medio globo se ha de abrir a un tiempo en dos mitades, cayendo la una a la parte de la representación sobre dos columnas, de suerte que el medio globo quede hecho tablado, y el otro medio vestuario, y puedan salir y entrar personas que han de representar en él. En la parte que queda fija, ha de haber una rueda de rayos, que a su tiempo se descubra, dando vueltas, y en ellos ha de haber sol y luna, con otras estrellas y imágenes celestes, y moverse todo.

El cuarto carro ha de ser un peñasco, el cual también se ha de partir en dos mitades, cayendo la de la representación sobre dos cipreses, y quedar como el globo, la mitad tablado y la mitad vestuario, de donde puedan salir y entrar los que representen. Todo este peñasco se ha de poblar a su tiempo de árboles que han de estar embebidos, de suerte que la cumbre quede coronada, y al mismo tiempo, por todos sus costados y fachada han de asomar diversos animales, y corriéndose la cortina que hacía vestuario, se ha de ver en su fondo un mar en cuyas ondas se han de mover algunos peces, y salir de ellas pájaros vivos soltándolos a que vuelen en el mayor número que se pueda.<sup>296</sup>

De 1663 en adelante, Calderón organiza sistemáticamente un «espectáculo total» de corte visual y sonoro para la fiesta anual del Corpus. Así, en 1664, se representan en Madrid sus autos *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado*. Nuevamente, se encargó de la hechura de los carros Juan de Caramanchel, por «la mucha confianza y satisfacción que se tiene del dicho Juan de Caramanchel por lo bien que ha cumplido los muchos años que ha tenido a su cargo esta obra...»<sup>297</sup>. La memoria de apariencias del auto mariano *A María el corazón* indica:

El primero carro ha de ser una selva pintada de países y boscajes, alegres y vistosos. Esta ha de tener en su primer cuerpo embebido el segundo, sin que se descubra nada dél, hasta que a su tiempo suba por elevación, y en ella se vea una

<sup>295</sup> Dicha complejidad se hace más evidente si comparamos escenográficamente las dos versiones de *El divino Orfeo*, la de 1634 con esta de 1663. Es lo que hace en su artículo León, P. R., «La puesta en escena de las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge, 1984*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, pp. 146-157.

<sup>296</sup> Escudero y Zafa, 2003, pp. 81-82.

<sup>297</sup> Documento 223d (2-198-8) de Shergold y Varey, 1961, pp. 177-178.

casa a manera de ermita con su tejado a dos aguas, puerta y ventana, según la capacidad que la corresponda; ha de estar fundada como en el aire, sobre nubarrones sembrados de serafines y de estrellas. A las cuatro esquinas desta casa han de subir con ella cuatro ángeles, niños pequeños, y delante de la fachada principal otro ángel, que le ha de hacer una mujer, de modo que lo que ha de verse es la casa lo más alta que pueda, así para que los ángeles se descubran, como para que el principal, que ha de estar delante, no la quite la vista. En habiendo subido todo junto sin dar vuelta, los cinco ángeles han de desaparecer dejando la casa descubierta, hasta que a su tiempo vuelvan a subir por ella, y dando una y más vueltas, se mueva todo junto y desaparezca, quedando el carro como estaba en su principio.

El segundo carro ha de ser una montaña bruta pintada de riscos y asperezas. Del primer cuerpo de ella (abriéndose en dos mitades, que con faldones salven las barandillas, para que sin quitar la vista puedan doblarse a los costados) ha de salir una hidra grande, cuanto pueda dar la capacidad, con siete cabezas coronadas de cuyas bocas han de salir siete bandas o colonias, que puedan traer en las manos siete personas, que han de venir como tirando de ella. Ha de estar fundada sobre una tarimilla con ruedas de modo que, gobernada por la parte de adentro, pueda salir hasta la mitad del tablado de la representación con una mujer que ha de venir sentada en ella, y retirarse en habiéndose apeado. El segundo cuerpo deste carro se ha de abrir después en bastidores, y verse dentro dél otra casa como la primera, con los mismos tamaños, nubes y serafines, con diferencia de que esta ha de estar fija y no han de aparecer los ángeles en ella, sino en lugar suyo dos hombres que por un lado y otro puedan salir y entrar, teniendo capacidad para representar delante de su puerta.

El tercero carro ha de ser una galera con sus árboles, jarcias y remos, fundada sobre juego que pueda dar una o más vueltas.

El cuarto carro ha de ser una fábrica enriquecida en su pintura de jaspes, mármoles y bronces, que signifique lo más que pueda templo suntuoso con su media naranja y capitel. La fachada deste templo ha de caer toda sobre el tablado de la representación, dejando hecha una escalera de su misma arquitectura lo más capaz que pueda, y con fortaleza para poder subir por ella. En lo eminente deste carro se ha de ver un retablo de altar con sus columnas, compartimientos y demás adornos, y en el nicho principal una imagen de Nuestra Señora de talla con el Niño en brazos, y en el altar hostia y cáliz con su araceli, y todo lo más adornado que se pueda.<sup>298</sup>

Y la «Memoria de las apariencias que se han de hacer en los carros para la representación del auto intitulado *La inmunidad del sagrado*» expresa:

El primer carro ha de ser un jardín con su cenador, emparrados, verjas, tiestos y flores y demás adornos, lo más vistoso que se pueda. Ha de tener en medio una fuente grande de taza y en ella, por remate, una cruz con siete listones carmesíes como caños que corren de ella. A su tiempo ha de subir un cáliz y hostia que la cubra toda, con otros siete caños de listones blancos. En la principal fachada deste jardín ha de haber una puerta de arco adonde ha de subir a dar una escalera, que ha de estar fija siempre en el tablado, en cuyo remate por la parte de adentro ha de haber un escutillón en que pueda subir una persona, de modo que venga a verse entre la puerta y la escalera.

El segundo carro ha de ser un medio globo grande, que abriéndose a su tiempo en rayos, ha de dejar hecho un sol y dentro dél un trono en que han de estar sentadas dos personas con resplandores debajo de araceli o medio círculo, lo más adornada que se pueda.

El tercer carro ha de ser una nave con banderas blancas y encarnadas, y sobre juego que dé vuelta, y en el fanal hostia y cáliz.

<sup>298</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 87-89.

El cuarto carro ha de ser sobre fábrica hermosa. La elevación, de un pedestal o coluna, en que han de subir tres personas, y en lo más eminente que se pueda abrirse en abanico, dejando a la una en medio, y a las dos a los lados. Han de dar una o más vueltas y desaparecer como subieron.

En uno destos carros que ha de ser el del abanico, la puerta que ha de servir a la representación ha de tener una reja grande de hierro con verjas por donde se pueda salir y entrar.<sup>299</sup>

De 1664 se conservan asimismo una partida de gastos y de demasías: «16 baras de tafetán negro», «16 baras de tafetán dorado», «16 baras de tafetán encarnado», «17 baras de tafetán blanco», «77 baras de colonias de diferentes colores», «24 baras de colonia encarnada para la ydra», «6 baras de listón para las cadenas», «vna cortina de olandilla con dos beladores y su barilla de pino», entre otros<sup>300</sup>.

En el año 1665 se escenificaron los autos *El viático cordero* y *Psiquis y Cupido* (en su versión para Madrid). La memoria de apariencias de aquel explica:

El primer carro ha de ser una coluna que embebida en el primer cuerpo se eleve a su tiempo, tiniendo por remate sobre su capitel una nube. Esta se ha de abrir cayendo las hojas de manera que hagan una arandela como de taza de fuente, y verse dentro de ella una mujer, la cual sobre otra elevación ha de subir hasta descubrirse todas. Ha de dar vuelta en redondo y cubrirse a su tiempo. La pintura deste carro ha de ser un peñasco áspero, y el color de la nube con sombras oscuras, pero no por eso dejen de tener hermosura.

El segundo carro ha de ser una fachada de fábrica; esta ha de caer toda sobre una escalera de fábrica también, que ha de estar fija en el corredorcillo de la representación con sus puertas a los lados de manera que hagan perspectiva a lo despegado del carro. La fachada que ha de caer sobre este descanso ha de traer fija una mesa del tamaño bastante para dejar a uno y otro lado lugar a los que coman en ella. Ha de venir adornada de manteles que lleguen al suelo, y en ella clavados platos, candeleros y luces, y demás aderezos de mesa. Los tres platos de en medio han de ser dos con lechugas, y uno mayor con un cordero que parezca que está asado, y en algunas partes unos panecillos naturales que puedan partirse y comer de ellos. Esto se ve a la primera vez que se abre, y a la segunda se ha de ver la mesa con un peñasco encima, y sobre leña un cordero como los pintan en los sacrificios, y por elevación detrás dél ha de salir un niño en una cruz.

El tercer carro ha de ser una fábrica como la del segundo, con diferencia a que no caiga su fachada sobre escalera sino sobre colunas o pilastras. Lo que se ha de ver en ella ha de ser otra mesa de altar con su araceli de serafines y más adornos de gloria que puedan imitarse. Debajo deste araceli ha de haber un cáliz con su hostia grande. Ha de ser de recortado porque por detrás dél pueda también salir en otra elevación un niño, y adviértase que este carro no se abre más que una vez, y que él y el que le responde han de ser fábrica enriquecidos con sus remates, lo más bien adornados que se pueda.

El cuarto carro ha de ser otra coluna y nube como el primero, con diferencia solo de que la pintura de su peñasco, colunas y nube ha de ser de

<sup>299</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 89-90.

<sup>300</sup> Documentos 232 (2-198-8) y 234a (2-198-8) de Shergold y Varey, 1961, pp. 181-183 y 183-184, respectivamente.

fuego con estrellas, rosas y flores, y en la nube algunos serafines. Tiene el mismo movimiento que la primera.

Demás de lo que toca a la fábrica de los carros, que es lo que se fija en ellos, se advierta para que esté prevenido que se ha de sacar a mano lo siguiente: un reloj de sol pintado en cartones a dos haces, la una con los números y muestras, y la otra con un Sacramento. Este ha de estar fundado sobre un pie de velador, que puesto en medio del tablado, pueda dar vuelta en redondo. Y de cada número de las horas ha de salir un listón rojo capaz a que los que representa tirando de ellos, puedan esparcirse por el tablado.

Más ha de haber para la mano un árbol natural con algunas ramas, y buscarle el que más parezca que hace una cruz, y del tamaño que pueda un hombre llevarle en las manos. Ha de estar en la barandilla de uno de los carros de las nubes, despegado de los lienzos, de suerte que, como que le arrancan, puedan echarle en el suelo; y para la correspondencia habrá otros árboles y ramas en el mismo corredorcillo y en el de la otra nube que le corresponde.<sup>301</sup>

La memoria de *Psiquis y Cupido* reza:

El primer carro ha de ser una nave enjarciada y adornada como otras veces. Ha de dar una y más vueltas, y tener bajada para el tablado.

El segundo ha de ser un cenador emparrado con los demás adornos de jardín. Debajo dél ha de haber una mesa con asientos en la cabecera y lados donde puedan sentarse seis personas, dos a cada parte. Todo este cenador y mesa se ha de cubrir con una fachada pintada de país hermoso, y a su tiempo ha de caer toda sobre el tablado de la representación, trayendo en sus gradas hecho un aparador (lo más enriquecido que se pueda) de fuentes, aguamaniles, jarrones, salvas y tazas de plata, que pueden hacerse de pasta.

El tercer carro ha de ser de fábrica en su primer cuerpo, en el cual han de estar embebidos otros dos que en disminución, guardando el orden de su arquitectura, han de subir todo lo más que puedan con sus corredores y adornos; y en el remate una persona teniendo en qué afijarse, porque a su tiempo ha de desaparecer con velocidad todo.

El cuarto carro ha de ser un escollo o peñasco rústico, en el cual, abriéndose en dos mitades el segundo cuerpo, se vea un hombre en un caballo. Este ha de tener un despeño en que bajando por canales al tablado pueda la persona apearse, y dando vuelta el caballo, vuelva a subir y cerrarse en el peñasco.<sup>302</sup>

Por lo demás, nuevamente este año de 1665, los comisarios del Corpus confiaron a Caramanchel la realización de los carros y su pintura, alegando «la mucha confianza y satisfacion que se tiene del dicho Juan de Caramanchel, por la buena quenta y raçon que a dado de las cosas que an estado a su cargo y por lo vien que a cumplido en los años antecedentes que a tenido esta obra»<sup>303</sup>.

Existe una laguna documental entre los años 1666 y 1669, provocada por el cierre de los teatros a la muerte del monarca. En 1670 se reanudarán las representaciones. *Sueños hay que verdad son y El verdadero Dios Pan* fueron los

<sup>301</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 99-101.

<sup>302</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 101-102.

<sup>303</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 193, documento 239d (2-198-10).

autos escenificados este año. Sus memorias de apariencias son, respectivamente, las siguientes:

El primer carro ha de ser una montaña de color de cielo, cuajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo cuerpo ha de estar en bastidores que a su tiempo se han de embeber en el primero y salir dél en elevación tres personas, las cuales en estando en lo alto se han de dividir quedando fija la de en medio y apartándose las de los lados, de modo que, desplegándose el lienzo a manera de abanico, quede formado un iris, y dando vuelta desaparecerse todo, dejando el carro como antes estaba.

El segundo carro en correspondencia deste ha de tener los mismos movimientos, distinguiéndose solo en que la pintura ha de ser toda de color verde y en sus países, haces de trigo, y a lo lejos labranzas del campo como son sembrar, arar, segar y trillar.

El tercer carro ha de ser una fábrica hermosa fingida de jaspes y bronces, y en el segundo cuerpo de ella se ha de hacer un rastillo en que ha de salir una persona sentada al pie de un árbol de recortado, cuya copa ha de estar con algunas aves de cuyos picos han de venir a dar unas cintas moradas a un canastillo, que tendrá en las manos como lleno de panes, y a su tiempo han de salir dél pájaros vivos, y ella, y el árbol han de dar vuelta en un bofetón hasta esconderse en el costado del mismo carro. Ha de embeberse después el bastidor de la fachada, y verse dentro del carro una mesa de altar con un sacrificio de panes, y encima de cada uno una hostia. Este sacrificio ha de dar vuelta y verse un cáliz y hostia.

El cuarto carro en correspondencia también deste tercero ha de tener a contrario el mismo rastillo y bofetón, con diferencia de que el árbol ha de ser una parra pintada de racimos, y de cada uno cintas encarnadas que vengán a dar en un cáliz dorado, que tendrá en la mano. Ha de embeberse también el bastidor de esta fachada, y verse otro altar con cálices, y dando vuelta verse otro cáliz y hostia como en el otro.<sup>304</sup>

El primer carro ha de ser en su primer cuerpo una montaña hermosa, pintada de varias flores; y en el segundo un pabellón fingido de brocado, el cual a su tiempo se ha de abrir en tres abanicos redondos, y verse en él un medio sol a manera de araceli, donde en un trono se verá sentada una persona. Esta ha de bajar por rastillo de canales al tablado, quedándose abajo el trono, y el pabellón abierto, y el sol fijo hasta que haya de volver a subir con la misma persona. En este intermedio, en el lugar que debajo del sol desocupó el trono, ha de salir por elevación un peñasco, sobre el cual ha de haber un sacrificio de leña pintada de fuego y un cordero encima.

El segundo carro en correspondencia deste ha de ser otra montaña pintada de nubarrones en el primer cuerpo; y en el segundo una nube que a su tiempo se ha de abrir en diez y ocho hojas, y verse dentro de ella una media luna en forma también de araceli, y en otro trono otra persona, que ha de bajar al tablado en el mismo rastillo de canales, y quedarse abierto hasta que haya de volver a subir; en cuyo espacio también por elevación ha de salir una mesa de altar, y en ella una imagen de la Concepción.

El tercer carro ha de ser un jardín con todos sus adornos de cenador, tiestos y celosías, con bajada para el tablado; en medio dél ha de haber un pedestal y dentro embebida una pirámide bien imitada de diversos jaspes, la cual a su tiempo ha de subir en elevación con una persona en el remate que ha de llevar en una mano una cruz de su estatura, y en la otra un cáliz con su hostia.

El cuarto carro en correspondencia del tercero ha de ser otro jardín, diferenciándose en que el pedestal, que aquel tenía en medio, ha de ser en este un como estanque o pilón de jaspes, del cual a su tiempo ha de salir una fuente en

<sup>304</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 107-108.



cuya taza ha de venir un niño en una cruz, saliéndole del costado siete cintas encarnadas que den en la taza, y de ella otras siete que den en el estanque.<sup>305</sup>

Añadimos otros dos documentos de este año: el intitulado «A lo que se a de obligar la persona que se encargare de los carros en este año de 1670»:

Primero, el adereço de los juegos, barandillas y los suelos de los carros, fortificar las casillas primeras del carro, que son los bestuarios, acer los segundos cuerpos que se siguen en lo alto todo de madera ancha y darlos enlençados de lienço, conforme las memorias, y en cada carro acer la apariençia o elebaçion que en dichas me se se le señala y darlas corrientes como sienpre.

A de tener echas quatro ruedas de resguardo por lo que se ofreçiere.

A de irle dando carros acabados con tiempo al pintor para que pueda cunplir ocho dias antes de la fiesta, y le a de dar andamios echos al pintor.

A de adereçar la barandilla y mesa que se pone en Santa María para la custodia y darla sentada la bispera del Corpus por la noche.

Y si despues de los carros acabados se ofreçiere colonias, tafetan o cosas de mano para los sainetes o loas, se entiende que son demas a mas de la obligacion, asi del que torna los carros de madera como para el pintor.

A lo que se obliga el pintor que por su quenta tomare la pintura de dichos carros es a darlos todos pintados conforme lo que piden las memorias de D. Pedro Calderon, y a mas desto platear las baras del palio con plata brunida y dar de acul las horquillas y barandilla y mesa arriba dicha.

Esto es a lo que esta obligado el que se encarga de los carros, asi de madera como de la pintura, sin lo que ba declarado que son demasias y fuera de la obligacion. Y lo firme en 1.º de abril de 1670.— *Juan de Caramanchel*<sup>306</sup>;

y una «Memoria de las de que se an echo de mas a mas de los caros triunfales en este año de 1670»:

Primeramente diez cayados plateados para los pastores

Mas vna cruz plateada

Mas vna imagen de la Conçepcion

Mas vna mesa y quatro banquillos

Mas 13 targetas con sus guirnaldas de flores

Mas dos guirnaldas de flores de mano finas y 27 flores de mano finas

Mas tres cadenas de oja de lata

Mas del baston bruto berde que se buelbe en cruz

Mas otro baston plateado con vna culebra

Mas vn callado dorado

Mas el primer carro con el arco y el tablero que caia, que abia de ser abanico como el otro, y le ynobo el Sr. D. Pedro Calderon con el carriço pequeño que salia afuera, que de madera y lienço sin la pintura

Mas el recortado de madera de los dos angeles del abanico que mando hacer el Sr. D. Pedro Calderon

Mas de los dos bofetones que se mandaron acer por horden de los Sres. Comisarios en el Corral del Príncipe y vn tabladillo<sup>307</sup>

<sup>305</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 108-110.

<sup>306</sup> Documento 267d (2-198-4) de Shergold y Varey, 1961, p. 213.

<sup>307</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 218-219, documento número 276a (2-198-4).

Los autos sacramentales representados en la fiesta del Corpus de Madrid en el año 1671, fueron las dos partes de *El santo rey don Fernando*. Según su memoria de apariencias:

El primer carro ha de ser un jardín lo más bien adornado que se pueda con una torre en medio donde a su tiempo ha de salir en elevación una persona. Su pintura países.

El segundo carro ha de ser una devanadera, güecos los claros, con elevación por de dentro, para que dando vuelta ocupe cada claro su persona. Ha de tener por delante escala para bajar al tablado. Su pintura nubes y rosas.

El tercer carro ha de ser un cartelón grande embebido en el primer cuerpo, el cual a su tiempo ha de subir en elevación con cuatro personas, y dar una o más vueltas. Su pintura nubes y estrellas.

El cuarto carro ha de ser un palacio de fábrica rica y hermosa, el cual se ha de abrir cayendo el bastidor de delante, y los dos de los lados embebiéndose una mitad en otro, y ha de aparecer dentro una persona sentada en una silla escribiendo en un bufete con sobremesa, luces y escribanía. Esta persona con bufete y silla ha de subir en elevación. Y adviértase que todo se ha de poner en lo más descubierto de la fachada hacia el tablado, de suerte que quede descubierto después de embebidos los bastidores.<sup>308</sup>

El primer carro ha de ser una nave bien adornada de velas y gallardetes, y en ellos y la bandera de cuadra las armas de Castilla y León. Debajo de ella ha de haber un medio pabellón o tienda de campaña que a su tiempo se abra y descubra una persona sentada en una silla. Adviértase que la nave ha de dar una y más vueltas, y en su árbol mayor ha de haber elevación para una persona, y que su fanal ha de ser un cáliz grande con su hostia.

El segundo carro ha de ser una fábrica de muralla, y ha de tener otro medio pabellón en correspondencia del primero con otra silla, y en medio de su primer cuerpo ha de tener un medio cubo redondo, de donde saldrá en elevación una persona. Uno y otro se ha de coronar de almenas pintadas en ellas unas medias lunas. Adviértase que en el medio cubo ha de haber puerta por donde salga una persona a representar al parapeto de la muralla.

El tercer carro se ha de abrir en dos puertas, que de arriba abajo descubran toda la fachada, y verse dentro de ella una niña sentada en un trono pintado de nubarrones y serafines; y a sus lados dos ángeles como que la vienen sustentando. Estas tres personas han de bajar por tres canales, y llegar hasta poco menos del tablado, los cuales han de volver a subir cerrándose las puertas.

El cuarto carro en correspondencia de este se ha de abrir en la misma forma, con diferencia de que lo que ha de verse en él ha de ser un altar en que ha de haber panes y vino, y en él la misma niña en una silla y otras dos canales para los ángeles que han de aparecer a su lado, como que la ponen en un altar, y dejándola en él hasta subir hasta esconderse como primero. Adviértase que este altar y su retablo y adornos ha de ser a imitación de la capilla real de los señores reyes de Sevilla, de que se dará planta cuando haya de ejecutarse la coronación. De estos dos carros ha de ser con sus frontis en las fachadas y sus pinturas fábrica rica.<sup>309</sup>

<sup>308</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 119-120.

<sup>309</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 120-121.

Conservamos también una memoria de demasías para las loas de los autos de 1671. Está firmada por Juan de Caramanchel y Juan Isidro de Caramanchel, probablemente el hijo de aquel<sup>310</sup>.

*No hay instante sin milagro* y *¿Quién hallará mujer fuerte?* fueron los autos representados en 1672. He aquí la «Memoria de las apariencias que se an de disponer para la representación de las fiestas del Santísimo Sacramento de este año de 1672 en el auto yntitulado *No ay ynstante sin milagro*»:

El primer carro ha de ser una devanadera de todo su segundo cuerpo dividida en dos mitades. La una se ha de abrir en bastidores, y verse en ella un retrete adornado de espejos, escritorios y países, y demás adornos que puedan significarle rico y vistoso. Ha de tener en medio su estrado y un atril con un espejo en que ha de aparecer tocándose una dama. La otra mitad, que ha de ser respaldo de esta, ha de ser un peñasco bruto que, abierto también en bastidores, descubra una gruta a manera de cueva entre cuyos riscos habrá a un lado una cruz pequeña de troncos bastos, con capacidad para que la misma dama aparezca delante de ella hincada de rodillas. Esto ha de dar a sus tiempos una y más vueltas.

El segundo carro ha de corresponder en todo a este primero, así en la devanadera como en los movimientos de ella; mas con diferencia de que la una mitad ha de ser un peñasco que, abierto también en bastidores, descubra a un hombre atado en una cruz, y su respaldo en la otra mitad un jardín adornado de flores, tiestos y barandillas, lo más hermoso que se pueda. Estos dos carros, que en sus dos devanaderas no ocupan más que sus segundos cuerpos, ha de tener el uno en el primero un carro triunfal embebido en goznes y cartelas dobladas, de suerte que como vaya saliendo al tablado vaya creciendo en buena proporción hasta hacerle capaz de traer en su popa una mujer sentada, la cual atravesando el tablado ha de esconderse en el otro carro compañero suyo.

El tercer carro ha de ser fábrica de palacio enriquecido en sus perspectivas de jaspes y bronces. Ha de tener también en su segundo cuerpo los mismos movimientos que las devanaderas; en la una mitad se ha de ver a su tiempo un trono con sus gradas y dosel, y una silla en que ha de aparecer sentado un hombre; y en la otra mitad una mesa de altar y en ella cáliz y hostia. La pintura deste medio carro ha de ser de nubes con estrellas y serafines; y tenga capacidad para verse a la mesa una persona.

El cuarto carro ha de ser de bosque, y ha de tener a sus espaldas encubierto un caballo en que a su tiempo ha de dar entera vuelta un hombre lo más en el aire que se pueda, escondiéndose hasta que saliendo segunda vez y parando en la fachada de la representación (donde ha de haber un despeñadero) caiga en el tablado, y el caballo pase hasta esconderse.<sup>311</sup>

La memoria de *¿Quién hallará mujer fuerte?* indica:

El primer carro ha de ser pintado todo de galerías y emparrados con algunas estatuas en sus compartimientos, cuya coronación en su primer cuerpo ha de ser de barandillas o celosías adornadas de tiestos y flores. En medio ha de haber una palma grande y frondosa, por cuyo tronco ha de subir a su tiempo por elevación un trono con algunas gradas y una silla en que ha de subir sentada una mujer. Ha de tener bajada al tablado por escalera guarnecida de las mismas barandas, de suerte que diga su labor con lo demás del carro.

<sup>310</sup> Documento número 287 (2-198-2) de Shergold y Varey, 1961, pp. 228-229.

<sup>311</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 129-130.

El segundo carro, que ha de ser compañero de este, ha de ser pintado de labranzas del campo, con mieses y ganados. Y en su segundo cuerpo ha de haber una torre cuadrada, la cual a su tiempo se ha de abrir por elevación en cuatro bastidores a manera de nube o pabellón, y verse dentro de ella un catre en que estará recostado un hombre. Ha de tener también bajada para el tablado por donde pueda subir una mujer.

El tercer carro ha de ser en su pintura de nubarrones cuajados de estrellas y rosas, el cual a su tiempo se ha de abrir en dos puertas grandes, y verse en lo más alto una guirnalda de flores en que estará sentada una mujer que en diagonal línea ha de bajar por canal hasta el tablado. Han de tirarla dos leones de pasta con sus colonias por riendas, y sin apearse volver a subirse con el mismo movimiento que bajó.

El cuarto carro ha de ser en todo igual a este así en la guirnalda como en la pintura, con diferencia solo de que, en lugar de los leones que tiraron la una, han de ser dos culebras enroscadas las que tiren la otra con los mismos movimientos en su bajada y subida.<sup>312</sup>

Este año no se menciona en las partidas de gastos a Caramanchel, sino a un tal Geronimo Hernandez, al que hay que pagar «15700 reales, los 13500 por los carros y la pintura dellos, y los 2200 por las demasias que en ellos se hizo»<sup>313</sup>.

*El arca de Dios cautiva y La vida es sueño* fueron los autos representados en las fiestas del Corpus madrileño de 1673. Reza la memoria de apariencias del primero:

El primer carro ha de ser en su pintura una fábrica de templo rica de jaspes y bronces. La fachada de ambos cuerpos se ha de cubrir con una cortina de holandilla, pintada en ella la portada en correspondencia de la demás fábrica. Esta cortina a su tiempo se ha de recoger arriba y dejar descubierto un retablo como de altar mayor, en cuyo principal nicho, que será un medio óvalo redondo, ha de haber un ídolo con rostro de mujer hermosa el medio cuerpo, y el otro medio de pescado a manera de sirena, de color de bronce. Este ídolo a sus tiempos ha de postrarse; la primera vez entero, la segunda ha de caer dividido a pedazos, desuniéndose dél la cabeza, manos y brazos, que han de caer al suelo. Ha de salir por el lado derecho del retablo en una devanadera una mujer, la cual ha de llegar al altar a distancia que pueda alcanzar con la espada al ídolo, a cuyo golpe se deshace. Ha de haber delante deste altar un pedestal de jaspes, el cual al tiempo que caiga la cortina se ha de retirar y sobre él se ha de armar dentro del vestuario un carretón con sus ruedas y barandas, y su lanza en que han de venir uncidas dos vacas cubiertas de piel natural, lo más bien imitadas que se pueda. Este carro con el arca encima ha de atravesar todo el tablado hasta esconderse en el carro de enfrente, llevado de un mozo que irá debajo del faldón que ha de tener el carro.

El segundo carro ha de ser de fábrica bien adornada, y a su tiempo en el segundo cuerpo se han de abrir tres bastidores y verse un trono con algunas gradas, y una silla en que estará una mujer sentada y otra de rodillas. La pintura por de dentro será de colgaduras.

El tercer carro ha de ser una montaña que se ha de abrir también en bastidores, y verse en ella un montecillo y en su cumbre un niño en una cruz.

El cuarto carro, que ha de ser correspondiente del primero, ha de ser la pintura de su primer cuerpo una campaña poblada de tiendas y escuadrones, y países de batalla; y en el segundo cuerpo una fábrica de muralla adornada de trofeos de guerra. Hase de abrir también en bastidores y verse un altar con otro niño, y cáliz y hostia en él. En lo bajo deste carro ha de salir un peñasco al tablado

<sup>312</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 131-132.

<sup>313</sup> Documento 299 (2-198-1) de Shergold y Varey, 1961, pp. 243-247.

en que se ha de ver el arca, no fija, porque se ha de quitar a la mano. El arca ha de ser del tamaño que diere la capacidad del carro, así para salir en este peñasco como para volver en el carro de las vacas. Su hechura ha de ser a manera de sepulcro, toda dorada y estofada de cogollos y follajes de oro; de las cuatro esquinas han de subir cuatro cartelas que rematen haciendo cúpula, y en ellas dos serafines sustentando sobre sus alas una corona imperial.<sup>314</sup>

Y la «Memoria de las apariencias que se an de açer para la representacion de las fiestas del Corpus deste año de 1673 en el auto yntitulado *La bida es sueño*»:

El primer carro ha de ser un globo, lo más capaz que pueda dar de sí la fachada del carro; su primer cuerpo ha de estar pintado de boscajes y entre ellos varios animales, y el globo lineado como mapa de esfera terrestre y entre sus líneas cuajado de rosas y flores, lo más hermoso que se pueda. Ha de haber delante dos árboles de recortado en que descansen a su tiempo el medio globo, que se ha de abrir en dos mitades, y de la que queda fija ha de salir una mujer caballera en un león corpóreo.

El segundo carro ha de ser otro globo, igual en sus tamaños al primero, con diferencia de que su pintura ha de ser en su primer cuerpo de nubarrones y estrellas, y en su globo lineado como esfera celeste con signos y imágenes del zodíaco, y todo con resplandores. También se ha de abrir a su tiempo, descansando la mitad que cae en dos columnas de recortado pintadas como pirámides de fuego, y ha de salir de la otra mitad que queda fija otra mujer caballera en una salamandra también corpórea.

El tercer carro ha de ser otro globo igual a los dos, con diferencia de que su pintura sea de color de mar, cuajado entre ondas cerúleas todo de diversos pescados. Su mitad ha de descansar sobre otros dos pies pintados de ovas, conchas y corales, y demás adornos marinos, y salir dél otra mujer caballera en un delfín corpóreo.

El cuarto carro en correspondencia de los tres ha de ser pintado de color de aire, cuajado de diversas aves. Ha de descansar su medio globo en dos bichas con dos pájaros en su remate. La mujer que ha de salir de él ha de venir sobre una águila corpórea.

En uno destos globos ha de haber en lo bajo del tablado hecha una gruta que ha de abrirse a su tiempo, y verse en ella un hombre dormido sobre un peñasco. Y porque una mejor con su pintura podrá ser en el globo terrestre.<sup>315</sup>

Una carta de obligación conservada testimonia que el maestro de obras Juan Isidro de Caramanchel, junto con los maestros carpinteros Gabriel Jerónimo y Juan Bautista Fernández, se encargó de la hechura de los carros de 1673<sup>316</sup>.

El pueblo de Madrid vio en 1674 la representación de *La viña del Señor* y *La nave del mercader*. La memoria de apariencias del primero relata:

El primer carro ha de ser un cenador en forma de cabaña, cuyos adornos han de constar de haces y manojos de trigo, y su pintura instrumentos de labranza. En medio dél ha de haber una elevación cuya peana ha de ser un cogollo de espigas con una hostia en medio, tan grande que a manera de araceli pueda caber un niño dentro de ella. Y ha de subir hasta ponerse encima de los bastidores que han de formar el cenador o cabaña.

<sup>314</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 137-139.

<sup>315</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 139-140.

<sup>316</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 256, documento 304c (2-197-20).

El segundo carro ha de ser correspondiente al primero, con diferencia de que sus adornos han de ser un emparrado y su pintura instrumentos de vendimia, y su elevación en un cogollo de hojas de parra con un cáliz sin hostia, tan grande que subiendo otro niño delante dél se muestre descubierto.

El tercer carro ha de ser en su primer cuerpo una fábrica de torre que continuada en el segundo suba en buena proporción a rematar coronada de almenas. Este segundo cuerpo se ha de embeber a su tiempo en el primero y dejar descubierta una persona en una cruz, con otros dos a sus pies.

El cuarto carro ha de ser una fábrica de palacio enriquecida de jaspes y bronces, la cual se ha de abrir en bastidores a sus lados, y la fachada ha de caer al tablado con escalera para subir y bajar por ella. Dentro deste carro ha de haber puesta una mesa con viandas, lo más aparatosas que se pueda, y en su cabecera dos asientos para dos personas. En lo alto del respaldo se han de poner aparadores con jarros y fuentes plateadas. La tabla de esta mesa ha de tener un escutillón, y por debajo dél ha de salir en elevación una persona hasta descubrir en una fuente, como degollada, la cabeza. Cerrada una vez esta apariencia se vuelve a abrir segunda vez, y quitadas las viandas ha de tener la mesa un cáliz y una hostia.<sup>317</sup>

Por su parte, la memoria de *La nave del mercader* señala:

El primer carro ha de ser una nave rica y hermosa, adornada de sus jarcias y velas. El farol ha de ser un cáliz grande con su hostia, y en su proa un serafín; sus flámulas y gallardetes, blancos y encarnados, pintados todos de cálices y hostias. En su árbol mayor ha de tener una elevación en que pueda subir hasta el tope una persona, y ha de dar vuelta y tener bajada para el tablado.

El segundo carro ha de ser una nave negra con un dragón en la proa, y por farol un árbol, a cuyo tronco ha de estar enroscada una culebra. Sus banderolas han de ser negras y pajizas. Ha de tener su elevación, su torno y su escalera, y en los gallardetes pintados áspides.

El tercer carro ha de ser una nube que se abra en tres cuerpos, y debajo de ella ha de haber un altar con un sacrificio de espigas, y capacidad para tres personas. En el primer cuerpo de este carro ha de haber una reja grande enrejada como de cárcel, con sus cerrojos y candados.

El cuarto carro ha de ser un peñasco que, abierto en dos mitades, tenga capacidad para dos personas, una echada y otra en pie y ambas sobre un rastillo en que han de bajar al tablado.<sup>318</sup>

Se pregonó la realización de los carros y, con fecha de abril de 1674, se obligaron a hacerlos el carpintero Gabriel Jerónimo y el pintor Cristóbal Martínez Gallego<sup>319</sup>.

En 1675 se representaron los autos *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina*. La «Memoria de las apariencias que se an de haçer para la representaçion de este año de 1675 en el auto yntitulado *El nuebo hospicio de pobres*» explica:

El primer carro ha de ser una fábrica hermosa de perspectivas adornadas de mármoles, jaspes y bronces, cuya fachada será una escala que caiga sobre el tablado de la representación, en que ha de verse un trono con las gradas que

<sup>317</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 147-148.

<sup>318</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 148-149.

<sup>319</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 273, documento 316d (2-197-19).

cupieren en su capacidad para sentarse algunas personas, y en su eminencia una silla en que aparecerá sentada una mujer. Este carro se ha de compartir en dos mitades, que una sirva de vestuario de la otra, y a su tiempo ha de venir en un bofetón que estará embebido en su respaldo una mujer, la cual ha de hablar con la que apareció sentada que ya estará en el plano del carro, de suerte que las dos iguales en las dos esquinas hagan frente al auditorio, y volviéndose la del bofetón en él, la del trono ha de bajar al tablado. Adviértese porque la escala esté segura.

El segundo carro ha de ser su pintura de nubarrones cuajados de estrellas y rosas, en que se ha de ver una mesa que coja todo su espacio, y en la cabecera dos asientos, y a los dos lados bancos en que puedan caber hasta seis u ocho personas. La mesa estará adornada de viandas y en medio un cordero en una fuente con escotillón que, dando vuelta, descubra un cáliz y hostia; y ha de tener bajada fija para el tablado.

El tercer carro ha de ser en todo correspondiente a este segundo, con diferencia de que cuando se abra se han de ver en él con gradas que le ocupen en medio punto con aparadores de fuentes, y otros vasos de plata y jarrones y aguamaniles, con una persona en medio que pueda bajar también con escalera fija deste carro para subir a el otro.

El cuarto carro ha de ser un peñasco en punta hermozeado de flores y ramas, y en su extremo ha de tener por cumbre un cogollo de azucenas, el cual se ha de abrir en hojas y subir por elevación una niña o niño en un araceli de rayos, y en su círculo, pintados en tarjetas y óvalos, los atributos de Concepción, como son palma, lirio, ciprés, etc.<sup>320</sup>

Y la «Memoria de las apariencias que se an de acer para la representación deste año de 1675 en el auto yntitulado *El jardín de Falerina*»:

El primer carro ha de ser pintado de países y boscajes, cuya principal fachada se ha de abrir en dos puertas y salir de ellas, fundado sobre tarimón de ruedas, una hidra grande de siete cabezas, en que ha de venir una mujer sentada, la cual cantando ha de atravesar todo el tablado hasta esconderse a su tiempo, midiendo la representación con el espacio, en el carro de enfrente que será el segundo de este auto, correspondiente al primero.

El tercero y cuarto carro han de ser dos jardines, también correspondientes el uno al otro, con diferencia de que en el uno ha de haber un árbol con algunas manzanas, y a su tronco revuelta una serpiente, por el cual ha de subir por elevación una mujer hasta ponerse sobre su copa; y en el otro, otro árbol cuyas hojas tendrán algunas estrellas, y su tronco ha de estar rodeado de hojas de parra y haces de espigas, con su elevación también para otra mujer; y ambos jardines han de estar adornados de celosías, tiestos y ramilletes, y ambas copas las más pobladas y frondosas que se pueda, etc.<sup>321</sup>

Según se desprende de la documentación, se encargaron de la hechura y pintura de los carros Felipe González de Covarrubias, Gabriel Jerónimo, Domingo de Brea y Juan Bautista<sup>322</sup>.

*Los alimentos del hombre* y *La serpiente de metal* fueron los autos representados en Madrid en 1676. La memoria de apariencias del primero dice:

<sup>320</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 155-156.

<sup>321</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 156-157.

<sup>322</sup> Parece ser que falleció Felipe Gonzalez y Domingo de Brea asumió su tarea. Ver el documento 330r (2-197-18) de Shergold y Varey, 1961, pp. 300-305, y especialmente la nota a pie de página 505 de Shergold y Varey, 1961, p. 300.

El primer carro ha de ser una devanadera con cuatro nichos, en que a su tiempo han de ir saliendo cuatro personas, dando vuelta la devanadera, porque han de verse cada una de por sí, sucediéndose la una a la otra. La primera en su pedestral ha de estar pintado de nubarrones; en el segundo un cordero; en el tercero un país de rosas y azucenas; en el cuarto un sol con resplandores. La pintura de este carro ha de ser de nubes con flores y estrellas.

El segundo carro ha de ser un peñasco que deje delante un espacio en que pueda representar una persona; y de el medio cuerpo abajo ha de tener un despeñadero pintado de peñasco con cambrones y espinas; y el medio cuerpo de el peñasco se ha de abrir a su tiempo en dos mitades, y verse en él una mesa de altar con cáliz y hostia y capacidad para una persona que ha de estar detrás de el altar. La pintura ha de ser de peñasco de flores y abrojos.

El tercer carro ha de ser una fábrica hermosa y enriquecida de jaspes y bronzes. Hase de abrir cayendo la fachada toda sobre el tablado con dos canales, por donde a su tiempo pueda bajar un trono, con una persona que ha de estar sentada en él, con gradas y dosel; y su pintura por de dentro ha de ser de colgaduras y otros adornos como de pieza real.

El cuarto carro, en correspondencia de este, ha de tener la misma fachada que caiga sobre el tablado, con otro trono, dosel y gradas; y su pintura por de dentro y por de fuera ha de ser de nubarrones, rosas, estrellas y serafines.<sup>323</sup>

La «Memoria de las apariencias para la representacion de los autos de este año de 1676, primeramente para el auto yntitulado *La serpiente de metal*» refiere:

Primeramente, el primer carro ha de ser una nube grande y hermosa, la cual abierta en hojas ha de subir en ella por elevación una coluna en que ha de subir una persona. La pintura de nubes, y la coluna de jaspes, y lo restante de nubes.

El segundo carro ha de ser en todo correspondiente a este, y entrambos se han de hermosear con celosías de jardín, tiestos y flores.

El tercer carro ha de ser un peñasco cuajado de flores. Ha de tener subida desde el tablado y a su tiempo se ha de abrir y verse en él una persona. Adviértase que tenga puerta por donde pueda entrar el que suba.

El cuarto carro ha de ser otro peñasco correspondiente al pasado en la pintura, y ha de tener también bajada al tablado, y abriéndose a su tiempo se ha de ver en él un sacrificio de leña y sobre él una pira y en ella un becerro dorado, todo lo cual se ha de hundir a su tiempo.<sup>324</sup>

Se conserva asimismo una «Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla»:

Sobre vn piramide alto pintado que se a de poner en el tablado vn reloj pintado a dos aces en que pueda dar bueltas, y de su menor an de pender vnas çintas que bienen a tener todas 90 baras de colonia de colores, seis a una parte y seis a otra, que a manera de lineas señalen las oras.

Mas 12 tarxetas, en cada vna señalado el numero que le toca asta las doce.

Para el auto.

Vn acefate de flores para la Primabera.

Vn as de espigas par[a] el Estio.

Otro acafate de frutas para el Otoño.

Vna acada para la Primabera.

<sup>323</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 163-164.

<sup>324</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 164-165.



Vna cruz dorada para el anxel, del altura de Francisca Bezon.  
 Vna oz para el Estio, con vnas espigas de trigo con cañas.  
 Otra cruz dorada del altura de Damian, con vn rotulo que diga *Ecee*

*Anusdei.*

Vna podadera para el Otoño.  
 Vn cayado de Pastor para Blas.  
 Vn acha para Maria de Baldes.  
 Vn azafate con yerbas, y en ellas algunas frutas silbestres.  
 Vna guirnalda de flores para la Primabera.  
 Vnas bides con frutas para el Otoño.  
 Vn açafate, y en el vn bellon blanco para el Ybierno.  
 Vna bara dorada para la Xusticia.  
 Vn peso para la Xusticia.  
 Vn bufete con sobremesa, y en el a de estar escribania, tintero y plumas, y vna campanilla y una silla.  
 Otra silla para el otro carro para el padre de familias.  
 Otra mesa para vn Sacramento y asiento para Margarita.<sup>325</sup>

y un «Recado para el auto de *La serpiente de metal*»:

Vna docena de cestillas no mui grandes.  
 Vna bata dorada.  
 Las tablas de la lei, de color de marmol con los mandamientos escritos en ellos, de xenero que arroxandolas se quiebren.  
 Sangre para tres o cuatro.  
 Vn betun para la lepra, y un pincelillo.  
 Papel blanco y oropel cortado mezclado.  
 Dos achetas para los dos anxeles.  
 Vn pandero.  
 Vna bara con vn aspid dorado enroscado en ella.  
 Caja y clarin.<sup>326</sup>

No se conservan las memorias de apariencias de los años 1677 ni 1678. Disponemos, eso sí, de una memoria de mercadurías para el adorno de los autos de 1677 (que informa acerca de las telas con que se habían de hacer los vestidos de los actores), así como de unas memorias de demasías del año 1678: una «Lista de lo que es menester para el auto de la compañía de Agustin Manuel»:

Vn libro dorado.  
 Vn baculo para el Tiempo, plateado, con su rexon encima y sus alas.  
 Vna guirnalda de flores.  
 Seis oçes de segadores.  
 Vn açadon.  
 Vn bieldo con tres clabos por puntas.  
 Vn yugo que quede [ilegible] vna cruz, en que se pueda arrimar vn onbre.  
 Caja de guerra.<sup>327</sup>

<sup>325</sup> Documento 346a (2-200-1) de Shergold y Varey, 1961, p. 318.

<sup>326</sup> Documento 346b (2-200-1) de Shergold y Varey, 1961, pp. 318-319.

<sup>327</sup> Documento 373a (2-199-15) de Shergold y Varey, 1961, pp. 337-338.

y una «Memoria de lo que es menester para el entremes de la conpañía de Escamilla», que incluye también algunos elementos que precisaba el auto que esta conpañía representó. Estos son:

Vna onda de pasta.  
 Caxa de guerra y clarin.  
 Sangre.  
 Seis guirnaldas de cipres y ramos.  
 Tres colonias negras grandes.  
 Vna culebra de alanbre con vn liston plateado de escamas.  
 Los corderos que se descubren a su tiempo, y el fuego del sacrificio de Abel.<sup>328</sup>

En 1679, se representaron los autos *El tesoro escondido* y *El segundo blasón del Austria*. La memoria de apariencias de *El tesoro escondido* explica:

El primer carro del auto intitulado *El tesoro escondido* ha de ser una fábrica rica adornada de jaspes y bronces. Este a su tiempo se ha de abrir en bastidores de suerte que unidos con el frontis del carro formen una fachada, en la cual ha de estar pintada una librería con sus estantes, y encima de ellos globos, esferas y otros adornos; ha de haber en medio un bufete con algunos libros y una silla en que se ha de ver una persona sentada.

El segundo carro ha de ser un peñasco el cual se ha de abrir en correspondencia del palacio y verse dentro dél otra librería con los mismos adornos, y solo ha de tener de diferencia el ser dos las sillas para dos personas.

El tercer carro ha de ser un óvalo redondo pintado en él un sol. Este se ha de abrir en rayos de suerte que quede formada una estrella tan grande que dentro della pueda parecer una persona.

El cuarto carro ha de ser una nube que a su tiempo se ha de abrir elevada en tres cuerpos de a seis u ocho hojas, y al pie de la nube ha de haber a manera de cabaña una gruta en que se ha de ver un niño echado sobre unos haces de trigo, el cual se ha de elevar en una canal hasta ponerse arrimado al tronco debajo de la nube, donde por delante dél ha de subir un cáliz y hostia de recortado, tan grande que encubra al niño y la peana, y la nube ha de cerrarse dejándolos dentro.

Adviértase que la pintura del carro de la estrella ha de ser por de fuera de estrellas y flores, y la de la nube de espigas de trigo y flores y estrellas.<sup>329</sup>

Y la de *El segundo blasón del Austria*:

El primer carro del auto intitulado *Segundo blasón de Austria* ha de ser un monte en su pintura áspero y escabroso. Este ha de tener subida hasta su cumbre, compartida en dos tiros por donde han de subir dos personas, las cuales, en llegando a la eminencia, han de venir a brazos, en cuya lucha se ha de rendir la una trayéndose tras sí los bastidores del monte y la subida, de suerte que quede la otra desamparada en lo más alto sin remedio para la bajada; y a su tiempo han de salir de los dos lados del monte doce ángeles y por tres canales han de bajar al tablado como trayéndole en el aire.

El segundo carro será también fábrica real. Ha de tener en lo bajo del tablado una silla en que ha de subir por elevación una persona hasta el segundo

<sup>328</sup> Documento 373b (2-199-15) de Shergold y Varey, 1961, pp. 338-339.

<sup>329</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 179-180.

cuerpo y por detrás de ella un árbol, de recortado, bien adornado de ramas y hojas y entre ellas unos óvalos en que han de estar pintados en medios cuerpos hasta doce retratos de reyes y emperadores coronados, cuyos nombres y señas se dirán a su tiempo. En el remate de este árbol ha de haber un tarjetón mayor que los otros, en que quepa pintado en pie y armado un joven. Todo esto ha de esconderse volviéndose por donde vino, y la silla a su lugar como primero.

El tercer carro ha de ser un cenador emparrado con todos los adornos de jardín y en medio ha de tener una fuente en que por elevación ha de aparecer un niño por remate de ella.

El cuarto carro ha de ser la fábrica de un templo con su media naranja y su linterna, el cual se ha de abrir y verse dentro un altar con hostia y cáliz con su araceli y demás adornos de pintura rica por de dentro.<sup>330</sup>

También de 1679, una «Memoria de los trastos de mano y demasias que tenemos echos para los autos deste año de 1679» indica que se precisan:

De dos cruces doradas  
 De tres çetros, tornear y dorar  
 De tres copones, tornear y dorar  
 De dos caliçes dorados y torneados  
 De tres coronas de oxa de lata, echura y dorado  
 De vna corona de flores  
 De vn bestido de pieles para el leon  
 De cinco libros  
 De dos recados de escribir, de oxa de lata  
 De vna cabeza para el leon de pasta  
 De vn benablo con sus cintas  
 De 14 baras de colonia encarnada  
 De [elegible]  
 De las dos escaleras que se añadieron de madera y pintura y lienço<sup>331</sup>

En el Archivo Municipal de Madrid no se conserva documentación del año 1680; en 1681, año de la muerte de Calderón, se representaron en la Villa los autos *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea*. Explica la memoria de apariencias del primero:

Primer carro y segundo: las fachadas de estos carros se han de abrir en dos puertas o cortinas y salir de el uno, sobre tarima de ruedas, un carro triunfal, lo más hermoso que se pueda imitar, con cartelas y rollos y demás adornos. El respaldo de este carro, que será un trono, ha de subir cuanto diere la capacidad, y en él venir sentada una persona. Ha de parar en el tablado de la representación y en él que pueda dar una o más vueltas, y a la postrera prosigue el triunfo hasta esconderse en el carro de enfrente que se abrirá también en puertas o cortinas. La pintura de estos dos carros ha de ser países con muchas flores.

Tercer carro: un palacio de real arquitectura, con trono para un dosel para una persona y capacidad a los lados para dos; y cayendo su fachadas, quedará de la formada una escalera para poder bajar.

Cuarto carro: ha de tener un cartabón en que han de bajar dos personas, y dejando la una en el tablado ha de desaparecer la otra, y ha de volver por la que dejó y van a parar donde salieron. Ha de ser su pintura un peñasco con algunos animales entre malezas y espesuras.<sup>332</sup>

<sup>330</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 180-181.

<sup>331</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 345, documento 388 (2-199-14).

<sup>332</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 183-184.

Por su parte, la «Memoria de las tramoyas para el auto yntitulado *La diuina Filothea*» relata:

Primer carro: ha de ser un castillo con todos los adornos de almenas, cubos y demás señas de plaza regular, y su pintura correspondiente a ella.

Segundo carro: una nave con todos los adornos, flámulas y gallardetes. El primer cuerpo de este carro ha de ser pintura de mar y ha de tener juego para dar una o más vueltas; el farol ha de ser un cáliz grande con Sacramento, y en las banderolas cálices y hostias pintadas.

Tercer carro: un globo de nubes, estrellas y serafines, el cual se ha de abrir a su tiempo, y en él ha de verse una persona sentada en trono celeste; y la pintura por dentro ha de ser de gloria, resplandores, serafines y estrellas.

Cuarto carro: el primer cuerpo ha de tener en su pintura significado un bosque, y en el segundo cuerpo un jardín con un cenador, y en él una fuente en que por elevación ha de salir un cáliz y hostia, el cual, escondiéndose por la misma canal que ha de subir, ha de dejar detrás de sí un niño de pasión.<sup>333</sup>

Una «Lista de lo que es menester para la loa y el auto del *Cordero de Ysayas*» ofrece el siguiente catálogo:

Una manzana dorada.  
 Un libro.  
 Un alero de coche dorado o plateado.  
 Unas esquilas.  
 Una bara dorada o plateada y en el remate la santa cruz de la Ynquisicion blanca y negra.  
 Una cruz berde cubierta con un belo negro y en el remate de la cruz un caliz y una hostia.  
 Un misal.  
 Una cruz pequeña de palo dorado o plateado.  
 Para el auto.  
 Cinco açafates con cinco paneçillos.  
 Vn baston estrellado de plata.  
 Vna cruz dorada para la Fee.  
 Dos achetas.  
 Caxa y clarin.  
 Vn ancora para la Esperanca.  
 Vn manajo de espigas.  
 Y polbora.<sup>334</sup>

Según una factura de gastos, hizo los carros este año «Gabriel Geronimo y compañeros»<sup>335</sup>.

Con la reproducción de esta documentación por orden cronológico, se confirma la tesis de que la práctica escénica del auto sacramental madrileño va perfeccionándose a lo largo del siglo XVII, con una clara división entre los autos anteriores a 1647 y los escenificados a partir de mediados de siglo; y que, en el desarrollo de una espectacularidad máxima por lo que al espacio y la tramoya se

<sup>333</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 184-185.

<sup>334</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 354-355, documento 398a y b (2-199-10).

<sup>335</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 356-358, documento 400b (2-199-10).

refiere, es fundamental la contribución de Calderón de la Barca al género. Don Pedro, como profesional de la escenografía, mejoró los recursos tradicionales del auto y le incorporó progresivamente las técnicas específicas de las otras dos prácticas teatrales del período: la de la comedia de corral y el teatro de corte. No obstante, si la primera etapa de su producción sacramental es deudora de la tradición del teatro de corral, más limitado en recursos escenográficos, sus autos de madurez, en cambio, despliegan la escenotecnia barroca trasvasada en buena medida desde el teatro palaciego.

Las memorias de apariencias del Archivo madrileño testimonian, por un lado, la complicación y variedad de elementos utilizados para la puesta en escena y registran los constantes movimientos (apertura y cierre, ascenso y descenso) para marcar la diversidad de espacios y situaciones. En efecto, hemos visto en estos documentos cómo el poeta dramático ofrece precisas indicaciones a los carpinteros para que doten a los carros de tramoyas tales como la canal, pescante o elevación, la manga o rastillo de canales, el bofetón, la devanadera y la nube o araceli. El empleo de estos recursos espectaculares se intensifica además en los últimos años de producción calderoniana, hasta el punto de que, desde finales de los años sesenta, se revelan simultáneamente apariencias en más de un carro. Por otro lado, la lectura de las memorias revela cuán desarrolla Calderón la técnica de construcción del espacio, mostrando cómo la palabra poética recibe el soporte del arte de la arquitectura, escultura y pintura<sup>336</sup>, para crear un espectáculo total basado en la fusión de las artes, lo cual permitiría al público menos docto comprender por la vista lo que se le escapaba por el oído<sup>337</sup>. En definitiva, no podía Calderón obrar de otro modo si su pretensión en cuanto escenógrafo no era otra que fabricar ilusión, impactar emocionalmente y provocar

---

<sup>336</sup> Recuérdese la *Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca a favor de los profesores de la pintura* (1677) [a ella volveremos posteriormente al hablar del vestuario y la caracterización de los personajes en *El Maestrazgo*], así como la presencia de pintores escenógrafos en la corte madrileña del seiscientos. Remitimos, para esto último, a Pérez Sánchez, 1989. Y reproducimos el sabio juicio de Egado, 2004 [1982], p. 35: «El hecho de que en el ámbito de palacio y en el de la villa de Madrid, que se encargaba de montar los autos, coincidiesen poetas, arquitectos y compañías favorecería más la influencia de unos en otros».

<sup>337</sup> Por decirlo en palabras de Ruano de la Haza, 1996, p. 327: «La escenografía calderoniana es de importancia fundamental en los autos, donde no solamente cumple con su función de admirar e informar al público, como hacen las apariencias y las tramoyas de los corrales, sino que también desempeña una importante función simbólica y esclarecedora de la alegoría que se dramatiza. Si hoy, al leer los autos calderonianos, nos entra a veces en la sospecha de que el público poco ilustrado, el pueblo que iba a verlos, no los podía comprender es porque nos olvidarnos de su aspecto visual. La comprensión de la alegoría del auto le entraba al pueblo por los ojos –por medio de la decoración de los carros– tanto o más que por el oído». Aunque, en realidad, Calderón apela por igual a ambos sentidos. Por eso subsana las limitaciones de la vista con la presencia de la música en sus autos. Ver al respecto el capítulo de este ensayo dedicado al arte musical y sus funciones en el género sacramental (II.3.2.3.1.).

admiración con el fin de transmitir visualmente, aclarándolo, el contenido alegórico del drama sacramental.

### **3.1.3.- La construcción del espacio escénico en *El Maestrazgo del Tusón***

Estrenado en la fiesta del Corpus Christi de Madrid de 1659, y como auto calderoniano de madurez que es, *El Maestrazgo del Tusón* es un buen ejemplo de lo que venimos comentando: el grado sumo de perfección que la práctica escénica del género sacramental alcanza con don Pedro y su dominio absoluto del arte escenográfico. Complejidad escénica que, por supuesto, rezuma la memoria de apariencias de la obra:

Primeramente el primer carro para el auto intitulado *El Maestrazgo del tusón* ha de ser una fábrica hermosa y rica, la cual a su tiempo se ha de abrir a todas partes, y la fachada principal ha de caer en el tablado de la representación, dejando hecha una escalera por donde se pueda subir y bajar, con sus adornos de barandillas y compartimientos de mármoles y jaspes. En lo alto se ha de ver debajo de un dosel un tusón grande que a manera de arco coja toda la fachada, cuyo remate ha de ser un cordero que venga a dar sobre un altar que ha de estar debajo. Y este cordero dando vuelta en un escutillón ha de mostrar por la otra parte un cáliz y una hostia. Adviértase que detrás del altar han de poder estar dos o más personas, y que entre los adornos de la pintura han de ser los remates bastones de Borgoña con coronas imperiales. También se advierta que los güecos de los lados han de llevar tusones y dentro tarjetas con las armas pintadas.

El segundo carro ha de ser una nave con las mismas armas en todos sus gallardetes y demás espacios del buque y de la popa. Ha de tener elevación en el árbol mayor y poder dar una y más vueltas, y el farol a su tiempo se ha de abrir y verse dentro un cáliz y hostia.

El tercero carro ha de ser un arco triunfal con cuatro güecos en las cuatro fachadas, de manera que siendo cuatro culunas o pilastras bien imitadas los cuatro fundamentos de las esquinas, se enlacen de una en otra los arcos rematando en una cúpula que haga bóveda, y en su extremo, como por veleta, los mismos bastones y corona. Estos cuatro güecos han de ocupar a su tiempo cuatro personas, que han de subir a ellos por elevación, y todo ha de dar vuelta como la devanadera del año pasado. Y ha de haber escalera para bajar al tablado.

El cuarto carro ha de ser una nube que se ha de abrir en tres cuerpos de a seis hojas cada uno, debajo de la cual ha de verse en pie un león grande hecho de pasta. Ha de abrirse a su tiempo y dentro dél se ha de ver un cordero, que también ha de abrirse y verse dentro un cáliz y una hostia. Esta se ha de abrir también y verse dentro un niño. Si pudiere ser vivo será mejor, y si no, será de pasta. Avisarase con tiempo para que se le puedan poner versos, o suplirlos en otra boca, contentándonos con sola la demostración en la apariencia.<sup>338</sup>

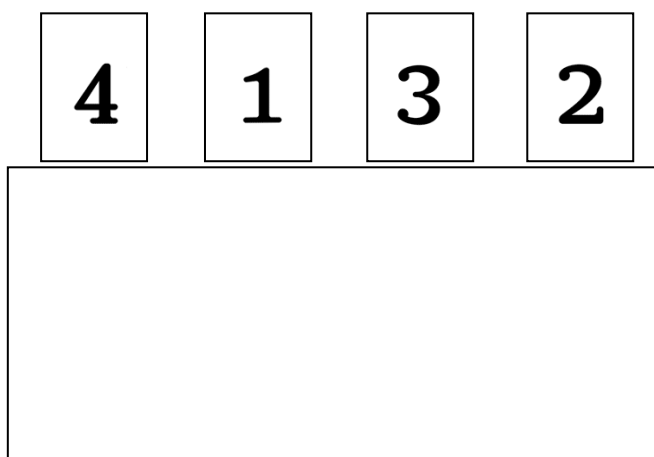
Antes de abordar la reconstrucción del espacio escénico del auto, conviene hacer una serie de aclaraciones. La primera es que, normalmente, suele existir en las memorias calderonianas una correspondencia de los carros por parejas; en concreto,

<sup>338</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 39-40.

el primer y el cuarto carro suelen ir aparejados, y lo mismo para el segundo y el tercero. Sin embargo, esto parece no ocurrir en el caso de *El Maestrazgo*, donde el carro tercero de la memoria parece ser una continuación del palacio del Duque, siendo este espacio representado por el primer carro.

Segunda aclaración, acerca de la disposición de los carros respecto al tablado. Norman D. Shergold<sup>339</sup> aventuró que lo lógico, si los carros se construían por pares simétricos, era que dos carros se arrimasen a la pared del fondo –quedando, por tanto, enfrente del público– y que los otros dos se colocasen a ambos lados del tablado. Sin embargo, algunos estudiosos de la obra sacramental calderoniana han postulado que en la escenificación de ciertos autos los cuatro carros debieron de colocarse al fondo del tablado y enfrente de los espectadores, porque así se garantizaba su visión de las apariencias<sup>340</sup>. En cierta manera, el hecho de que se haya conservado el plano del tablado de 1665 para ser erigido en la Plazuela de la Villa, en el cual aparecen los cuatro carros adosados a lo largo del tablado, les da la razón a estos investigadores.

En el caso concreto de *El Maestrazgo*, si estamos en lo cierto, y el tercer carro de la memoria de apariencias fue diseñado por Calderón como una continuación del primero, entonces se podría aducir una distribución del espacio en los siguientes términos:



Esta hipótesis la fundamentamos en ciertas indicaciones espaciales que los deícticos del texto del auto ofrecen: primeramente, si la mayor parte del auto se

<sup>339</sup> Shergold, N. D., 1967, p. 415 y ss.

<sup>340</sup> Me estoy refiriendo concretamente a los autos *Andrómeda y Perseo*, *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero Dios Pan*, de cuya reconstrucción escénica se han encargado José María Ruano de la Haza, Michael McGaha y Fausta Antonucci, respectivamente, para su publicación en la colección Autos sacramentales competos de Calderón de la Universidad de Navarra y la Editorial Reichenberger.

desarrolla en tierras del Duque de Austria (concretamente, en su jardín<sup>341</sup>), es razonable que el carro que simboliza metonímicamente la corte del Austria (es decir, el palacio ducal) se sitúe en un punto estratégico entre el resto de carros y para deleite visual de los espectadores (porque de este carro salen el Duque y sus hombres en la apoteosis del auto, en el v. 1815 acot.). A una distancia media se ubicaría el carro de la nave<sup>342</sup>, simbolizando tanto la costa austral<sup>343</sup> como el puerto en el que atracará la Esposa y Pedro tras su navegación desde el Líbano (v. 1176 y ss.). En el otro extremo del tablado estaría el carro de la nube, posiblemente al lado del palacio pero, en cualquier caso, distante respecto de la nave<sup>344</sup>.

Como hemos señalado, la memoria de apariencias de Calderón para *El Maestrazgo* nos servirá de punto de partida para su reconstrucción escénica. Veamos qué apariencias, decoración, trucos y tramoyas se habían de revelar y emplear en cada uno de sus cuatro carros, y notaremos que el espacio que hemos llamado dramático se reduce considerablemente en esta pieza, frente al espacio escénico propiamente, algo comprensible, si advertimos que el despliegue de la escenografía haría innecesario el apoyo de la palabra para completar las carencias escenográficas

<sup>341</sup> «*Bautista* [a Malicia].- Pues no llegas a mal tiempo, / que de esa fábrica augusta / del austral clima que hoy / prevenida esfera es suya, / sale a *este jardín*» (vv. 383-387) y «*Simplicidad* [al Duque].- Y yo que en tu casa so, / si va a decir la verdá, / la misma Simpricidá / y en *este vergel* esté / por jardinero, ¿no es bien / que de tantos algún premio / tenga?» (vv. 517-523).

<sup>342</sup> «*Duque* [a Pedro].- Que la traiga espero, pues, / a mi imperio soberano, / adonde le dé la mano, / y así *esa nave* que ves, / que de mi puerto al abrigo / pudo el temporal traer / del felice mercader / que de lejos porta el trigo, / Pedro, de ti he de fiar, / porque de la hermosa nave / que inspira el aura suave / de la estrella de la mar / has de ser primer piloto» (vv. 621-633).

<sup>343</sup> «*Malicia* [al Duque].- Si un extranjero, Señor, / que de *ese mar* derrotado / a besar tu pie ha llegado, / merecer puede el honor / de poner feliz el labio / adonde la estampa pone, / ¿harás que alegre perdone / a su fortuna el agravio / que ha padecido hasta aquí?» (vv. 549-557). Y por eso, tras la navegación tempestuosa y todavía en alta mar, Pedro señala: «Pues ya tranquilas las ondas / nos coronan de esperanzas, / de *aquellos australes montes* / haced a las cumbres salva» (vv. 1148-1151).

<sup>344</sup> Si tenemos en cuenta que la sacrílega escena del martirio del cordero del Toisón, por parte de la Sinagoga, tiene lugar en un rincón oscuro del escenario, esta se desarrollaría en su lado izquierdo, porque poco después, la Esposa tropieza con los despojos del collar y le sale al paso la Sinagoga impidiéndole avanzar. Desde esta ubicación, Sinagoga la apremiará para que contemple su león victorioso: «Y si no mira vencido / su campo, roto y deshecho, / y que todos sus soldados, / por más que les honró el pecho / con la insignia del Tusón, / todos le han dejado; pero / ¿qué mucho si competir / quiso con el león soberbio / de Judá el cordero humilde / de Austria? Y si quieres verlo, / vuelve a *esa nube* los ojos, / en cuyo abrasado seno / coronado mi león / triunfa en las alas del viento» (vv. 1783-1796). Ante lo cual, la Esposa reaccionará alegando: «...vuelve también / los ojos tú a *aquel supremo / palacio*, donde verás, / adelantándose el tiempo, / celebrando al tercer día / en el oráculo excelso / Capítulo General / con todos los caballeros / de la Orden del Tusón...» (vv. 1803-1811). Es decir, que las actrices estaban más cerca de la nube que del carro del palacio.



de décadas anteriores<sup>345</sup>. Su significado alegórico, en cualquier caso, permanece, como exige la propia naturaleza del género.

### Carro del palacio

Primeramente el primer carro para el auto intitolado *El Maestrazgo del tusón* ha de ser una fábrica hermosa y rica, la cual a su tiempo se ha de abrir a todas partes, y la fachada principal ha de caer en el tablado de la representación, dejando hecha una escalera por donde se pueda subir y bajar, con sus adornos de barandillas y compartimientos de mármoles y jaspes. En lo alto se ha de ver debajo de un dosel un tusón grande que a manera de arco coja toda la fachada, cuyo remate ha de ser un cordero que venga a dar sobre un altar que ha de estar debajo. Y este cordero dando vuelta en un escutillón ha de mostrar por la otra parte un cáliz y una hostia. Adviértase que detrás del altar han de poder estar dos o más personas, y que entre los adornos de la pintura han de ser los remates bastones de Borgoña con coronas imperiales. También se advierta que los güecos de los lados han de llevar tusones y dentro tarjetas con las armas pintadas.

El tercero carro ha de ser un arco triunfal con cuatro güecos en las cuatro fachadas, de manera que siendo cuatro culunas o pilastras bien imitadas los cuatro fundamentos de las esquinas, se enlacen de una en otra los arcos rematando en una cúpula que haga bóveda, y en su extremo, como por veleta, los mismos bastones y corona. Estos cuatro güecos han de ocupar a su tiempo cuatro personas, que han de subir a ellos por elevación, y todo ha de dar vuelta como la devanadera del año pasado. Y ha de haber escalera para bajar al tablado.

El empleo espectacular de estos carros tiene lugar en el v. 1815: «*Tocan chirimías, ábrese el palacio y vese sentado el Duque en una silla con manto carmesí del Tusón, y luego van bajando con el mismo manto Andrés, Pedro, Bautista, Juan, Mateo, Diego y la Simplicidad*». La aparición del Duque en escena, tras su derrota en la batalla contra la Sinagoga, conjuga el motivo bíblico de la Resurrección de Cristo y el motivo argumental de la celebración de Capítulo General del Soberano de la Orden del Toisón. El protagonista va acompañado de siete hombres –simultáneamente, Apóstoles y primeros caballeros de la Orden–, y si estamos en lo cierto, es imposible que los ocho actores descendiesen del mismo carro. Por eso –y estamos en el terreno de las hipótesis– Calderón pudo haber «desdoblado» el espacio asignado al palacio

<sup>345</sup> Si no estamos equivocados, Calderón recurre al llamado por Arellano «espacio dramático» en dos ocasiones de *El Maestrazgo*: primero, a la *ticoscopia*, en la escena en que Sinagoga describe el despedazamiento del corderillo por parte de una fiera, acción que tiene lugar fuera del escenario visible (vv. 765-829). El tablado, por cierto, pasa a ser en este pasaje un escenario satírico, según la tipología de Vitruvio: «*Sinagoga*.- Yo, pues no acaso a la aurora / salí a estas selvas a caza...» (vv. 770-771) y «*Bautista*.- Bella Sinagoga, de estos / montes reina soberana...» (vv. 894-895). Segundo, las postas que defienden durante la noche San Juan Bautista, la Oración y la Lisonja (v. 1501 y ss.), antes de que al día siguiente se enfrenten las tropas del Duque contra las de la Sinagoga, hacen que el escenario se convierta, a través del recurso del decorado verbal, en un campo de batalla: «*Malicia*.- Un hombre que concierta / salir a aquesa desierta / campaña» (vv. 1545-1547); «*Lisonja*.- Con un soldado / que a tu campo viene huyendo / del campo contrario» (vv. 1597-1599); y «*Sinagoga* [a la Esposa].- Y si no mira vencido / su campo, roto y deshecho, / y que todos sus soldados, / por más que les honró el pecho / con la insignia del Tusón, / todos le han dejado» (vv. 1783-1788).

austral haciendo que cuatro personajes apareciesen en el carro tercero y los otros, en el primero. Así se explica la indicación de la memoria de que «detrás del altar han de poder estar dos o más personas» o que tanto un carro como otro hayan de tener escalera para bajar al tablado.

Por lo demás, para el carro primero, el poeta echa mano de una tramoya muy empleada en los corrales de comedias: el escotillón<sup>346</sup>, que el *Diccionario de Autoridades* define como «una puerta o tapa cerradiza en el suelo», añadiendo que «llámense así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias». Autos que exigen el uso de esta tramoya, y de los que a continuación reproducimos las memorias de apariencias, para constatar la frecuencia con que el dramaturgo madrileño la utiliza, son:

- *El lirio y la azucena* (1660):

El cuarto carro ha de ser una tienda de campaña, de donde antes que se abra, han de poder salir algunas personas a representar, teniendo bajada al tablado, y cuando se abra a su tiempo se ha de ver dentro de ella un sacrificio de un cordero sobre palmas y olivas, el cual en un escutillón ha de dar vuelta y verse un cáliz y hostia.<sup>347</sup>

- *Las órdenes militares* (1662):

Adviértase que estos carros han de tener todos sus escotillones por de dentro para que puedan subir las personas que han de servir en las apariencias.<sup>348</sup>

- *Las espigas de Ruth* (1663):

Esta [fábrica] se ha de mover toda en su segundo cuerpo en una devanadera a dos haces, de suerte que abierta una vez la mitad, se vea su pintura en la misma conformidad por de dentro que por de fuera, y en ella algunas personas que puedan salir y entrar, teniendo su escutillón en el intermedio de las dos mitades.<sup>349</sup>

- *La inmunidad del sagrado* (1664):

En la principal fachada deste jardín ha de haber una puerta de arco adonde ha de subir a dar una escalera, que ha de estar fija siempre en el tablado, en cuyo remate por la parte de adentro ha de haber un escutillón en que pueda subir una persona, de modo que venga a verse entre la puerta y la escalera.<sup>350</sup>

- *La viña del Señor* (1674):

<sup>346</sup> Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 461 y ss., recogen abundantes testimonios de comedias que se sirven de esta tramoya.

<sup>347</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 50.

<sup>348</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 68.

<sup>349</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 79.

<sup>350</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 89.

La tabla de esta mesa ha de tener un escotillón, y por debajo dél ha de salir en elevación una persona hasta descubrir en una fuente, como degollada, la cabeza.<sup>351</sup>

- Y *El nuevo hospicio de pobres* (1675):

La mesa estará adornada de viandas y en medio un cordero en una fuente con escotillón que, dando vuelta, descubra un cáliz y hostia.<sup>352</sup>

En los teatros comerciales, como el Corral del Príncipe, el escotillón se ubicaba en tres posibles lugares, a saber, el tablado, el vestuario y los corredores del primer piso; pero para el caso de *El Maestrazgo*, ese escotillón se debía abrir en lo alto del carro primero. Y aunque ni el texto primario ni el secundario del auto indican cuándo ha de producirse la mutación del cordero por el Santísimo Sacramento, pensamos que este cambio iría a la par que el del carro de la nube, cuando el cordero se abre para mostrar cáliz y hostia (v. 1869 acot.).

La maquinaria necesaria en el tercer carro sería una canal de elevación (de la que hablaremos seguidamente, pues también se emplea en el carro de la nave para alzar al personaje de la Oración) y una devanadera. Como ya hemos señalado, esta era una especie de estructura en forma de pirámide invertida construida sobre una superficie circular que, por medio de un sistema de cuerdas, rotaba sobre sí misma y enseñaba las diferentes caras de una pirámide<sup>353</sup>. Las devanaderas de que tenemos noticia tenían dos y cuatro caras, con un movimiento de 180° y 90°, respectivamente<sup>354</sup>. Al parecer, el primer cuerpo de este carro de *El Maestrazgo* era una devanadera giratoria de cuatro caras o fachadas, pues la memoria de apariencias señala que se trata de una estructura de base cuadrada compuesta por cuatro arcos triunfales que, unidos entre sí por medio de las columnas que les sirven de soporte y fundamento, iban a rematar en una bóveda decorada igualmente con motivos borgoñeses<sup>355</sup>.

<sup>351</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 148.

<sup>352</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 156.

<sup>353</sup> El mecanismo recuerda, claro está, a los *periaktoi* y, en general, al cambio rápido de bastidores del teatro cortesano.

<sup>354</sup> Una descripción de este artilugio se encontrará, para los corrales, en Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 484-486. Nosotros aportamos ejemplos de su empleo en la práctica escénica del auto sacramental.

<sup>355</sup> Para los remates y adornos con motivos de la Casa de Borgoña, tanto del primer como del tercer carro de *El Maestrazgo del Tusón*, remito al Apéndice 4, [Ilustración 6]. En el blasón de armas de Felipe III *el Bueno* de Borgoña figuran: en el primer y en el cuarto cuartel, de azur, sembrado de flores de lis de oro y bordura componada, cantonada de plata y gules (por la Casa de Valois). En el segundo cuartel un cuartelado: en el primer cuartel, bandado de oro y de azur con bordura de gules (por la Borgoña Antigua de los Capetos); en el segundo cuartel, en campo de sable un león de oro, lenguado y armado de gules (por Brabante). En el tercer

Otros autos calderonianos que hacen uso de la devanadera son:

- *Las espigas de Ruth* (1663):

Primeramente el primer carro ha de ser una fábrica pintada de campañas con varios ejercicios de labranza como son arar, sembrar, segar y coger los frutos, llena toda de haces de trigo. Esta se ha de mover toda en su segundo cuerpo en una devanadera a dos haces, de suerte que abierta una vez la mitad, se vea su pintura en la misma conformidad por de dentro que por de fuera, y en ella algunas personas que puedan salir y entrar, teniendo su escutillón en el intermedio de las dos mitades. A su tiempo ha de dar vuelta y, haciendo cara la que fue espalda, se ha de abrir también y verse en ella fábrica de pintura con otras dos personas; y esta segunda vez que se abra, se advierta que se ha de abrir también con ella la mitad que se abrió primero, de suerte que descubiertas ambas apariencias, puedan dar una y más vueltas viéndose la una y la otra.<sup>356</sup>

- Primera parte de *El santo rey don Fernando* (1671):

El segundo carro ha de ser una devanadera, güecos los claros, con elevación por de dentro, para que dando vuelta ocupe cada claro su persona.<sup>357</sup>

- *No hay instante sin milagro* (1672):

El cuarto carro ha de ser de boscaje, y ha de tener a sus espaldas encubierto un caballo en que a su tiempo ha de dar entera vuelta un hombre lo más alto en el aire que se pueda, escondiéndose hasta que saliendo segunda vez y parando en la fachada de la representación (donde ha de haber un despeñadero) caiga en el tablado, y el caballo pase hasta esconderse.<sup>358</sup>

- *El arca de Dios cautiva* (1673):

El primer carro ha de ser en su pintura una fábrica de templo rica de jaspes y bronces. La fachada de ambos cuerpos se ha de cubrir con una cortina de holandilla, pintada en ella la portada en correspondencia de la demás fábrica. Esta cortina a su tiempo se ha de recoger arriba y dejar descubierto un retablo como de altar mayor, en cuyo principal nicho, que será un medio óvalo redondo, ha de haber un ídolo... [...] Ha de salir por el lado derecho del retablo en una devanadera una mujer, la cual a de llegar al altar a distancia que pueda alcanzar con la espada al ídolo, a cuyo golpe se deshace.<sup>359</sup>

- *Los alimentos del hombre* (1676):

El primer carro ha de ser una devanadera con cuatro nichos, en que a su tiempo han de ir saliendo cuatro personas, dando vuelta la devanadera, porque

---

cuartel un cuartelado: en el primer cuartel, bandado de oro y de azur con bordura de gules; en el segundo, de plata y un león de púrpura, coronado de oro, lenguado y armado de lo mismo (por el ducado de Limburgo). Sobre el todo escusón de oro y un león de sable, lenguado y armado de gules (por el condado de Flandes).

<sup>356</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 79-80.

<sup>357</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 119-120

<sup>358</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 130.

<sup>359</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 137-138.

han de verse cada una de por sí, sucediéndose la una a la otra. La primera en su pedestral ha de estar pintado de nubarrones; en el segundo un cordero; en el tercero un país de rosas y azucenas; en el cuarto un sol con resplandores. La pintura de este carro ha de ser de nubes con flores y estrellas.<sup>360</sup>

Analicemos ahora el significado del carro del palacio, llamado «religioso alcázar» (v. 1035) y «templo de Dios» (v. 1036) por la Esposa. Ignacio Arellano<sup>361</sup>, que ha estudiado el simbolismo de algunos espacios místicos de los autos calderonianos, ha visto en el alcázar, el palacio y el templo la representación del ámbito celeste en los autos sacramentales<sup>362</sup>. Ya sabemos que el palacio es el centro de la corte del Austria, donde el Duque va a recibir a su Esposa; siendo él imagen alegórica de Cristo y su Esposa, de la Iglesia, el palacio viene a ser la Nueva Jerusalén triunfante y la Ciudad de Dios (por decirlo con San Agustín), cuyos muros se oponen a las fuerzas del mal. Así pues, si en el plano historial este carro representa el Real Alcázar madrileño de los Austrias, donde se instaló la reina Mariana en noviembre de 1649, en el plano místico representa la corte del Duque del Austro, esto es, la morada celestial, y también la fortaleza de la Iglesia. Se identifica con la visión de Jerusalén descrita en el *Apocalipsis*, que simboliza a la Iglesia, en su estado militante en el texto calderoniano, y en el estado de Iglesia triunfante en el texto de San Juan (vv. 1231-1232).

### Carro de la nave

El segundo carro ha de ser una nave con las mismas armas en todos sus gallardetes y demás espacios del buque y de la popa. Ha de tener elevación en el árbol mayor y poder dar una y más vueltas, y el farol a su tiempo se ha de abrir y verse dentro un cáliz y hostia.

La nave en que viaja la Esposa ocupaba la totalidad del segundo carro de la memoria de apariencias. Estaba decorada con motivos flamencos (tusones, coronas imperiales y armas de la Casa de Borgoña) y podía girar sobre sí misma (acot. v. 1042: «*Da vuelta la nave*»), simulando así el movimiento de navegación. Ello sería posible porque se habría construido afianzada sobre un tornillo. Este recurso tan sofisticado, que permite que un carro dé una o media vuelta sobre su propio eje, lo encontramos en numerosos carros de otros autos de Calderón, a saber:

- *El lirio y la azucena* (1660):

<sup>360</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 163.

<sup>361</sup> Arellano, 2001, p. 168 y ss. para la información que sigue.

<sup>362</sup> Motivos que, en *El Maestrazgo del Tusón*, se imbrican con el del Paraíso o Edén que es el jardín de la corte del Austria, donde Juan Bautista recibe a Malicia y Lisonja (v. 309), o el vergel en el que Simplicidad trabaja como jardinero (vv. 520-521).

Primeramente para el auto intitulado *La paz universal*. Ha de ser el primer carro una carroza muy bien imitada con cuatro caballos que pisen en el aire, en que ha de aparecer sentada una mujer, y dando vueltas ha de tener bajada para el tablado de la representación por un estribo. [...]

El segundo carro ha de ser una nave hermosa y bien enjarceada y adornada de gallardetes. Ha de tener su elevación en el árbol mayor y dar vueltas como se ha hecho otras veces.<sup>363</sup>

- *Primer blasón católico de España (1661):*

El segundo carro ha de ser por de fuera de fábrica hermosa, y abriéndose a su tiempo los bastidores deste medio carro en elevación se han de ver dentro adornos de sala rica, y su pintura ha de ser colgaduras, bufetes y escritorios. Abierto este medio carro, a su tiempo ha de dar vuelta y viniendo cerrados los bastidores del otro medio carro, se han de abrir en la misma conformidad y verse dentro una galería con estatuas pintadas y otros adornos, advirtiendo que así la primera mitad como la segunda se ha de mover con dos o más personas en cada una, y todo se ha de cerrar junto.

El tercero carro ha de ser en todo parecido al segundo, así en la pintura por de fuera como en todos los movimientos de sus dos mitades, con esta diferencia: que la primera vez que se descubran los primeros bastidores se han de ver unas verjas como de prisión claras, que no embaracen la vista de los que estuvieren dentro, sino que se descubran francamente. Esta mitad ha de tener comunicación con la otra de manera que dando vuelta se vean las mismas personas con otras que han de venir en la otra mitad, y habiendo representado, cerrarse todo.<sup>364</sup>

- *Las espigas de Ruth (1663):*

Primeramente el primer carro ha de ser una fábrica pintada de campañas con varios ejercicios de labranza como son arar, sembrar, segar y coger los frutos, llena toda de haces de trigo. Esta se ha de mover toda en su segundo cuerpo en una devanadera a dos haces, de suerte que abierta una vez la mitad, se vea su pintura en la misma conformidad por de dentro que por de fuera, y en ella algunas personas que puedan salir y entrar, teniendo su escutillón en el intermedio de las dos mitades. A su tiempo ha de dar vuelta y, haciendo cara la que fue espalda, se ha de abrir también y verse en ella fábrica de pintura con otras dos personas; y esta segunda vez que se abra, se advierta que se ha de abrir también con ella la mitad que se abrió primero, de suerte que descubiertas ambas apariencias, puedan dar una y más vueltas viéndose la una y la otra.

El segundo carro ha de ser de fábrica de templo hermosea de columnas y bronces con sus capiteles y remates. Ha de hacer lo mismo en cuanto a abrirse primera y segunda vez, y dar vuelta con todo descubierto.

El tercer carro ha de ser en todo igual a este segundo, y solo ha de diferenciarse en que la primer vez que se abra, se vea un altar con unos panes y a sus lados dos redomas de vino. El respaldo deste carro ha de ser un jardín y en medio una fuente de taza redonda, la más capaz que pueda ser en el espacio, en cuyo remate ha de estar un niño, y dar sus vueltas, abierto todo como los pasados.<sup>365</sup>

- *El divino Orfeo (1663):*

<sup>363</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 49.

<sup>364</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 60.

<sup>365</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 79-80.

Primeramente, ha de ser el primer carro una nave negra con sus banderolas, flámulas y gallardetes negros también. Ha de estar sobre ondas oscuras con monstruos marinos pintados en ellas y a su tiempo ha de dar la vuelta, teniendo en su árbol mayor elevación para una persona. A un lado de este mar, ha de haber un escollo que se ha de abrir y salir de él una persona, advirtiendo (para facilitar el que puede ejecutarse) que, cuando el escollo se abra, ha de estar la nave en través, de suerte que ni la proa ni la popa podrán embarazar para que el escollo no se abra y representar la persona con las que estarán en el costado de la nave.

El carro segundo ha de ser otra nave azul y oro, toda su pintura sobre mar de cielo con peces e imágenes marinas hermosamente pintadas, sus flámulas y gallardetes blancas y encarnadas con cálices y hostias. Ha de dar vuelta y tener elevación.<sup>366</sup>

- *A María el corazón* (1664):

El tercero carro ha de ser una galera con sus árboles, jarcias y remos, fundada sobre juego que pueda dar una o más vueltas.<sup>367</sup>

- *La inmunidad del sagrado* (1664):

El tercer carro ha de ser una nave con banderas blancas y encarnadas, y sobre juego que dé vuelta, y en el fanal hostia y cáliz.

El cuarto carro ha de ser sobre fábrica hermosa. La elevación, de un pedestal o coluna, en que han de subir tres personas, y en lo más eminente que se pueda abrirse en abanico, dejando a la una en medio, y a las dos a los lados. Han de dar una o más vueltas y desaparecer como subieron.<sup>368</sup>

- *El viático cordero* (1665):

El primer carro ha de ser una coluna que embebida en el primer cuerpo se eleve a su tiempo, teniendo por remate sobre su capitel una nube. Esta se ha de abrir cayendo las hojas de manera que hagan una arandela como de taza de fuente, y verse dentro de ella una mujer, la cual sobre otra elevación ha de subir hasta descubrirse todas. Ha de dar vuelta en redondo y cubrirse a su tiempo.<sup>369</sup>

- *Psiquis y Cupido* [para Madrid] (1665):

El primer carro ha de ser una nave enjarcada y adornada como otras veces. Ha de dar una y más vueltas, y tener bajada para el tablado.<sup>370</sup>

- *Sueños hay que verdad son* (1670):

El primer carro ha de ser una montaña de color de cielo, cuajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo cuerpo ha de estar en bastidores que a su tiempo se han de embeber en el primero y salir dél en elevación tres personas, las cuales

<sup>366</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 81.

<sup>367</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 88.

<sup>368</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 90.

<sup>369</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 99.

<sup>370</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 102.

en estando en lo alto se han de dividir quedando fija la de en medio y apartándose las de los lados, de modo que, desplegándose el lienzo a manera de abanico, quede formado un iris, y dando vuelta desaparecerse todo, dejando el carro como antes estaba. [...]

El tercer carro ha de ser una fábrica hermosa fingida de jaspes y bronces, y en el segundo cuerpo de ella se ha de hacer un rastillo en que ha de salir una persona sentada al pie de un árbol de recortado, cuya copa ha de estar con algunas aves de cuyos picos han de venir a dar unas cintas moradas a un canastillo, que tendrá en las manos como lleno de panes, y a su tiempo han de salir dél pájaros vivos, y ella, y el árbol han de dar vuelta en un bofetón hasta esconderse en el costado del mismo carro.<sup>371</sup>

- Primera parte de *El santo rey don Fernando* (1671):

El segundo carro ha de ser una devanadera, güecos los claros, con elevación por de dentro, para que dando vuelta ocupe cada claro su persona. [...]

El tercer carro ha de ser un cartelón grande embebido en el primer cuerpo, el cual a su tiempo ha de subir en elevación con cuatro personas, y dar una o más vueltas.<sup>372</sup>

- Segunda parte de *El santo rey don Fernando* (1671):

El primer carro ha de ser una nave bien adornada de velas y gallardetes [...] Adviértase que la nave ha de dar una y más vueltas, y en su árbol mayor ha de haber elevación para una persona, y que su fanal ha de ser un cáliz grande con su hostia.<sup>373</sup>

- *No hay instante sin milagro* (1672):

El primer carro ha de ser una devanadera de todo su segundo cuerpo dividida en dos mitades. La una se ha de abrir en bastidores, y verse en ella un retrete adornado de espejos, escritorios y países, y demás adornos que puedan significarle rico y vistoso. Ha de tener en medio su estrado y un atril con un espejo en que ha de aparecer tocándose una dama. La otra mitad, que ha de ser respaldo de esta, ha de ser un peñasco bruto que, abierto también en bastidores, descubra una gruta a manera de cueva entre cuyos riscos habrá a un lado una cruz pequeña de troncos bastos, con capacidad para que la misma dama aparezca delante de ella hincada de rodillas. Esto ha de dar a sus tiempos una y más vueltas. [...]

El cuarto carro ha de ser de boscaje, y ha de tener a sus espaldas encubierto un caballo en que a su tiempo ha de dar entera vuelta un hombre lo más en el aire que se pueda, escondiéndose hasta que saliendo segunda vez y parando en la fachada de la representación (donde ha de haber un despeñadero) caiga en el tablado, y el caballo pase hasta esconderse.<sup>374</sup>

- *La nave del mercader* (1674)

<sup>371</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 107-108.

<sup>372</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 119-120.

<sup>373</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 120.

<sup>374</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 129-130.



El primer carro ha de ser una nave rica y hermosa, adornada de sus jarcias y velas. El farol ha de ser un cáliz grande con su hostia, y en su proa un serafín; sus flámulas y gallardetes, blancos y encarnados, pintados todos de cálices y hostias. En su árbol mayor ha de tener una elevación en que pueda subir hasta el tope una persona, y ha de dar vuelta y tener bajada para el tablado.<sup>375</sup>

- *Los alimentos del hombre* (1676):

El primer carro ha de ser una devanadera con cuatro nichos, en que a su tiempo han de ir saliendo cuatro personas, dando vuelta la devanadera, porque han de verse cada una de por sí, sucediéndose la una a la otra.<sup>376</sup>

- *La divina Filotea* (1681)

Segundo carro: una nave con todos los adornos, flámulas y gallardetes. El primer cuerpo de este carro ha de ser pintura de mar y ha de tener juego para dar una o más vueltas; el farol ha de ser un cáliz grande con Sacramento, y en las banderolas cálices y hostias pintadas.<sup>377</sup>

Este mecanismo que permitía el movimiento giratorio del carro sobre sí mismo, el desarrollo técnico logrado, corrobora la espectacularidad alcanzada por el auto en la madurez del género, gracias a Calderón. Por otro lado, la nave de *El Maestrago* debió de ser lo suficientemente amplia como para permitir el movimiento de los personajes por su popa durante la tempestad (v. 1091 y ss.).

Desgraciadamente, no se ha conservado documentación iconográfica del Corpus de Madrid que revele cómo era un carro en forma de nave; no obstante, podemos acudir a documentos adyacentes que permitan hacernos una idea aproximada: por un lado, pinturas y grabados de los siglos XVI y XVII que recrean el motivo de la nave de la Iglesia; por otro, los grabados de carros en forma de nave que desfilaron en la ciudad de Valencia en 1662, con motivo de las fiestas de la Inmaculada Concepción de la Virgen. En cuanto a los primeros, Gabriel Llompart<sup>378</sup> estudió hace unas décadas la evolución en Europa de la representación iconográfica de la Iglesia desde 1500 hasta finales del siglo XVII. Los matices simbólicos a ella asociados son ricos y variados, y dependen, en buena medida, de las circunstancias sociales e ideológicas de la época<sup>379</sup>.

<sup>375</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 148.

<sup>376</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 163.

<sup>377</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 184.

<sup>378</sup> Llompart, 1970, que es el artículo que seguimos al redactar las líneas que siguen.

<sup>379</sup> De hecho, Daniélou, 1993 [1961], pp. 53-62, ya señaló que el motivo de la nave se remonta a la tradición pagana (concretamente, a la cultura helenística, en cuya literatura el tema de la nave era símbolo de Estado), y de ahí la tomó la iconografía judeocristiana para representar al pueblo de Israel y, en autores de los siglos II y III, a la Iglesia. En este último caso, las correspondencias son como siguen: el mar es el mundo y la nave, la Iglesia; esta está vuelta

Así, Llompart estudia el grabado veneciano la *Nave de la Iglesia*, de hacia 1500, que representa la formulación de la doctrina de la salvación cristiana. Es una nao de tres palos con la leyenda en derredor «Ecclesia navis, de longa portans eternaе vitae divitias, et si haeresum tempestate turbatur qui non ingreditur non salvatur, virtute tamen Spiritus Sancti»<sup>380</sup>. *La nave del estado religioso*, por su parte, es una pintura flamenca de la segunda mitad del siglo XVI que desarrolla el tópico del *Typus religionis* («vida regular religiosa»): presenta una nave de tres palos que navega rumbo al puerto de la salvación, el cielo, figurado con ricas arquitecturas y unas largas escalinatas que conducen a Dios. A popa de la embarcación queda la tierra del pecado, señalada por toda clase de pecadores. En primer plano, frente a la nave, se ven otras dos embarcaciones: la de los apóstatas a punto de ahogarse y ser presa de los monstruos marinos, y la gran red tendida que simboliza los frutos del apostolado de las órdenes (es decir, la «pesca apostólica»). Todos los tripulantes de la nave (en la cual figura la inscripción «Nave de los ca[n]didatos a la vida religiosa») son religiosos, excepto el Papa, que yace en popa en actitud de aprobar las reglas por las que se rige el estado religioso en la Iglesia de Dios<sup>381</sup>. Y el grabado *Nave eucarística* (1628) del padre mercedario Melchor Prieto (1578-1648) presenta la nave de la Iglesia en cuanto símbolo de la Eucaristía, con los elementos clásicos en la iconografía de la nave (el mástil es la cruz; la vela, la Pasión; etc.) y viajando en ella las Virtudes teologales y Jesucristo, que alimenta a los Padres de la Iglesia con el pan y vino eucarísticos<sup>382</sup>.

Cuando la crisis de la política pontifical, la decadencia curial y el escepticismo religioso de la población, más el azote de la Reforma luterana, arrecien en el panorama ideológico de la Europa de comienzos del siglo XVI, surgirán grabados como *La Nave de la Iglesia* (1522), que muestra la *navicula Petri* a punto de naufragar. Van en la nave, que lleva la efigie de Cristo crucificado en la vela, el Papa, cardenales y obispos de su corte<sup>383</sup>. Por el contrario, en el siglo XVII, la nave de la Iglesia se convierte, gracias al empuje de la Contrarreforma, en Iglesia militante y en nave triunfadora sobre las doctrinas enemigas: es la iconografía del *Triumphus Ecclesiae*,

---

hacia el Oriente; Cristo (o el Papa) es el piloto y la tripulación, obispos, presbíteros, diáconos y catequistas; la escala por la que se sube a la entena es imagen de la cruz (o el palo mayor del navío aparece en forma de cruz salvadora), que permite a los creyentes subir a los cielos; las tormentas marítimas son imagen de las pruebas que el fiel supera con ayuda de Dios y la intercesión de los santos; etc.

<sup>380</sup> Ver, en el Apéndice «Ilustraciones», [Ilustración 7].

<sup>381</sup> [Ilustración 8] del Apéndice 4.

<sup>382</sup> [Ilustración 9] del Apéndice «Ilustraciones».

<sup>383</sup> [Ilustración 10] del Apéndice «Ilustraciones».

que, en España, tiene su representación en las pinturas anónimas *Triunfo de la Iglesia* y *La barca de la Iglesia*<sup>384</sup>.

Sin embargo, es lógico pensar que el referente más próximo a los carros en forma de nave del Corpus madrileño fuesen los carros de los gremios valencianos contruidos con motivo de las fiestas valencianas que, en 1662, celebraron el dogma teológico de la Inmaculada Concepción de la Virgen. En concreto, fueron los gremios de los pescadores y curtidores los que sacaron en procesión carros en forma de nave. El de los pescadores simulaba en su parte inferior el mar ondulado. Sobre él se elevaba la nao en forma de monstruo marino, cuya cabeza apuntaba en la proa y la cola sobresalía en la popa. Tenía su palo mayor y las velas recogidas. Todo él estaba decorado con motivos marinos: tritones, delfines y sirenas, que portaban emblemas marianos, como palmas y espejos. En la proa, sobre la cabeza del mascarón, un monstruo similar a él era cabalgado por un tritón joven tocando la trompeta, que representaba al heraldo de la Fama. Los remeros del navío eran tres parejas de ángeles, y los remos simulaban hundirse en el mar de madera. En cubierta aparecían los patronos del gremio portando los elementos que los caracterizan: San Pedro, con las llaves, y San Andrés, con la cruz aspada. En la popa se elevaba, sobre un pedestal adornado con sirenas y un monstruo marino, una efigie de la Purísima, coronada de estrellas, cuyos pies descansaban sobre una nube bajo la cual, aplastado, se retorció y parecía bramar un dragón<sup>385</sup>.

El gremio de los curtidores, por su parte, sacó en procesión dos carros que reproducían una leyenda de raigambre medieval según la cual el gremio de curtidores había recobrado la imagen del Sacramento de la Villa de Torreblanca, que había sido sustraída por los turcos en 1389. Ambas galeras navegaban sobre mares simulados en la parte inferior de los carros, como en el de los pescadores, con la diferencia de que en la popa de la nave turca aparecía una media luna y en la de la cristiana, una cruz. El número de remeros de cada una era también similar y estaban situados en posiciones casi idénticas. La diferencia estriba en el líder que los arengaba: el capitán de la nave turca fue sustituido por un león en la nao cristiana portando la Custodia. Esta imagen tiene su explicación en la leyenda: un león se les apareció a los cristianos, les sirvió de guía en la batalla contra los infieles, acometió al pirata que había robado el Sacramento, lo mató y devolvió el Viril a los miembros del gremio de curtidores. Diferían también las banderas de uno y otro barco: la media luna en el caso de la nave turca y una cruz rodeada de leones en la cristiana. Por lo demás, ambos

---

<sup>384</sup> Respectivamente, [Ilustración 11] e [Ilustración 12] del Apéndice «Ilustraciones».

<sup>385</sup> [Ilustración 13] del Apéndice 4.

carros portaban los elementos que Calderón exigía en sus memorias de apariencias para los carros-nave: velas, trinquete, gabia, gallardetes, etc.; y únicamente la nao cristiana llevaba, además, en su proa, un grupo de esclavos galeotes en señal de victoria<sup>386</sup>.

Por otro lado, en el plano argumental del auto *El Maestrazgo del Tusón*, se supone que la travesía realizada por la nave de Pedro desde el Líbano hasta tierras del Duque (que, en ocasiones, se identifican con Borgoña y, en otras, con la España de los Austrias) es la plasmación dramática de un acontecimiento histórico: la llegada en barco de Mariana de Austria, ya segunda esposa de Felipe IV, a España. En un artículo de 1966, Varey y Salazar manejan documentación de la época acerca de las segundas nupcias del monarca y señalan que, tras la anunciación del compromiso (12/01/1647), la firma del contrato matrimonial en Madrid (26/01/1647) y en Viena (13/06/1647) y la celebración del matrimonio por poderes en Viena (8/11/1648), el séquito de la reina salió de la ciudad austriaca y, con muchas demoras, llegó a Trento y Génova, donde embarcó. En septiembre de 1649, la nave arribaba a la costa de Denia y en noviembre, tras paradas en Navacarnero y El Escorial, la reina llegaba al Buen Retiro.

La tortuosa travesía por el Mediterráneo y la llegada a costas alicantinas, donde doña Mariana fue recibida por grandes nobles, subyace en el auto tanto en la tormenta que padece la nao (v. 1049 y ss.) como en el encuentro victorioso del Duque y la Esposa (v. 1217 y ss.). Ahora bien: en el plano simbólico del auto, el desembarco de la Esposa no es en tierras del Duque, sino que estas se identifican con la nueva Jerusalén triunfante, como ya se ha comentado: «*Pedro*.- Saludad con voces altas / a las elevadas puntas, / que desde aquí a ver se alcanzan, / de los montes de Sión. / *Esposa*.- Salve, ciudad soberana, / salve, divina Salén, / salve, religioso alcázar, / salve, gran templo de Dios, / en quien funda mi esperanza / el más generoso triunfo / de cuantos triunfos aguarda / el amante rey esposo / que a su tálamo me llama» (vv. 1029-1041).

En otro orden de cosas, la nave de *El Maestrazgo* contaba asimismo con un pescante, o bien su árbol mayor ocultaba una canal, pues esta tramoya es necesaria para la apariencia del v. 1108: «*Elévase la Oración*». La tramoya del pescante, elevación, elevación de canal, canal o canal de elevación (pues recibe todos estos nombres), es muy grata a Calderón: más de la mitad de sus autos de madurez hacen uso de ella, y muchos de ellos en más de un carro. Autos cuya memoria de

---

<sup>386</sup> [Ilustración 14] del Apéndice «Ilustraciones».

apariencias se conserva y que se sirven de esta máquina para elevar a una persona u objeto, son:

- *El lirio y la azucena* (1660):

Ha de tener [el segundo carro] su elevación en el árbol mayor y dar vueltas como se ha hecho otras veces.<sup>387</sup>

- *El diablo mudo* (1660):

Este [primer carro] a su tiempo se ha de abrir en dos mitades, cayendo la una sobre el tablado de la representación y quedando la otra fija, en cuyo cóncavo se ha de ver un trono con su araceli, lo más hermosamente adornada de rayos que se pueda, y en él sentada una mujer, la cual por canal ha de bajar con todo el trono hasta que pueda ponerse en el tablado, donde ella ha de quedar, y subir lo demás, cerrándose como estaba primero. [...]

Este [segundo carro] se ha de abrir en la misma conformidad, y sobre un peñasco ha de estar una persona que a su tiempo baje por una escalera que se ha de hacer en este globo en lugar de la canal del otro, la cual por una y otra parte ha de estar adornada de ángeles que con algún artificio parezca que suben y bajan por ella, de suerte que cuando la persona descienda al tablado, subiendo unos y bajando otros pueda pasar por en medio de ellos.<sup>388</sup>

- *El primer refugio* (1661):

[...] Esta montaña a su tiempo se ha de abrir en dos mitades y verse dentro de ella una fuente, cuyo remate ha de ser una cruz en que ha de estar un niño de cuyo costado, pies y manos han de salir siete listones encarnados que den en la taza de la fuente que será a manera de cáliz lo más imitada que se pueda. La cruz y el niño han de subir en elevación, desplegándose siempre los listones, y cerrarse a su tiempo.

El segundo carro ha de ser una fábrica cuadrada con torre y capitel, y su pintura cantería. Los tres bastidores del cuerpo primero, que ordinariamente sirven de vestuario, se han de elevar por canales a su tiempo, o retirarse a la parte de atrás los de los costados y elevarse el del frontispicio, de manera que quede el carro descubierto por sus tres partes, y puedan verse dentro algunas personas que han de estar recostadas en una tarima que esté en proporción levantada del suelo. [...]

El cuarto carro ha de ser un templo redondo pintado de fábrica rica, mármoles, jaspes y bronces. Este en su primera vista no se ha de ver más que el primero cuerpo en que han de estar embebidos otros dos, que a su tiempo han de subir en disminución proporcionada, de manera que hagan perfecta arquitectura; y ha de haber en el remate del tercero cuerpo una arca grande, u dorada, u de color de oro con cuatro ángeles en las cuatro esquinas, y abriéndose a su tiempo ha de salir de ella en elevación una persona con una tarjeta, como pintan las tablas de la ley, en una mano y en otra una urna dorada, y desaparecer a su tiempo.<sup>389</sup>

- *El primer blasón del Austria* (1661):

<sup>387</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 49.

<sup>388</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 50-51.

<sup>389</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 57-59.

El cuarto carro ha de ser pintado todo de nubarrones hermosos con algunos serafines en ellos; y a su tiempo han de salir por sus dos costados dos personas que han de venir en dos bofetones de canal, las cuales han de bajar al tablado, y en habiendo representado volverse a subir por donde vinieron.<sup>390</sup>

- *Las órdenes militares (1662):*

El tercer carro ha de ser un peñasco hermosamente pintado de flores, y abriéndose a su tiempo se ha de ver dentro dél un árbol de recortado cuyas hojas han de ser cálices y hostias, y entre ellas los atributos de Nuestra Señora de recortado, como el pozo, la fuente, etc.; y en lo último de la copa una imagen de la Concepción. Todo esto ha de subir en elevación lo más que pueda con una persona que ha de estar echada en una tarimilla al pie del tronco. [...]

El carro que dije que ha de ser árbol con los atributos de Nuestra Señora y la imagen de Concepción, en el remate, porque no haya dos árboles, será mejor que sea una pirámide de que por adorno de las cuatro esquinas tenga de cortado unos ángeles con las tarjetas de los mismos atributos, y si la imagen habiendo de subir en elevación todo lo que pueda, puede ser una niña viva será mejor.<sup>391</sup>

- *Mística y real Babilonia (1662):*

El primer carro ha de ser un cenador emparrado cuyos bastidores han de estar pintados de países, los cuales a su tiempo se han de embeber por canales en la parte de abajo, dejando descubierto el cenador rodeado de cipreses cuyos troncos han de tener disimuladas las canales, quedándose ellos fijos al tiempo que se embeban los bastidores. [...]

El segundo carro ha de ser un peñasco a manera de cabaña de pastores [...] Deste peñasco o cabaña ha de salir una persona, y bajando por canal en la una esquina de la mano derecha, ha de coger a otra persona que ha de estar sentada en una peña, y subiendo los dos despegarse entrambos en un bofetón y desaparecer en la otra esquina de la mano izquierda, dando vuelta entera hasta esconderse en el costado. [...]

El cuarto carro ha de ser por de fuera perspectivas de palacios, y a su tiempo se ha de abrir en dos puertas tan grandes que descubran de una vez primero y segundo cuerpo. El primero ha de demostrar una boca de horno capaz para que se vean las personas que estuvieren dentro, cuya pintura ha de ser de llamas; y el segundo ha de tener una persona en el aire fija en canal, de suerte que bajando por la parte de adentro se halle con los que están dentro del horno, pudiendo a su tiempo desaparecer de ellos por su misma elevación cuando se cierre el carro.<sup>392</sup>

- *El divino Orfeo (1663):*

Primeramente, ha de ser el primer carro una nave negra con sus banderolas, flámulas y gallardetes negros también. Ha de estar sobre ondas oscuras con monstruos marinos pintados en ellas y a su tiempo ha de dar la vuelta, teniendo en su árbol mayor elevación para una persona. [...]

El carro segundo ha de ser otra nave azul y oro, toda su pintura sobre mar de cielo con peces e imágenes marinas hermosamente pintadas, sus flámulas y

<sup>390</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 60.

<sup>391</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 68-69.

<sup>392</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 69-70.

gallardetes blancas y encarnadas con cálices y hostias. Ha de dar vuelta y tener elevación.<sup>393</sup>

- *A María el corazón* (1664):

El primero carro ha de ser una selva pintada de países y boscajes, alegres y vistosos. Esta ha de tener en su primer cuerpo embebido el segundo, sin que se descubra nada dél, hasta que a su tiempo suba por elevación, y en ella se vea una casa a manera de ermita con su tejado a dos aguas, puerta y ventana, según la capacidad que la corresponda.<sup>394</sup>

- *La inmunidad del sagrado* (1664):

El cuarto carro ha de ser sobre fábrica hermosa. La elevación, de un pedestal o coluna, en que han de subir tres personas, y en lo más eminente que se pueda abrirse en abanico, dejando a la una en medio, y a las dos a los lados.<sup>395</sup>

- *El viático cordero* (1665):

El primer carro ha de ser una coluna que embebida en el primer cuerpo se eleve a su tiempo, tiniendo por remate sobre su capitel una nube. Esta se ha de abrir cayendo las hojas de manera que hagan una arandela como de taza de fuente, y verse dentro de ella una mujer, la cual sobre otra elevación ha de subir hasta descubrirse todas. [...]

Esto se ve a la primera vez que se abre [una apariencia del segundo carro], y a la segunda se ha de ver la mesa con un peñasco encima, y sobre leña un cordero como los pintan en los sacrificios, y por elevación detrás dél ha de salir un niño en una cruz.

[...] Ha de ser [el araceli] de recortado porque por detrás dél pueda también salir en otra elevación un niño, y adviértase que este carro no se abre más que una vez, y que él y el que le responde han de ser fábrica enriquecidos con sus remates, lo más bien adornados que se pueda.<sup>396</sup>

- *Psiquis y Cupido* (para Madrid) [1665]:

El cuarto carro ha de ser un escollo o peñasco rústico, en el cual, abriéndose en dos mitades el segundo cuerpo, se vea un hombre en un caballo. Este ha de tener un despeño en que bajando por canales al tablado pueda la persona apearse, y dando vuelta el caballo, vuelva a subir y cerrarse en el peñasco.<sup>397</sup>

- *Sueños hay que verdad son* (1670):

El primer carro ha de ser una montaña de color de cielo, cuajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo cuerpo ha de estar en bastidores que a su tiempo se han de embeber en el primero y salir dél en elevación tres personas, las cuales en estando en lo alto se han de dividir quedando fija la de en medio y apartándose

<sup>393</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 81.

<sup>394</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 87.

<sup>395</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 90.

<sup>396</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 99-100.

<sup>397</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 102.

las de los lados, de modo que, desplegándose el lienzo a manera de abanico, quede formado un iris, y dando vuelta desaparecerse todo, dejando el carro como antes estaba.<sup>398</sup>

- *El verdadero Dios Pan* (1670):

[...] En este intermedio, en el lugar que debajo del sol desocupó el trono, ha de salir por elevación un peñasco, sobre el cual ha de haber un sacrificio de leña pintada de fuego y un cordero encima. [...]

El tercer carro ha de ser un jardín con todos sus adornos de cenador, tiestos y celosías, con bajada para el tablado; en medio dél ha de haber un pedestal y dentro embebida una pirámide bien imitada de diversos jaspes, la cual a su tiempo ha de subir en elevación con una persona en el remate que ha de llevar en una mano una cruz de su estatura, y en la otra un cáliz con su hostia.<sup>399</sup>

- Primera parte de *El santo rey don Fernando* (1671):

El primer carro ha de ser un jardín lo más bien adornado que se pueda con una torre en medio donde a su tiempo ha de salir en elevación una persona. [...]

El segundo carro ha de ser una devanadera, güecos los claros, con elevación por de dentro, para que dando vuelta ocupe cada claro su persona. [...]

El tercer carro ha de ser un cartelón grande embebido en el primer cuerpo, el cual a su tiempo ha de subir en elevación con cuatro personas, y dar una o más vueltas. [...]

El cuarto carro ha de ser un palacio de fábrica rica y hermosa, el cual se ha de abrir cayendo el bastidor de delante, y los dos de los lados embebiéndose una mitad en otro, y ha de aparecer dentro una persona sentada en una silla escribiendo en un bufete con sobremesa,<sup>400</sup> luces y escribanía. Esta persona con bufete y silla ha de subir en elevación.<sup>400</sup>

- Segunda parte de *El santo rey don Fernando* (1671):

[...] Adviértase que la nave ha de dar una y más vueltas, y en su árbol mayor ha de haber elevación para una persona, y que su fanal ha de ser un cáliz grande con su hostia.

El segundo carro ha de ser una fábrica de muralla, y ha de tener otro medio pabellón en correspondencia del primero con otra silla, y en medio de su primer cuerpo ha de tener un medio cubo redondo, de donde saldrá en elevación una persona. [...]

El cuarto carro en correspondencia de este [tercero] se ha de abrir en la misma forma, con diferencia de que lo que ha de verse en él ha de ser un altar en que ha de haber panes y vino, y en él la misma niña en una silla y otras dos canales para los ángeles que han de aparecer a su lado, como que la ponen en un altar, y dejándola en él hasta subir hasta esconderse como primero.<sup>401</sup>

- *¿Quién hallará mujer fuerte?* (1672):

El primer carro ha de ser pintado todo de galerías y emparrados con algunas estatuas en sus compartimientos, cuya coronación en su primer cuerpo ha

<sup>398</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 107.

<sup>399</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 109.

<sup>400</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 119-120.

<sup>401</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 120-121.



de ser de barandillas o celosías adornadas de tiestos y flores. En medio ha de haber una palma grande y frondosa, por cuyo tronco ha de subir a su tiempo por elevación un trono con algunas gradas y una silla en que ha de subir sentada una mujer. [...]

El segundo carro, que ha de ser compañero de este, ha de ser pintado de labranzas del campo, con mieses y ganados. Y en su segundo cuerpo ha de haber una torre cuadrada, la cual a su tiempo se ha de abrir por elevación en cuatro bastidores a manera de nube o pabellón, y verse dentro de ella un catre en que estará recostado un hombre. [...]

El tercer carro ha de ser en su pintura de nubarrones cuajados de estrellas y rosas, el cual a su tiempo se ha de abrir en dos puertas grandes, y verse en lo más alto una guirnalda de flores en que estará sentada una mujer que en diagonal línea ha de bajar por canal hasta el tablado.<sup>402</sup>

- *La viña del Señor (1674):*

El primer carro ha de ser un cenador en forma de cabaña, cuyos adornos han de constar de haces y manojos de trigo, y su pintura instrumentos de labranza. En medio dél ha de haber una elevación cuya peana ha de ser un cogollo de espigas con una hostia en medio, tan grande que a manera de araceli pueda caber un niño dentro de ella. [...]

El segundo carro ha de ser correspondiente al primero... [...]

Dentro deste [cuarto] carro ha de haber puesta una mesa con viandas, lo más aparatosas que se pueda, y en su cabecera dos asientos para dos personas. [...] La tabla de esta mesa ha de tener un escutillón, y por debajo dél ha de salir en elevación una persona hasta descubrir en una fuente, como degollada, la cabeza.<sup>403</sup>

- *La nave del mercader (1674):*

En su árbol mayor [el primer carro] ha de tener una elevación en que pueda subir hasta el tope una persona, y ha de dar vuelta y tener bajada para el tablado. [...]

Ha de tener [el segundo carro] su elevación, su torno y su escalera, y en los gallardetes pintados áspides.<sup>404</sup>

- *El nuevo hospicio de pobres (1675):*

El cuarto carro ha de ser un peñasco en punta hermozeado de flores y ramas, y en su extremo ha de tener por cumbre un cogollo de azucenas, el cual se ha de abrir en hojas y subir por elevación una niña o niño en un araceli de rayos, y en su círculo, pintados en tarjetas y óvalos, los atributos de Concepción, como son palma, lirio, ciprés, etc.<sup>405</sup>

- *El jardín de Falerina (1675):*

El tercero y cuarto carro han de ser dos jardines, también correspondientes el uno al otro, con diferencia de que en el uno ha de haber un árbol con algunas manzanas, y a su tronco revuelta una serpiente, por el cual ha

<sup>402</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 131.

<sup>403</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 147-148.

<sup>404</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 148-149.

<sup>405</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 156.

de subir por elevación una mujer hasta ponerse sobre su copa; y en el otro, otro árbol cuyas hojas tendrán algunas estrellas, y su tronco ha de estar rodeado de hojas de parra y haces de espigas, con su elevación también para otra mujer.<sup>406</sup>

- *Los alimentos del hombre* (1676):

El tercer carro ha de ser una fábrica hermosa y enriquecida de jaspes y bronces. Hase de abrir cayendo la fachada toda sobre el tablado con dos canales, por donde a su tiempo pueda bajar un trono, con una persona que ha de estar sentada en él, con gradas y dosel.<sup>407</sup>

- *La serpiente de metal* (1676):

Primeramente, el primer carro ha de ser una nube grande y hermosa, la cual abierta en hojas ha de subir en ella por elevación una coluna en que ha de subir una persona.<sup>408</sup>

- *El tesoro escondido* (1679):

El cuarto carro ha de ser una nube que a su tiempo se ha de abrir elevada en tres cuerpos de a seis u ocho hojas, y al pie de la nube ha de haber a manera de cabaña una gruta en que se ha de ver un niño echado sobre unos haces de trigo, el cual se ha de elevar en una canal hasta ponerse arrimado al tronco debajo de la nube, donde por delante dél ha de subir un cáliz y hostia de recortado, tan grande que encubra al niño y la peana, y la nube ha de cerrarse dejándolos dentro.<sup>409</sup>

- *Segundo blasón de Austria* (1679):

El primer carro del auto intitulado *Segundo blasón de Austria* ha de ser un monte en su pintura áspero y escabroso. Este ha de tener subida hasta su cumbre, compartida en dos tiros por donde han de subir dos personas, las cuales, en llegando a la eminencia, han de venir a brazos, en cuya lucha se ha de rendir la una trayéndose tras sí los bastidores del monte y la subida, de suerte que quede la otra desamparada en lo más alto sin remedio para la bajada; y a su tiempo han de salir de los dos lados del monte doce ángeles y por tres canales han de bajar al tablado como trayéndole en el aire.

[...] Ha de tener [el segundo carro] en lo bajo del tablado una silla en que ha de subir por elevación una persona hasta el segundo cuerpo y por detrás de ella un árbol, de recortado, bien adornado de ramas y hojas y entre ellas unos óvalos en que han de estar pintados en medios cuerpos hasta doce retratos de reyes y emperadores coronados, cuyos nombres y señas se dirán a su tiempo. [...]

El tercer carro ha de ser un cenador emparrado con todos los adornos de jardín y en medio ha de tener una fuente en que por elevación ha de aparecer un niño por remate de ella.<sup>410</sup>

- *La divina Filotea* (1681):

<sup>406</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 157.

<sup>407</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 164.

<sup>408</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 164-165.

<sup>409</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 180.

<sup>410</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 180-181.

Cuarto carro: el primer cuerpo ha de tener en su pintura significado un bosque, y en el segundo cuerpo un jardín con un cenador, y en él una fuente en que por elevación ha de salir un cáliz y hostia, el cual, escondiéndose por la misma canal que ha de subir, ha de dejar detrás de sí un niño de pasión.<sup>411</sup>

Para acabar con la escenografía de la nave, y en vista de las pautas dadas por Calderón en la descripción de las apariencias («el farol [del carro de la nave] a su tiempo se ha de abrir y verse dentro un cáliz y hostia»), parece ser que en la apoteosis final de la obra, aunque no haya indicación alguna en el texto del auto, también debía revelarse una apariencia en este carro, y es que el farol del bajel se abría para revelar la imagen del Sacramento, quizá al mismo tiempo que en el carro de la nube se rasgaba el cordero de pasta para mostrar cáliz y hostia (v. 1869 acot.). De esta forma, cuando el Sacramento de la nube se abría para que apareciese el Niño de Pasión, la imagen del pan y vino eucarísticos continuaba en escena, a vista del público, en el carro de la nave y en el del palacio.

### **Carro de la nube**

El cuarto carro ha de ser una nube que se ha de abrir en tres cuerpos de a seis hojas cada uno, debajo de la cual ha de verse en pie un león grande hecho de pasta. Ha de abrirse a su tiempo y dentro dél se ha de ver un cordero, que también ha de abrirse y verse dentro un cáliz y una hostia. Esta se ha de abrir también y verse dentro un niño. Si pudiere ser vivo será mejor, y si no, será de pasta. Avisarase con tiempo para que se le puedan poner versos, o suplirlos en otra boca, contentándonos con sola la demostración en la apariencia.

De acuerdo con las directrices de la memoria de apariencias, el cuarto carro de *El Maestrazgo* precisa de otra tramoya que la práctica escénica del auto sacramental barroco hereda de los *misteris* medievales de la Corona de Aragón: nos referimos a la nube (*núvol* en catalán), también llamada en esta zona *magrana* ('granada'). Para explicar su funcionamiento, podemos tomar como referente un *misteri* valenciano que se representa anualmente desde hace siglos en la ciudad alicantina de Elche: el *Misteri d'Elx*. En este drama mariano, la *magrana* o *núvol* es un aparato aéreo encargado de transportar a un ángel que anuncia a la Virgen su próxima muerte. Consiste en una esfera elipsoidal, sujeta al extremo de una gruesa cuerda, que se abre en ocho gajos cuando traspasa las *puertas del cielo*, mostrando en su interior al ángel con una palma en la mano. Por fuera está decorada de color rojo anaranjado con dibujos de uva y trigo, alusivos a la Eucaristía, y, por dentro, está adornada de oropel. Hasta comienzos del siglo pasado, estaba pintada exteriormente de azul con dibujos de querubines, pero su nombre popular (documentado desde el siglo XVIII)

<sup>411</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 184-185.

acabó por darle la imagen que hoy conserva. Este color rojizo le ha hecho perder su sentido original de *núvol*, aunque la maroma continua revistiéndose de tela azul<sup>412</sup>.

Pues bien: en su producción sacramental, Pedro Calderón estipula el uso de la nube con una fisonomía y una función similares a la del *misteri* ilicitano: se trata del nivel superior de un carro, el cual se abre en un determinado momento de la representación para revelar una apariencia en su interior. Además de en *El Maestrazgo del Tusón*, encontramos el empleo de esta tramoya en las siguientes piezas del dramaturgo:

- *¿Quién hallará mujer fuerte?* (1672):

[...] Y en su segundo cuerpo [del carro] ha de haber una torre cuadrada, la cual a su tiempo se ha de abrir por elevación en cuatro bastidores a manera de nube o pabellón, y verse dentro de ella un catre en que estará recostado un hombre.<sup>413</sup>

- *La nave del mercader* (1674):

El tercer carro ha de ser una nube que se abra en tres cuerpos, y debajo de ella ha de haber un altar con un sacrificio de espigas, y capacidad para tres personas.<sup>414</sup>

- *La serpiente de metal* (1676):

Primeramente, el primer carro ha de ser una nube grande y hermosa, la cual abierta en hojas ha de subir en ella por elevación una columna en que ha de subir una persona.<sup>415</sup>

- *El tesoro escondido* (1679):

El cuarto carro ha de ser una nube que a su tiempo se ha de abrir elevada en tres cuerpos de a seis u ocho hojas, y al pie de la nube ha de haber a manera de cabaña una gruta en que se ha de ver un niño echado sobre unos haces de trigo, el cual se ha de elevar en una canal hasta ponerse arrimado al tronco debajo de la nube, donde por delante dél ha de subir un cáliz y hostia de recortado, tan grande que encubra al niño y la peana, y la nube ha de cerrarse dejándolos dentro.<sup>416</sup>

Cuando la nube de nuestro auto se abre en tres cuerpos, deja ver un león, símbolo del poder regio; este se parte nuevamente, para dejar ver un cordero, emblema de mansedumbre; y este, a su vez, se abre y deja ver en su interior un Niño

<sup>412</sup> Se habla a menudo de la esencia barroca de esta tramoya, pero lo cierto es que se encuentra documentada la existencia de aparatos semejantes a lo largo de la Edad Media: ver Quirante, Rodríguez Cuadros y Sirera, 1999, pp. 86-87.

<sup>413</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 131.

<sup>414</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 149.

<sup>415</sup> Escudero y Zafra, 2003, pp. 164-165.

<sup>416</sup> Escudero y Zafra, 2003, p. 180.

de Pasión que Calderón pretendía de carne y hueso para mover a piedad al público espectador (lo cierto, sin embargo, es que en la versión definitiva del auto ese Niño era también de cartón-piedra, pues no se le asignan versos para recitar, como sí sucede en la versión del manuscrito del Institut del Teatre de Barcelona). En la Biblia, las nubes son el lugar en que se sitúa el trono de Dios, el signo de la divinidad de Cristo y de la rectitud de la Fe, entre otros matices simbólicos; por eso no extraña que Calderón de la Barca recurra a este elemento escénico para abrir un espacio divino en sus autos y en el nuestro, además, para conectar el plano terrenal y regio con el divino por medio de la Hostia, símbolo eucarístico que vela la divinidad del mismo modo que Cristo aparece velado debajo de los accidentes del pan y vino. La nube es, en este sentido, imagen del Sacramento, con la subsiguiente proclamación del dogma de la transubstanciación, maravilla cuya exaltación tiene por objeto el género del auto sacramental.

En cualquier caso, no hay duda de que los últimos versos de este auto calderoniano constituyen un despliegue de espectacularidad escenográfica y de doctrina visual:

SINAGOGA Y si no mira vencido  
su campo, roto y deshecho,  
y que todos sus soldados,  
por más que les honró el pecho  
con la insignia del Tusón,  
todos le han dejado; pero  
¿qué mucho si competir  
quiso con el león soberbio  
de Judá el cordero humilde  
de Austria? Y si quieres verlo,  
vuelve a esa nube los ojos,  
en cuyo abrasado seno  
coronado mi león  
triumfa en las alas del viento.

*Ábrese el carro de la nube y vese el león coronado.*

ESPOSA Ya veo que de Judá  
el león triunfa, mas si eso  
padeció en lo que es de humano,  
no de divino, advirtiendo  
que aun vencido en la batalla  
triunfará después de muerto. [...]

SINAGOGA ¿Qué importa que victorioso  
vuelvas, si todavía tengo  
coronado mi león?

DUQUE No es tuyo desde este tiempo,



DUQUE           ...a Cristo en alma y en cuerpo,  
 y Maestre del Tusón;  
 trae el *agnus Dei* al cuello  
 y en las manos las insignias  
 que fue la Gracia cogiendo.  
 (vv. 1783-1876)

### 3.2.- La técnica actoral en el auto sacramental

#### 3.2.1.- Breve sociología del comediante en el Siglo de Oro<sup>417</sup>. El actor en el entramado festivo del Corpus

Aunque las monarquías centralizadas parecen ser el tipo de sociedad más favorable para el desarrollo armonioso del actor, lo son sólo en apariencia, pues en ellas «se retiene al actor en un “ghetto” y el “mundo del teatro”, cuya manifestación social viva y permanente son los actores, no está integrada en toda la sociedad»<sup>418</sup>. De ahí que en términos ideológicos, los actores del Siglo de Oro constituyeran, tal como señala Amelia García-Valdecasas, «un grupo social marginado y admirado»<sup>419</sup>. Vilipendiado, porque la Iglesia consideraba que la vida del comediante era escandalosa, disoluta y ociosa, que nada aportaba a la defensa y la economía social (pues el oficio de actor no encajaba en la pirámide social altomedieval de *oratores*, *bellatores* y *laboratores*). Muchos moralistas censuran el teatro porque son incapaces de separar la ética moral individual de los actores de su ejercicio profesional. El actor es visto como un ser peligroso, ya que su instrumento de trabajo es su propio cuerpo. Pero, paradójicamente, acepta ser el soporte de conductas significativas: inserta su cuerpo en el conjunto de significados admitidos para el siglo XVII y pone en escena los modelos de sentimiento o de pasiones representadas o *representables*. Por eso la existencia de actor se basa en una reivindicación: la que postula la integración de todos los grupos y todas las clases en un sistema de valor único. Pese a la estigmatización de los moralistas, no se puede negar que el actor es un ser *social*.

Frente a esta situación de marginalidad general, destaca la admiración que despertaban algunos cómicos, y que se debía, entre otras razones, a la enorme afición que tenía la sociedad de la época por el teatro, al prestigio de los actores-poetas y a la buena reputación de que gozaron algunos actores. Las instituciones oficiales, además, tuvieron una actitud favorable hacia la actividad teatral, porque gracias a la profesión

<sup>417</sup> El estudio que mayores datos ofrece al respecto es el de Oehrlein, 1993.

<sup>418</sup> Duvignaud, 1966, p. 42.

<sup>419</sup> García-Valdecasas, 1989, p. 843.

se mantenían los hospitales de caridad y eran posibles las representaciones cortesanas y del Corpus<sup>420</sup>.

Podemos pensar que el reconocimiento oficial de la profesión de actor en el siglo XVII resulta de la conjunción de tres factores: la designación de compañías *reales* o *de título*, la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena y la participación de los actores en la celebración de la fiesta del Corpus.

Frente a los cómicos *de la legua*, itinerantes y con escasa formación, las compañías *de título* constituían algo superior: sus actores eran profesionales y habían sido reconocidos oficialmente por el Rey. La compañía se mantuvo a lo largo del Siglo de Oro como una unidad estable y difícil de desintegrar, incluso en épocas de crisis (prohibición y cierre de los teatros). A esta estabilidad contribuyeron los siguientes factores:

- el reconocimiento y control de las compañías *de título* por las autoridades estatales. Se limitó en doce el número de compañías oficiales en la Corte.
- La composición de los miembros por orden jerárquico. Una compañía contaba con entre quince y veinte personas: autor de comedias, primera, segunda, tercera y cuarta dama (quinta dama, música, sobresaliente), primer, segundo y tercer galán, primer y segundo gracioso, primer y segundo barba (*vejete*), primer y segundo músico, arpista apuntador, guardarropa, cobrador y mozos. La estructura jerárquica de la compañía facilitaba el reparto de papeles; pero además, un actor quedaba identificado durante su vida profesional con un tipo de papel y cobraba según su estatus dentro de la compañía.
- La relación entre el autor de comedias y sus actores. El prestigio del autor de comedias era determinante para el éxito de la compañía: él se encargaba de comprar las obras a los poetas dramáticos, organizar las giras, dirigir los ensayos y las representaciones, adquirir el vestuario, etc. Pero, por otro lado, el autor no era nadie sin sus actores: por eso le interesaba tomar las decisiones importantes con los miembros de su compañía y, especialmente, mantener buenas relaciones con sus primeros actores y actrices.

---

<sup>420</sup> Señala Duvignaud, 1966, p. 42, que en la época, «el actor se convierte en un personaje inseparable de la imagen de esta sociedad, [...] porque el prestigio del comediante está ligado al prestigio del grande que lo defiende y cuyo valor acrecienta». En este sentido, debemos pensar que tanto las representaciones privadas para palacio como las públicas del Corpus, dotaban de prestigio a quien las sufragaba (el Rey, en el primer caso, y la ciudad de Madrid, en el segundo).



- La disciplinada jornada laboral del actor. Eso apunta al menos Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1603):

Pero estos representantes,  
antes que Dios amanece,  
escribiendo y estudiando  
desde las cinco a las nueve,  
y de las nueve a las doce  
se están ensayando siempre;  
comen, vanse a la comedia  
y salen de allí a las siete.  
Y cuando han de descansar,  
los llaman el presidente,  
los oidores, los alcaldes,  
los fiscales, los regentes,  
y a todos van a servir,  
a cualquier hora que quieren<sup>421</sup>.

- La endogamia, es decir, la incorporación al oficio de nuevas generaciones de cómicos nacidos en el seno de una familia de actores.

La Cofradía de la Novena, por su parte, era una agrupación de autores y actores, constituida en 1631, y que tenía su sede en la Iglesia de San Sebastián de Madrid (situada en el barrio donde estaban los corrales de comedias más importantes y donde vivían la mayoría de comediantes). Al parecer, su fundación respondió a varias pretensiones por parte de los autores de comedias que firmaron sus estatutos:

- función empresarial: recaudar dinero para asegurar la supervivencia económica de la infraestructura teatral en épocas de crisis económica y de cierre de los teatros.
- Función de prestigio: el aspecto gremial de la Cofradía fue un elemento de defensa y *guetto*, un instrumento para dotar a los actores de una coartada moral y religiosa, y un medio para reivindicar el estatuto técnico del oficio frente a una sociedad que los marginaba por el supuesto carácter pecaminoso de su profesión.
- Fines religiosos: celebración de actos y fiestas religiosas y, sobre todo, de culto a la Virgen. Los actores disipaban así a los ojos de la Iglesia cualquier sospecha de no pertenecer a la comunidad católica.
- Funciones caritativas y sociales: proteger a los cofrades, ayudar a los actores enfermos o que se habían arruinado, asegurar la vejez de los

---

<sup>421</sup> Rojas, A. de, *El viaje entretenido* (1603), *apud* Oehrlein, 1989, pp. 21-22.

comediantes, organizar las exequias de un actor y asegurarle un entierro cristiano.

La Cofradía de la Novena estaba dirigida por representantes del Estado, la Iglesia y el gremio de actores<sup>422</sup>. A ella habían de pertenecer obligatoriamente todos los autores y actores de las compañías teatrales, con sus esposas e hijos. Esto explicaría la tendencia a la endogamia dentro de las familias de actores y la consolidación de la estructura profesional del actorado.

Las notas que hasta aquí hemos ofrecido constituyen una condensada sociología del comediante en el Siglo de Oro. Queremos ahora inscribir la figura del actor barroco en el entramado burocrático y festivo que es la celebración anual del Corpus Christi. Un campo profusamente documentado, gracias al trabajo de Shergold y Varey en el Archivo Municipal de Madrid. Por estos documentos, sabemos que la organización del teatro del Corpus estaba, ya desde fecha temprana, en manos de la ciudad de Madrid: una Comisión constituida por el *superintendente*, o miembro más antiguo del Consejo de Castilla, un experto jurídico –el *corregidor*– y varios regidores de la Villa, que se encargaban, por parejas, de una tarea determinada: escoger los autos que se iban a representar; vigilar la instalación de los lugares de representación; organizar la procesión, los bailes y la música; notificar a ciertos autores y actores que permaneciesen en la ciudad hasta completar las compañías que iban a representar las obras (dos compañías, cada una de las cuales representaba dos autos antes de 1650, y uno solo a partir de esta fecha). Unas compañías más amplias de lo habitual, pues las autoridades locales no solo buscaban primeros y segundos galanes y damas, sino también un ingente número de figurantes, exigido por las escenas corales de los autos de un poeta como Pedro Calderón (quien, por otro lado, gozó del privilegio de representación para el Corpus de Madrid desde, al menos, el año 1648<sup>423</sup>). De hecho, aunque el autor de la compañía era el responsable de la composición de la misma, lo cierto es que las autoridades municipales intervenían en su configuración personal, introduciendo a ciertos representantes que quisiesen ver en el tablado del Corpus, o excluyendo a actores ya presentes en la compañía.

---

<sup>422</sup> A saber: un protector (designado por los Consejos Reales y encargado de dirigir toda la actividad teatral oficial), un asistente (el rector de la Iglesia de San Sebastián), unos mayordomos (autores o actores), diputados (uno por cada compañía oficial), un letrado, un tesorero, un contador, un secretario y un enfermero. El conjunto de estos cargos formaba lo que se conocía como *cabildo*.

<sup>423</sup> A partir de esta fecha, en los documentos recopilados por Varey y Shergold solo figura el nombre de Calderón como dramaturgo encargado de la composición de los autos.

Por la documentación de que disponemos, sabemos que a no pocos actores les disgustaba ser elegidos para representar en Madrid y asumir las órdenes de la Comisión organizadora del Corpus, pues ello les privaba de los beneficios que, de otro modo, hubieran recaudado actuando en las compañías que hacían la Octava del Corpus por las ciudades cercanas a la capital. Con frecuencia, a la excusa económica se añadía la del prestigio profesional; por eso ciertos actores se niegan a representar en las fiestas de Madrid, dado que el papel que se les ha asignado no está a la altura de los que suele interpretar. Es el caso de la actriz Mariana Romero, a quien se le había notificado en 1671 que debía hacer de segunda dama en la compañía de Antonio de Escamilla. Ella contestó alegando que

esta pronta de asistir a la fiesta que se ha de hazer a S. M. el dia del Corpus de este presente año, y no a otra, por quanto siempre lo ha hecho de muchos anos a esta parte, aciendo primeras damas, y con esta calidad y condicion de hazerlas tambien este presente año entrara a seruir para dicha fiesta, y no de otra manera<sup>424</sup>.

Los archivos conservados testimonian asimismo que, frente a las exigencias profesionales de los actores, las autoridades no dudaban en infligir severos castigos a aquellos cómicos que se negaban a acatar sus órdenes, tales como el embargo de sus bienes (sobre todo de lo máspreciado para un actor: el hato o vestuario<sup>425</sup>) e incluso el arresto domiciliario o carcelario, para que no escapasen de la ciudad:

...por quanto combiene que la compania de Bartolome Romero, autor de comedias, represente en los autos del Santisimo Sacramento deste año y se a dado notiçia de los dichos señores que algunos de la dicha compañía se quieren ausentar desta villa, y para que no lo hagan y no aia falta en la dicha fiesta, mandauan y mandaron se notifique a Alonso de Osuna, Diego Robledo, Juan Perez, Antonio Garrote, Matheo Godoy, Antonio Pinero, Pedro de Balcazar, Thomas Enriquez, Diego de Mencos, Roque Castaño, Francisca Narbaez, Francisca Mencos, Maria Balcazar, Ursula de Torres y Micaela Castaño, que son de la compania del dicho Bartolome Romero, asistan en ella de la forma y manera que hasta aqui an asistido y representado para que representen en la fiesta del Santisimo Sacramento, y no salgan desta villa sin horden y licenzia de los dichos señores, pena de que seran castigados con todo rigor [...] Y asimismo se notifique a Blas Rodriguez y Pedro de Cobaleda no salgan fuera desta Corte y asistan en ella para la dicha fiesta, que se les señalara la compania donde an de asistir, y para mas seguridad se les embargue sus vienes y se les allane: fecho vt supra. Y asimismo a Ysidro Jil se aga la misma diligencia.– *Francisco Mendez Testa*.<sup>426</sup>

<sup>424</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 223, documento número 279h (2-198-2).

<sup>425</sup> En 1665, un alguacil requisó hasta once arcas al autor de comedias Garcerán. Contenían los siguientes trajes: «bestido de villana, verde, justillo y debantel; vestido de franzes de ombre con capatos y balona, todo de raso encarnado con guarnezion de cintillas blancas; bestido de erbax para billana; bestido de estudiante, loba y manteo; bestido de ombre de chamelote encarnado para billano, guarneizado con puntas de plata de Milan; bestido de jerguilla para billano». *Cfr.* Shergold y Varey, 1961, p. 186, documento número 235e (2-198-10).

<sup>426</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 20, documento 21c (2-196-46).

Sabemos de la suerte que corrieron algunos de estos actores por otros documentos conservados: Isidro Gil marchó con su compañía a Cuenca, y no le pudieron embargar sus bienes porque no había dejado ninguno en casa de su suegro; el tal Narbaez marchó a Toledo y le requisaron «seis arcas de ropa cerradas y dos cajones cerrados»; Diego Robledo y Diego de Mencos se negaron a actuar: ambos fueron encarcelados, se les embargaron ciertas posesiones (a Mencos, «una calderilla de plata, mas cinco bueltas de cordoncillos de oro de Portugal que pesaron 200 escudos de oro poco mas o menos») y la esposa de Mencos, Francisca de Paula, fue también arrestada. A los tres se les dejó en libertad cuando se sometieron a la autoridad y aceptaron participar en las fiestas del Corpus<sup>427</sup>.

En ocasiones, los líos burocráticos que comportaba la fiesta del Corpus podrían haber dado pie a un entremés de comedia. Por ejemplo, en 1646, el actor Ambrosio Duarte, de la compañía de Antonio de Prado, se negó a representar en el Corpus de la capital. Un alguacil recibió la orden de ir a su casa y embargarle, y entonces, la escena se desarrolla en lo siguientes términos:

...no se allo mas de vn arca que estaua çerrada y la dicha Maria de Prado [esposa de Duarte, también actriz en la compañía de Prado] dijo que no auia nada en ella y pidiéndole la llauue para abri[r] la dicha arca respondió que la tenia su marido y el dicho alguacil lebanto con la mano la dicha arca y dijo no auia nada en ella por no pesar nada. Estando en esto tubo noticia el dicho alguacil como el dicho Ambrosio Duarte estaua en la calle abajo ella y estuvo con el susodicho y le pidio la llauue de la dicha arca, el qual dijo que no la tenia y el dicho alguacil le dijo que se fuese con el a su casa adonde estaua su mujer para que pareciera la llauue y tambien todos sus bestidos y de la dicha su mujer, el qual dijo que no queria y quiriendole el alguacil prenderle y yendo tras el, se le escapo, por cuya causa no le pudo prender...

El alguacil, y un regidor, a quien aquel encontró en la calle, fueron a casa de Duarte, pero este y su mujer se habían ido a Segovia, sin pagar su alojamiento. Luego se dirigieron al Corral del Príncipe donde estaba representando Antonio de Prado, pero este no los había visto, ni estaban en el corral. Los comisarios decidieron que fuese un alguacil a prenderlos, a la «ciudad de Segobia o de Balladolid o en otras qualesquier ciudades, villas o lugares adonde los susodichos estuvieren...»<sup>428</sup>.

Superadas estas dificultades, una vez elegidas las compañías que iban a representar los autos, tocaba a los intérpretes memorizar los papeles<sup>429</sup>, ensayar y

<sup>427</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 20-22, documentos 21d y e (2-196-46).

<sup>428</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 63, documento 65f (2-197-3).

<sup>429</sup> Al igual que en la piezas para corral, parece que los actores tampoco disponían de mucho tiempo para preparar los papeles del Corpus: el 6 de mayo de 1637, los comisarios de la fiesta exigían al autor Pedro de la Rosa que tuviese preparados los autos para el día de la muestra, que sería el día 13 de ese mismo mes. Al día siguiente, De la Rosa se quejaba porque aún no

asistir a la *muestra* o ensayo general de los autos ante los comisarios del Corpus<sup>430</sup>. La muestra servía a los actores para familiarizarse con los carros, las apariencias, la tramoya y el vestuario; a los comisarios de la fiesta, para certificar la idoneidad del elenco escogido, la propiedad de la actuación de los comediantes y la adecuación de la indumentaria que portaban<sup>431</sup>. Venía luego el día del estreno<sup>432</sup> y la Octava del Corpus. Mucho trabajo, desde luego, y un gran coste emocional y monetario para las compañías<sup>433</sup>; pero también destacadas ganancias y compensaciones: los autores de una compañía recibían 800 ducados por las actuaciones del jueves y viernes del Corpus, cantidad que podía ampliarse en 100 ducados si representaban el sábado. Además, se impuso la costumbre de pagar 100 ducados al actor o actriz que mejor representase el auto. Este premio, que era conocido como la *joya*, se repartió de la siguiente forma en las fiestas de 1637: 50 ducados para el autor de comedias Pedro de la Rosa, 25 para el autor Tomás Fernández, y otros 25 ducados para la actriz Antonia Manuel, «que represento en la compañía del dicho Thomas Fernandez, por el luzimiento que con que represento en la dicha fiesta». A esta misma actriz se le dieron 200 ducados más, «por auer representado la dicha Antonia Manuel en la dicha compañía por mandado de los dichos señores y auerla detenido en esta Corte para ello, auiendo de yrse a la zuidad de Segouia donde estaba su compañía»; y otros 20 ducados «por la ocupazion que tubo en estudiar los papeles de Catalina de la Rosa que por estar preñada y en dias de parir se le mandaron estudiar y preuenir por si paria al tiempo de las fiestas no hiziese falta»<sup>434</sup>.

---

había recibido los textos del poeta, pero añade que «entregandoselos dentro de doce dias del entrego los dará estudiados». De ambos documentos se hace eco Oehrlein, 1993, p. 136.

<sup>430</sup> Ya hemos indicado en el capítulo dedicado al espacio, que para la muestra se levantaba un tablado en la Obrería del Ayuntamiento; en su defecto, especialmente cuando las condiciones meteorológicas eran adversas, el ensayo se ejecutaba en un corral de comedias, la casa de un corregidor o un salón del Ayuntamiento.

<sup>431</sup> Sirva este último ejemplo como muestra del férreo control al que estaban sometidos los representantes: en 1642, los comisarios mandaron «se notifique a todas las muxeres representantas que estan en las conpañias de Antonio de Prado y Pedro de la Rosa, autores de comedias, no saquen mas de un bestido cada vna, no aziendo personaxe diferente que represente diferente figura, pena de destierro del reyno y 200 ducados». Ver Shergold y Varey, 1961, p. 35, documento 41h (2-196-48).

<sup>432</sup> Ya hemos comentado que, según el año y las circunstancias, la representación madrileña de los autos durante el jueves, viernes y sábado, tuvo lugar en: la Plaza de Palacio, la de San Salvador, la Plazuela de la Villa, la Plaza Mayor, la Puerta de Guadalajara, sin olvidar las representaciones particulares que reclamaban los Consejos de Estado y los funcionarios que habían organizado la fiesta del Corpus. Remitimos al capítulo sobre el espacio en el género sacramental.

<sup>433</sup> Conmovedora es, a este respecto, la carta que los autores Simón Aguado y Manuel Vallejo escriben desde la cárcel, reclamando su liberación porque están en la ruina y carecen de medios económicos para hacer frente al fuerte gasto que supone el montaje de los autos. Ver Shergold y Varey, 1961, p. 285, documento 323e (2-197-18).

<sup>434</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 9, documento 7 (2-196-43).

En 1639, la joya se dividió entre los dos autores de comedias, Vallejo y Rueda; la orden añade, además, que

a los dichos Manuel de Vallejo y Antonio de Rueda se les de a cada uno 100 ducados por la representación que hizieron demas de su obligacion el domingo siguiente al de la dicha fiesta, y mas se den al dicho Manuel de Vallejo 300 reales de ayuda de costa por auerle detenido en esta uilla el dicho dia domingo y no auer podido yr a cunplir con sus otauas; y al dicho Antonio de Rueda 1800 reales que deyo de cobrar por la otava que tenia concertada para el dicho dia domingo en la uilla de Pinto, y de todo se les despache libranza en forma en la parte que esta senalado y se an pagado los demas gastos de las dichas fiestas, y lo señalaron; y los dichos 100 ducados que se les dan a cada uno por el dicho domingo fue por auer mandado S. M. se representase todos los autos el jueues por la tarde a la Sra. Prinzesa de Cariñan, muger del Sr. Príncipe Tomas, abriendose de representar a los señores del Consejo, por cuya causa se les representaron el biernes siguiente y fue nezario se representasen el dicho dia domingo vd supra.– *Pedro Martínez*.<sup>435</sup>

Otra orden del mismo año da cuenta de los regalos que recibían los representantes:

...a Ysrael de la compañía de Manuel de Vallejo, a cuyo cargo estuvo la mitad de la fiesta de los autos, se le de vn bestido de lama por lo mucho que trauaxo en la fiesta; y a un niño, hijo de Maria de Heredia, que represento en la compania de Antonio de Rueda, a cuyo cargo estaua la otra mitad de la dicha fiesta, y hizo al Principe nuestro señor, se le de vn bestido de tela...<sup>436</sup>

Y una orden del 18 de mayo de 1663 estipula que se paguen «1600 reales para la çena que se da la noche antes de la muestra» y «524 reales para unos dulces y desayuno para la mañana de la muestra para las compañías»<sup>437</sup>. De lo cual se colige que las autoridades civiles también trataban con esmero y cuidado a los actores, velando por aquellos a quienes se encomendaba la traslación del auto a escena a través de su cuerpo, su gesto y su voz.

### **3.2.2.- El cuerpo del actor al servicio de un género: gesto, movimiento y ademán en *El Maestrazgo del Tusón***

Y es que pocos géneros dramáticos ofrecían tanta dificultad a estos actores y actrices del seiscientos español como un auto sacramental. La relación con la que Enrique Funes configura el registro del actor en la celebración del Corpus, revela a la perfección los problemas a los que había de enfrentarse un comediante al desarrollar su labor:

<sup>435</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 19, documento 20a (4-333-33).

<sup>436</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 19-20, documento 20b (4-333-33).

<sup>437</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 173, documento 215 (2-198-9).

Mas los cómicos de inteligencia cuidarían de preparar el silencio del numeroso público y hasta de aprovecharlo, haciendo un estudio práctico de la respiración, para resistir la fatiga que el trabajo y el movimiento de la fiesta del Corpus hubo de producirles; y no ganan poco los recitadores con un estudio semejante. Ni olvidarían tampoco de expresar con la mímica, cuya fuerza suele ser mantenida por el ritmo músico, las situaciones y aun los pensamientos, en sustitución de la palabra, muerta por asfixia en la mitad de su largo viaje a los ángulos del recinto. [...] Que fuese demasiado enfática, con tendencia constante a las entonaciones líricas, era lógico por influencia del espacio, del auditorio y de las mismas obras. [...] En los personajes alegóricos, el traje, los símbolos y las palabras del poeta lo hacen todo, y en ellos los actores no son otra cosa que maniqués de pintor o muñecos parlantes. El numen y su corriente magnética, la del escalofrío nuevo, que dijo Víctor Hugo, se alejan del artista, al cual no le es posible ser encarnación de abstracciones convertidas en personajes del poema escénico. ¿Qué inspiración necesitaba el comediante para hacer de Luna, de Ira, de Muerte, de Pecado, de Verdad y de Miércoles? Aún en figuras como las de Orfeo, Carlo Magno y Hércules no podían sus intérpretes hacer estudio alguno filosófico del carácter, porque la transformación operada en ellas, para que pudiesen entrar de golpe en el simbolismo del Sacramento y en la tesis dogmática, rompía con la lógica, y tan pronto las presentaba de galanteadores en las Platerías como de Cristos en la Cruz. En cuanto a Luzbel, que no se transforma, resulta demasiado grande para la escena, y no hay actor que pueda concebirle. [...] Sospecho que no lograrían siempre los recitantes esta claridad en la declamación al raso. Cuando incisivos relativos, apartes, ayes y paréntesis interrumpen la tranquila marcha del concepto, todo está confuso para el oyente, si a cada entonación no se le confía un obstáculo, que en cuanto tiene su voz propia, conviértese en gala. Pero no hay tales galas en la recitación estentórea<sup>438</sup>.

Cuatro son, de acuerdo con Funes, las dificultades principales para el representante que forma parte del reparto de un auto sacramental: las condiciones ambientales de representación (la calle) y, por tanto, la gran afluencia de público; lo cual conlleva un segundo problema: cómo transmitir el mensaje simbólico y teológico del auto a un público heterogéneo y diverso; la naturaleza abstracta de los personajes que el actor o actriz debe encarnar; y la acomodación entre concepto, gesto, movimiento y música.

Poco se sabe todavía de la técnica de representación del actor español en el Barroco. Los recientes estudios de Evangelina Rodríguez, empero, han abierto el camino hacia la reconstrucción de las artes del comediante aurisecular a partir de hipótesis documentales: en *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (1998), dedica un capítulo al tratamiento del gesto y del movimiento desde la liturgia medieval hasta el siglo XVII, para tratar de reconstruir finalmente el potencial performativo del gesto en el teatro español del Siglo de Oro. El ensayo carece de un epígrafe dedicado específicamente al auto sacramental, género al que Rodríguez Cuadros dedica dos de sus siguientes artículos: «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano» (2000) y «El arte y las artes del comediante según

<sup>438</sup> Funes, E., *La declamación española* (1894), apud Rodríguez Cuadros, 2000, pp. 75-76.

Calderón» (2001). Estos trabajos nos servirán de punto de partida para reconstruir la técnica de los actores que encarnaron algún personaje de *El Maestrazgo del Tusón*, o, mejor dicho, para plantearnos cómo pudieron los intérpretes de esos autos resolver los problemas de interpretación que la obra planteaba, dificultades que inexorablemente tuvieron que superar. Quizá la solución al problema pase por la figura del dramaturgo, puesto que, y seguimos la hipótesis de Evangelina Rodríguez<sup>439</sup>, Calderón pudo transferir a sus actores, mientras componía sus dramas sacros, ciertas técnicas de actuación y memorización que les facilitasen el trabajo o, al menos, que les permitiesen enfrentarse a la complejidad teológica y abstracta de las obras.

Antes de abordar esta cuestión, nos parece sin embargo que son necesarias algunas precisiones. La primera de ellas ya la hemos considerado en el capítulo dedicado al espacio en el género sacramental: nos referimos en concreto a la longevidad de años que don Pedro Calderón vivió y a la notable extensión temporal de sus piezas para el Corpus. Porque, del mismo modo que hemos hablado del progresivo perfeccionamiento de la tramoya escénica y de las condiciones de representación a lo largo de su producción sacramental, es lógico pensar ahora que los cambios en la técnica dramática calderoniana van a la par de una evolución de la técnica de actuación de las diferentes generaciones de actores con los que trabajó. Yo hablaría específicamente de una situación de interdependencia o retroalimentación: por una parte, la escritura calderoniana va madurando y ganando complejidad con los años, y ello exige del actor el desarrollo y perfección de una técnica; por otra, la profesionalización del gremio se afirma y estabiliza: las compañías *de título* (en el seno de las cuales surgirá la discriminación entre actores profesionales e histriones sin formación) se ordenan jerárquicamente y aparece la figura del actor especializado, lo cual permitirá a Calderón desarrollar las posibilidades dramatúrgicas del género sacramental, puesto que presupone al representante el dominio de una técnica corporal (adecuación del gesto a la escenografía, el baile y la música) y vocal (declamación y modulaciones de la voz)<sup>440</sup>. Esta especialización de registro empieza a

<sup>439</sup> Rodríguez Cuadros, 2001, p. 407.

<sup>440</sup> Poco importa al caso que los moralistas del siglo XVII rechazaran el concepto de profesión de actor, que no reconociesen el estatuto de *oficio* de los comediantes; o que no se escribiesen tratados sobre el actor en un período en el que, paradójicamente, abundan las preceptivas y las *artes* ajustadas a la práctica técnica: lo cierto es que los *farsantes* de nuestro teatro clásico poseían efectivamente un método de actuación (tomando como modelo, tal como ha estudiado Rodríguez Cuadros, 1998, p. 419 y ss., la figura del orador clásico, sin olvidar la improvisación, ya codificada, de la *commedia de'll arte*) que se había transmitido a través de la experiencia oral y visual perpetuada genealógicamente (recuérdese el carácter hereditario y endogámico de la Cofradía de la Novena). Este tejimiento progresivo de una *tejné* es fundamental: primero, porque trasciende la figura del actor –denostado socialmente, no lo olvidemos– como agente creador de significados en el teatro barroco; y segundo, porque avala la separación entre



notarse en los años treinta del siglo XVII, aunque parece consolidarse a fines de los años cincuenta, si nos atenemos a los contratos y listas de actores y actrices conservadas<sup>441</sup>.

Por lo dicho, es de suponer que Calderón no tuvo una concepción monolítica del actor. Pero es que no la pudo tener, si consideramos otro factor que ya mencionaba Funes: el carácter heterogéneo del público del auto. Sabemos, por la documentación de Varey y Shergold, que los autos se representaban jueves, día del Corpus, viernes y sábado, ante el Rey, los Consejos de Estado y las autoridades locales, quienes, ciertos años, vieron la representación en casa de sus respectivos Presidentes, y no en la Plazuela de la Villa, junto con el pueblo de Madrid. Durante la Octava del Corpus, las compañías actuaban en pueblos cercanos a Madrid. Y finalmente, pasada la fiesta del Corpus, algunos autos se llevaron a los corrales de comedias, con lo que la variedad de sus espectadores era manifiesta. De modo que es lógico suponer que el auto como tal estaría sometido a muy distintas lecturas o interpretaciones de acuerdo con los diferentes tipos de público que lo presenciaban, algo de lo que presumiblemente Calderón era consciente. De hecho, y ya lo hemos comentado anteriormente al hablar del espacio y la escenografía, don Pedro sintetiza en la práctica escénica del auto sacramental los saberes que ha adquirido de las otras dos experiencias dramáticas del período: la de corral y la palaciega. Para Evangelina Rodríguez,

Esta doble experiencia es la que cualificaría a Calderón como el autor preferido por los estamentos oficiales para confiarle la escritura de los autos; porque entonces la dicha homogeneización de un público frente a un sermón representable no se basaba tanto en una circunstancial (y muy matizable) mezcla social en la plaza pública sino en la existencia de hábitos descodificadores adquiridos por la costumbre de ver un determinado y acaso diferente tipo de teatro: el que proporcionaba lo *representable* de las técnicas hiperrealistas del maquillaje, las formas de resolver las escenas con claves de capa y espada, los guiños del gracioso, la música popular, el divertimento de las piezas menores, el ingenuo asombro ante la tramoya, lo emocional de la exageración gestual, el *admirari* (por lo que se refiere al pueblo o masa, que no era simplemente, como a veces se ha dicho, «vulgo ignorante»); pero también la capacidad de comprensión de la máquina alegórica, el reconocimiento de sus claves pictóricas e iconográficas, los matices operísticos del recitado, la construcción retórica del discurso y la fuerza de la palabra argumentativa, el *intellegere* de un sermón que

---

profesionales del gremio y los simples histriones, titiriteros y faranduleros –identificados con los cómicos *de la legua*–, que no poseían una práctica interpretativa ni el dominio de una técnica de actuación.

<sup>441</sup> Así, según Oehrlein, 1993, p. 77 y ss., a partir de 1658, aparecen en los contratos, junto al nombre del actor o actriz, términos precisos como *primer galán*, *primera dama*, *gracioso*, etc.; mientras que anteriormente solo se anotan vagas descripciones como «representa», «canta», «baila» o «canta y baila».

era también el auto (para otro público con vocación erudita o con otra sensibilidad de percepción del espectáculo).<sup>442</sup>

Pensamos, nuevamente, que Calderón trasvasó materiales desde el teatro comercial y la comedia mitológica al auto para facilitarle al actor la dura tarea de enfrentarse a un género dramático tan complejo como el auto. Máxime cuando sabemos que muchos de los personajes de los autos son abstracciones o entidades alegóricas (y entonces, el actor se preguntaría cómo encarnar a la Malicia, la Lisonja, la Oración o la Simplicidad, por citar solo algunos de los personajes de *El Maestrazgo del Tusón*, sin que pudiese encontrar en sus parlamentos un ápice de expresividad que superase su propia definición tautológica)<sup>443</sup> que, no pocas veces, se ven sometidos a la parafernalia escenográfica del género (por ejemplo, la indumentaria<sup>444</sup>) e, incluso, son aniquilados por el despliegue de la tramoya:

*Aparécese en lo alto de un carro, que será una nave, la Esposa, Pedro, la Oración, músicos y clarines.*

(v. 1020 acot.);

ESPOSA

Sagrada

Oración, pues de la tierra  
como el humo te levantas  
del incienso y eres sola  
la que en el aire elevada  
puedes penetrar los cielos,  
sube en ti misma a la gavia  
a ver si puerto descubres.

ORACIÓN

Deme tu espíritu alas  
de paloma, que con ellas  
penetraré las doradas  
esferas.

*Elévase la Oración.*

(vv. 1197-1108);

*Tocan chirimías, ábrese el palacio y vese sentado el Duque en una silla con manto carmesí del Tusón, y luego van bajando con el mismo manto Andrés, Pedro, Bautista, Juan, Mateo, Diego y la Simplicidad.*

(v. 1815 acot.);

<sup>442</sup> Rodríguez Cuadros, 2000, pp. 81-82.

<sup>443</sup> Refiere Rodríguez Cuadros, 2001, p. 396: «El actor calderoniano debe enfrentarse en él [el auto] a unos personajes que son más ideas que personificaciones, y que incluso, a veces, deben materializarse tortuosamente por medio de la prolijidad verbal. No hay en ellos rastro aparente de vida interior o afectiva en el sentido convencional...».

<sup>444</sup> Al vestuario dedicamos el apartado II.3.3. de este trabajo. A él remitimos.

*Ábrese el Sacramento y vese un Niño de Pasión con sogá al cuello.*

DUQUE       ...a Cristo en alma y en cuerpo,  
                   y Maestre del Tusón;  
                   trae el *agnus Dei* al cuello  
                   y en las manos las insignias  
                   que fue la Gracia cogiendo.  
                   (vv. 1872-1876)

Otra de las dificultades que entraña el género sacramental, y que estaría en la base de la definición calderoniana de los autos como «sermones puestos en verso / en idea representable», sería su naturaleza doctrinal y simbólica, que iría pareja a la problemática de hacer transmisible el mensaje teológico de la obra a un público tan poco homogéneo. Este inconveniente recaería no tanto en la esfera del dramaturgo como en la del actor, ya que, como ha indicado Rodríguez Cuadros<sup>445</sup>, Calderón fue un autor erudito, pero los actores no tenían por qué serlo, y, de hecho, el problema se complica si aceptamos que la formación intelectual de muchos cómicos –sobre todo de las actrices– era bastante deficiente.

Recapitulando, pues, los problemas que se le presentaban a un actor del Corpus eran:

- La construcción de un método actoral sin método.
- La formación intelectualmente diversa del público para el que actuaban.
- La naturaleza alegórica del género (personificación de abstracciones).
- La presión y condicionamiento del aparato escenográfico.
- El contenido teológico de las obras.

Los obstáculos son evidentes, sin duda; pero también es posible estudiar la puesta en escena del auto sacramental como un campo de experimentación privilegiado para el representante, ya que, desde el momento en que afirmamos que el género en manos de un poeta como Calderón se resiste a una concepción monolítica de actor, resulta imposible asimilar su técnica de actuación para el auto sacramental a una única perspectiva teórica. Dicho de otro modo: los recursos de la técnica del actor barroco se diversifican en el auto en múltiples procedimientos que llevan a la configuración de un prototipo de actor complejo, al que se presupone el dominio de muchos registros.

De entrada, en lo que se refiere al gesto, no hay que pasar por alto la conexión del auto con otras piezas sacras de época medieval (dramas religiosos celebrados en el interior de las iglesias). En la Alta Edad Media se había establecido una tajante

---

<sup>445</sup> Rodríguez Cuadros, 2001, pp. 390-391.

separación entre el *motus* y el *gestus*, es decir, entre la gestualidad con función comunicativa y el gesto ritualizado y simbólico. El primero, en una época de hegemonía eclesiástica, era concebido de modo peyorativo, como una movilidad torpe y ridícula; en cambio, el *gestus* gozaba de gravedad y moderación, pues no en vano era el ademán de la majestad regia y del signo sacramental. La rehabilitación del gesto, que tuvo lugar en los siglos XII y XIII, se debe básicamente al proyecto pedagógico de las órdenes monásticas y a la figura del oficiante religioso. Este último agente era un mero soporte de signos, aún no un intérprete, y en consecuencia, la suya es una gestualidad constreñida, circunscrita al ámbito del rito litúrgico y carente de expresividad o emoción.

El valor simbólico, no imitativo, de sus gestos, convertían al oficiante religioso medieval en paradigma de una teatralidad sin interpretación ni sentimentalismo, que es, precisamente, la gestualidad exigible al actor que encarnase al Duque en *El Maestrazgo* en el pasaje de institución de la Orden del Toisón de Oro: una gestualidad controlada, acorde con la magestad, la compostura y el hieratismo regios y la solemnidad y gravedad de la escena:

DUQUE            he de instituir un orden  
                          de caballería fundada  
                          en la insignia del cordero,  
                          no porque diga la fama  
                          en ningún tiempo al mirar  
                          que Tusón de oro se llama,  
                          que es por el vellón de oro  
                          que tanto a Jasón ensalza,  
                          sino el cándido vellón  
                          que vio Gedeón al alba  
                          cuajar el blanco rocío;  
                          que habiendo de dedicarla  
                          a mi Esposa y siendo ella  
                          como es Gracia de las gracias,  
                          a ella compete el blasón  
                          del blanco vellón sin mancha.  
                          Llamarse tusón construya  
                          en el esquilo la lana,  
                          pues se explica en la tonsura  
                          aquella porción humana  
                          que sujeta al filo viste  
                          la divinidad del alma.  
                          Su insignia (pues es mi amor  
                          quien constituirla manda)  
                          será de fuego y así,  
                          de pedernales la banda  
                          de que penderá el cordero  
                          se ha de labrar, engazada  
                          de eslabones de oro que

estén exhalando llamas,  
 con una letra que diga  
*Herido luce*, a que añada  
 otra en respuesta diciendo  
 (pues para ti se consagra)  
*Tú sola y no otra*; con que  
 del collar medida y tasa  
 siempre será una, advirtiendo  
 que en mi amor no habrá mudanza.  
 Y aunque hoy en su fundación  
 contada familia haya,  
 podrán después sus Maestres  
 extenderla y ampliarla.  
 No han de tener encomiendas  
 ni pruebas sus ordenanzas:  
 encomiendas, porque es Orden  
 de pobreza voluntaria  
 y solo ha de mantenerla  
 el tesoro de sus arcas;  
 ni pruebas, porque no excepta  
 personas, que quien a tanta  
 dignidad llegue en la fe  
 la notoriedad le basta.  
 El manto capitular  
 (pues es para ir a batalla,  
 mostrando que a morir pronto  
 ha de estar en sus venganzas)  
 será de color de sangre,  
 como que ya la derrama  
 cordero sacrificado  
 a las presas y a las garras  
 de hambriento lobo; conque  
 de armiños y de escarlata  
 ha de ser significando  
 la pureza y la constancia.  
 Cinco oficios principales  
 ha de tener en su casa  
 el Maestro del Tusón:  
 Asesor para sus causas,  
 Gran Canciller, Secretario,  
 Tesorero y Rey de armas.  
 Y aunque armados caballeros  
 de ser adelante no hayan,  
 hoy por más honor del Orden  
 es bien que entre ellos se partan.  
 (vv. 1279-1352)

Una acotación<sup>446</sup> de uno de los testimonios que ha transmitido el texto de *El Maestrazgo*, el de la Biblioteca Bartolomé March, consigna, entre los vv. 1830-1831, la

---

<sup>446</sup> Didascalia que no editamos en la versión definitiva del auto, pero que no nos resistimos a reseñar ahora como muestra que justifica lo que venimos diciendo: el simbolismo doctrinal de

indicación «*Haze demostracion de enseñar las Llagas*», otro gesto simbólico, asociado esta vez al triunfo del personaje del Duque-Cristo en la secuencia de su Resurrección:

DUQUE            Vasallos, amigos, deudos,  
ya que en mi primera vista  
alteraron los estruendos  
de las armas lo festivo  
de mis bodas, ahora es tiempo  
de que las celebre el gozo  
pasándose lo crüento  
a incruento, a cuya causa  
el Capítulo celebro  
del Orden que dediqué  
a su beldad; y así vuelvo  
con el manto carmesí  
mis dos palabras cumpliendo:  
*Herido luce*, y ya veis  
si herido es mi lucimiento;  
*Tú sola y no otra*, también  
veis si lo cumplo, supuesto  
que a vista de la que quiso  
turbar de mi casamiento  
la elección, vuelvo a sus brazos.  
(vv. 1818-1837)

Y otros dos pasajes de significado emblemático serían los del Bautista señalando al Duque en su primera salida a escena (a San Juan se le considera precursor del Mesías y, de hecho, la iconografía cristiana lo presenta con el dedo levantado señalándolo): «*Malicia.- ¿Cuál es? / Bautista.- El que entre toda la turba / que le asiste yo señale, / diciendo al salvar tus dudas, / llega, llega, peregrino / que el mar de este mundo surcas, / que este es el Cordero que / quita del mundo las culpas*<sup>447</sup>» (vv. 387-394); y la genuflexión de la Esposa ante el Duque, tras la ceremonia de instauración de la Orden del Toisón («*Esposa.- Pues de tantas honras, tantos / favores, de dichas tantas / como a ellos hacéis, en mí / resultan las alabanzas; / por mí y por ellos, Señor, / humildemente postrada / y rendida, no tan solo / como esposa, como esclava / a tus pies*», vv. 1421-1429), gesto que aglutina la tipología de la Virgen como modelo de humildad y como modelo de la Iglesia Esposa que aparece en los textos bíblicos.

Nos parece que en estos versos debe actualizarse el gesto simbólico que el género sacramental hereda del Medioevo: los actores que interpretasen a las figuras

---

ciertos gestos del auto calderoniano constriñe o encorseta el trabajo del actor y lo acerca a la figura del concelebrante del misterio religioso.

<sup>447</sup> Estas palabras las dice el Bautista cuando se le presenta Jesús para que le bautice («*Ecce agnus Dei, qui tollit peccatum mundi*» [*Juan*, 1, 29]), y son pronunciadas durante la liturgia de la comunión.

del Duque, el Bautista y la Esposa, identificados en el plano cristiano con Jesucristo, Juan Bautista y la Virgen María, respectivamente, debían hacer transmisible con su cuerpo esos pasajes trascendentales del auto y, con ello, el contenido ortodoxo del auto, que, por lo que atañe a la figura del actor, lo convertirían en un mero *portador* del mensaje doctrinal pero nunca en su *intérprete* (porque resultaría un acto sacrílego<sup>448</sup>)<sup>449</sup>. Como señala Rodríguez Cuadros<sup>450</sup>, la gestualidad del Barroco resulta de un pacto entre sistemas gestuales diferenciados, uno de los cuales es precisamente el gesto ritualizado, de factura simbólica, heredado de la etapa medieval, cuando el objetivo no era otro que catequetizar al feligrés. Así pues, en este punto, el auto barroco se inscribe en la tradición del teatro catequético medieval castellano.

Lo cierto, sin embargo, es que, desde la actualidad (por tanto, desde un punto de vista secularizado), es la intervención del actor y sus lenguajes los que hacen atractivo el género del auto sacramental: su potencial dramático y su consideración como género moderno se actualizan cuando pensamos en la mediación del actor como su intérprete o *manipulador*: el cuerpo del actor –y de la actriz, cómo no– puede cercenar el vínculo entre la alegoría y la verdad teológica que debe transmitir, u oscurecer la transmisión del contenido religioso de la obra; si bien también puede el actor, mediante sus recursos paraverbales fundamentalmente, revelar el sentido primero del auto por el que fue compuesto. En el primer caso, podríamos entrever una grieta entre dramaturgo y representante, puesto que el poeta codifica el contenido doctrinal y catequético de la obra a través de la palabra dramática, mientras que al comediante le compete configurar, y puede hacerlo de manera libre, los signos de la representación teatral. De manera que pudiera suceder que la recta intencionalidad del dramaturgo encontrase un escollo al buscar la complicidad de los actores que debían llevar sus textos a escena.

Ahora bien, nosotros no creemos que esto ocurra en la obra de Pedro Calderón, precisamente porque la escritura calderoniana tampoco es unitaria o monolítica<sup>451</sup>. En efecto, a la extensión temporal que abarca su producción

---

<sup>448</sup> Precisamente este es uno de los aspectos en que basaron los moralistas del siglo XVII sus críticas al teatro: cómo personas de vida disoluta y conducta reprobable –así eran considerados los actores y actrices en la época– podían interpretar en los autos sacramentales a personajes sagrados como Jesucristo o la Virgen.

<sup>449</sup> Señala Rodríguez Cuadros, 1998, p. 557: «El género *auto sacramental* singulariza una práctica actoral en la que los posibles matices expresivos impuestos por la individualidad del actor debían anularse. [...] El actor, cocelebrante del misterio, ministro de una palabra prestada por el dogma o la Sagrada Escritura, vuelve a su origen: no interpreta, es un icono gestual o un icono verbal de un mensaje que le trasciende».

<sup>450</sup> Rodríguez Cuadros, 1998, p. 327.

<sup>451</sup> Incluso podemos dudar que Calderón se mueva siempre por esa «recta intencionalidad» que hemos presupuesto al dramaturgo. Aportaré un ejemplo claramente ilustrativo: el auto *Las*

sacramental, que ya hemos mentado, habría que añadir ahora la heterogeneidad de la misma, en el sentido de que el auto calderoniano propone a sus actores el dominio de una dilatada variedad de tonos y registros, como vamos a tratar de comprobar en las páginas subsiguientes de este epígrafe. Por lo pronto, nos atrevemos a señalar, con Evangelina Rodríguez<sup>452</sup>, que Calderón sabía de las dificultades que el género sacramental comportaba para los propios intérpretes, y que por esta razón, pone a su disposición –quizá de manera inconsciente– pautas y técnicas interpretativas que conectaban con la *memoria corporal* y el conocimiento sensible que ellos tenían ya interiorizado<sup>453</sup>. Creemos que, por este camino, se puede advertir en un género como el del auto una gestualidad emotiva, a la que recurrirá el actor barroco en búsqueda de expresividad y de una comunicación afectiva con el espectador<sup>454</sup>.

Una de las estrategias que Calderón pudo inscribir en sus autos a fin de dotar de un matiz de verismo a la actuación del representante, sería la de romper con la abstracción del personaje y la rigidez de la alegoría teológica mediante su traducción a otros códigos que los espectadores sí pudieran captar y asimilar. Es el caso de los *como (si) y (hace) como que* de raigambre stanivslaskiana que, según Rodríguez Cuadros<sup>455</sup>, apelan a la propia experiencia personal vivida por el actor y al hecho de haber encarnado previamente un registro de otro género dramático al que un personaje o situación del auto se puede asimilar:

*Sale la Malicia con el Tusón al cuello, como espantado.*  
(v. 1525 acot.)

---

*órdenes militares* (1662), en el que el poeta se atreve a someter a un soldado –nada menos que el Hijo de Dios– a un férreo interrogatorio para que demuestre la pureza de su linaje. Claro que no creemos que la pretensión de Calderón fuese dinamitar los principios cristianos de la época barroca, porque el auto es teatro, y lo que el teatro propone es efímero en su duración, y porque este género del auto surge precisamente para glorificar los triunfos y celebrar los dogmas del Cristianismo. Pero ello no debe impedirnos especular con las grietas de la escritura calderoniana, que las hay, frente a la posición intransigente de aquellos estudiosos de Calderón que lo han encumbrado como representante de una pretendida –pero obsoleta– idiosincrasia nacional española.

<sup>452</sup> Rodríguez Cuadros, 2000, p. 97 y ss., y Rodríguez Cuadros, 2001, p. 395 y ss.

<sup>453</sup> De la misma forma que deberíamos contar con otras posibles estrategias planificadas por Calderón para facilitar al actor la memorización del papel: la construcción retórica del discurso calderoniano, con conceptos portadores de significados aprehensibles y la propia disposición sintáctica del texto; la escritura *en el espacio*, es decir, el empleo de los carros del Corpus como *loci* (porque las apariencias de los carros sirven de apoyo visual y mnemotécnico al actor); la intertextualidad o repetición de bloques argumentales, incluso de tiradas de versos, de unos autos a otros; o la derivación etimológica. Algunas de estas estrategias las comentamos para *El Maestrazgo del Tusón* en las páginas que siguen.

<sup>454</sup> Tesis que corrobora Regalado, 1995, II, pp. 26-27, al afirmar que las personificaciones de los autos son personajes interpretados por actores de carne y hueso que participan en un drama que da cuenta de las relaciones dinámicas del ser-en-el-mundo del ser humano.

<sup>455</sup> Rodríguez Cuadros, 2001, p. 396.



Esta acotación *interiorizante* constituye lo que en términos ignacianos sería una *suppositio loci* o composición de lugar conocida de antemano por el actor, por lo que su representación no le revestiría tanta dificultad. Por ejemplo, el lamento de la Sinagoga en *El Maestrazgo*, una vez que el Bautista le anuncia que el Duque se va a casar con la Esposa, tiene puntos en común con los parlamentos de las heroínas trágicas cuyo honor ha sido mancillado: Sinagoga alega que el pérfido Duque la está traicionando, pues le había prometido ser su esposo (se dramatiza así, en un nivel más accesible para el público, el paso de la Ley Escrita a la Ley de Gracia)<sup>456</sup>:

SINAGOGA	<p>Calla, calla,  que la misteriosa voz  con que Cordero le llamas  (cuando me asusta el mirar  que otro su sangre derrama  a las manos de una fiera)  me atemoriza y espanta  de suerte que aun para oírlo  valor y ánimo me falta.  ¿Cómo Cordero (¡qué pena!)  y Rey del Austro (¡qué ansia!)  al mundo a quitar (¡qué ira!)  pecados viene (¡qué rabia!),  si para quitar pecados  y ser el que la palabra  a mí me ha dado de Esposo  los aparatos le faltan  de relámpagos y truenos  con que Isaías le aguarda?  Y así, pues no le conozco  ni sé quién es, dile que haga  sus bodas sin mí; y por esta  vez el seguro te valga  de embajador, que otra puede  ser si llegas a mis plantas  que destroncadas se queden  las voces en tu garganta.</p>
BAUTISTA	<p>Por volver con la respuesta,  no por huir la amenaza,  me ausentaré.           Vase</p>
SINAGOGA	<p>Pues añade  que ya que no convidada,  iré ofendida a vengar</p>

<sup>456</sup> Previamente, además, se ha presentado en el auto una escena de caza de claro valor simbólico: Sinagoga es incapaz de rescatar a un corderillo que el lobo se ha llevado del redil y relata despavorida cómo la fiera lo despedaza sin que ella pueda hacer nada por impedirlo (vv. 765-829). Esta secuencia dramatiza alegóricamente el rechazo y desconfianza del pueblo judío en Cristo en cuanto Mesías.

los engaños con que trata  
 imaginado Cordero  
 e introducido monarca  
 dar a la gran Ley Escrita  
 celos con la Ley de Gracia.  
 Y pues de gala me pide  
 que yo a sus festejos vaya  
 y es de cualquier sentimiento  
 la triste la mejor gala,  
 di que yo me vestiré  
 del color de mi desgracia,  
 pues si entre su negro horror  
 mis cautelas se disfrazan,  
 que no creyendo sus luces  
 solo mis sombras me agradan.  
 (vv. 967-1013)

La complejidad interpretativa de esta escena, cargada de cifradas alusiones bíblicas, disminuiría si la actriz entendiese la situación como análoga a la que se produce en la tragedia de honra: una mujer ha sido deshonrada y reclama con desgarrado llanto la reparación del honor arrebatado. A la memorización de los versos coadyuvaría la disposición sintáctica paralelística y la gestualidad patética, entrecortada (vv. 976-979), previamente interiorizada, que debe acompañar al texto declamado.

Igualmente, los requiebros de amor del Duque y la Esposa en su primer encuentro son la traslación 'a lo divino' del idílico galanteo amoroso entre protagonistas de la comedia barroca:

DUQUE	Exaltada deidad en quien se vio madrugando el aurora, para que floreciese la vara de Jessé y brotase la flor de Jericó.
ESPOSA	Amante Esposo, a quien el Austro dio el católico cetro de la Fe, porque desde la esfera de tu pie llegase al solio de tus brazos yo.
DUQUE	Vengas feliz a mi ínclito dosel.
ESPOSA	Feliz admite a quien te amó leal.
DUQUE	Donde contigo parta mi laurel.
ESPOSA	Donde adore tu sol ave imperial.
DUQUE	Por especiosa, fina, firme y fiel.

ESPOSA      Por bueno, justo, afable y liberal.

DUQUE        Ven, pues, al sacro palacio  
donde has de ser coronada.

ESPOSA      Repitan cielos y tierra  
mis venturas.  
(vv. 1217-1234)

Se impondría aquí aquello que Lope de Vega reivindicaba en el *Arte Nuevo*: «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modesta sentenciosa; / describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha [...]; / el lacayo no trate cosas altas...» (vv. 269-286); esto es, que en la construcción del personaje, el actor cumpliera con el decoro lingüístico y social, con la conveniencia expresiva que imponía el tono amoroso entre amantes.

En ciertas ocasiones, los *como si* de los autos funcionan como una estrategia permanente a lo largo de la obra que permite al actor sostener, desde el reconocimiento sensible de su *memoria experimental*, el supuesto sentido trascendente del personaje que interpreta. Posiblemente el ejemplo más ilustrativo sea el de la figura del Demonio y sus iguales y acompañantes. Enrique Funes ya señalaba cuán complicado le resultaría a un actor encarnar a este personaje; quizá por ello Calderón suele inscribir su alocución en lo que en el teatro del Siglo de Oro se llamaba un *paso*, entendido, desde la perspectiva del auto sacramental, como una maniobra que facilita la labor interpretativa del actor, porque le conmina a imaginar físicamente un escenario y situarse en la piel de un personaje concreto cuyo registro entronca con el recuerdo que el actor tiene de géneros a los que está acostumbrado como la tragedia y la comedia. Pero, ¿qué es precisamente el primer parlamento de Malicia, sino la planificación y concreción de una estrategia –para la que solicita la ayuda de la Lisonja– para infiltrarse en el palacio del Duque Felipe y averiguar si es la encarnación del Cordero, del que pretende vengarse por haber propiciado su caída y pérdida de gracia divina?

MALICIA  
[a LISONJA]      Hoy un joven, cuya voz  
en la intrincada espesura  
del desierto clama, este  
es el Cordero (pronuncia)  
de Dios, que a quitar (¡ay triste!)  
viene del mundo las culpas.  
Por quien lo dice, no sé  
que a quien con el dedo apunta,  
Lisonja, el joven Profeta  
es un Nazareno, cuya

venida al mundo, ignorada  
 de mí como entre confusas  
 sombras, de su encarnación  
 el gran misterio me oculta;  
 conque es fuerza que hoy me aflijan  
 estas sombras más que nunca,  
 pues el llamarle Cordero  
 me oprime, pasma y angustia  
 tanto que al ver que en un hombre  
 temidas sombras concurren  
 del trueno de aquella voz,  
 el relámpago deslumbra  
 mi vista de suerte que  
 ando tropezando a oscuras.  
 Y puesto que no es posible  
 que sus designios descubra  
 si ya no es que lo que ignora  
 mi ciencia rastree mi industria,  
 atiende a una que he pensado,  
 que si tú en ella me ayudas  
 desvaneceré las nubes  
 que mi entendimiento ofuscan.  
 Esta es. Pues de alegorías  
 el Sagrado Texto usa  
 tantas veces, que nosotros  
 usemos, Lisonja, de una.  
 Supongamos que este hombre,  
 a quien Cordero promulga  
 la voz, como que en él paran  
 todas mis sospechas juntas,  
 es un héroe generoso;  
 y pues David intitula  
 al Mesías, que yo temo,  
 entre otras pompas augustas,  
 de rey, de príncipe y duque,  
 que es, como el nombre traduzcas,  
 capitán, caudillo o guía,  
 cuyos oficios se ajustan  
 tanto si es él como quien  
 viene a alistar las conductas  
 de sus gentes, duque sea  
 en nuestra inventada astucia .  
 Y pues alta esfera es fuerza  
 que sea la patria suya,  
 démosle en la alta Alemania  
 el solar de su fortuna. [...]

El sobrenombre le dé  
 [H]abacuc, pues él divulga  
 que del Austro vendrá el Rey;  
 conque si todo lo juntas  
 hallaremos que la alta  
 Alemania sea su cuna,  
 que Duque y Felipe de Austria  
 también sea y porque, en suma,

la metáfora campee  
 a gusto de quien la estudia,  
 supongamos un palacio  
 cuyos umbrales ocupan  
 en los cortesanos trajes  
 de que hoy más el fausto usa,  
 los criados a quien manda  
 y vasallos de quien triunfa.  
 Palacio dije; ya aquí  
 entras tú, pues que no hay duda  
 en que palacio y Lisonja  
 son dos mitades conjuntas.  
 Y así te vengo a pedir  
 que conmigo te introduzcas  
 en él, porque si Malicia  
 y Lisonja se conjuran,  
 ¿qué fábrica suntuosa  
 no será sombra caduca ?  
 Yo usaré de mis cautelas,  
 tú usarás de la dulzura  
 de tu voz, música que  
 al compás de la hermosura,  
 adula con lo que canta  
 y encanta con lo que adula.  
 Conque si una vez las dos  
 en la gran familia suya  
 introducidas nos vemos,  
 yo maliciosa y tú astuta,  
 notaremos de más cerca  
 sus acciones, de que induzca  
 qué misterio es el que inspire,  
 qué secreto es el que influya  
 en este Felipe nuevo  
 de Austria la sacra figura  
 que de Cordero le da  
 nombre en esa voz que apura  
 con sus ecos mis sentidos...

(vv. 153-272)

Otros dos factores facilitarían al comediante penetrar en el personaje: el vestuario (Malicia va vestido «*de galán, con alguna alusión en el vestido o manto de demonio*», v. 1 acot.) y el propio texto que ha de recitar (porque el personaje que encarna el Mal analiza la historia sagrada desde su propio punto de vista personal, aportando, como es esperable en un autor como Calderón, razonamientos eruditos, pero también reconociendo sus temores, planteándose interrogantes de sentido trascendente y moviéndose por el interés propio, algo que humanizaría al personaje y que lo haría más accesible al público asistente a la representación).

Otro paso protagonizado por Malicia tiene concomitancias con lo que podría ser una comedia de santos: en cuanto trasiego de Judas Iscariote, Malicia traiciona al



MALICIA Treinta dineros.

SINAGOGA Si el oro es fino, no es mucho,  
mas que anda, soldado, temo  
mucho malicia en el oro.

MALICIA Claro está, que yo le vendo.  
(vv. 1601-1634)

Pensamos, por otro lado, que la tensión dramática de este parlamento de Malicia conduce a un hiato entre la alegoría y su materialización alegórica, y que por esa grieta puede aflorar, como es el caso, la materia sensible y, por ende, la comunicación emocional y subjetiva de lo abstracto mediante la *memoria afectiva* del actor. De tal manera que, del gesto hierático y ritualizado de que antes hablábamos para algunos fragmentos del auto, pasamos ahora a la expresión naturalista de las pasiones interiores. Y aquí, el género sacramental participa de otra tradición gestual que cristaliza en el Barroco y que se remonta al siglo XV, cuando la renovación de los presupuestos gestuales a partir de los principios litúrgico-rituales de los siglos XII y XIII se reconducen al territorio artístico gracias al movimiento humanista. Con el Humanismo se reivindica la eficacia gestual del actor a través del prestigio de la oratoria clásica<sup>458</sup> y la representación plástica de la realidad, pero sobre todo, y es lo que ahora nos interesa, se dota a la expresión humana de una nueva sensibilidad que, llevada a las tablas, posibilita la representación de las pasiones interiores, la diversificación expresiva de los gestos y el verismo en los niveles psicológico, gestual y fisiognómico.

Este sistema gestual adscrito al naturalismo expresivo del Barroco, lo aplica el actor a géneros dramáticos diferentes como la comedia y la tragedia, y de ahí, al auto. (Porque también el género sacramental proporciona al comediante escenas para «encarnar» y vivir desde dentro, interpretándolo, al personaje). Quizá el preceptista español del siglo XVII que mejor intuyó lo que estamos comentando fue Alonso López Pinciano, que en la Epístola XIII («De los actores y representantes») de su *Philosophia Antigua Poética* (1596) reivindica el arte del actor<sup>459</sup> y desgrana los principios de su técnica. Estos principios son:

<sup>458</sup> Comenta López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética* (1596): «Solían hazer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores latinos aprendían dellos, para, en el tiempo de sus oraciones públicas, mouer los affectos y ademanes con el mouimiento del cuerpo, piernas, braços, ojos, boca y cabeça» (*apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 424). Queda claro, pues, que la figura del orador clásico se erige en referente para el actor y que este lo toma para prestigiar socialmente su oficio.

<sup>459</sup> «Es la verdad que cierta manera de representantes son viles y infames, que, como agora los zarabandistas, con mouimientos torpes y deshonestos incitauan antiguamente a la torpeza y

- verosimilitud:

[...] Guarde verosimilitud el actor quanto pudiere en su acción<sup>460</sup>.

- *Imitatio naturalis* (seguimiento de la naturaleza):

Y para abreuvar esta materia con vna red barredera: el actor esté desuelado en mirar los mouimientos que con las partes del cuerpo hazen los hombres en sus conuersaciones, dares y tomares y passiones del alma; assí seguirá a la naturaleza, a la qual sigue toda arte, y ésta, más que ninguna, digo la poética, de la qual los actores son los executores<sup>461</sup>.

Assí es, respondió Fadrique, que, si las acciones son las que deuen, pueden y deuen ser oydas de cualquier varón, mas la naturaleza, peruersa, las va adulterando, de manera que, de honesto, haze deshonesto. [...] <sup>462</sup>.

- Ornato, entendido como adecuación acción/persona y como decoro en el vestir:

En lo que es ornato tocante a la acción se deue considerar la persona, el tiempo y el lugar –que del género y sexo no ay que aduertir–. En la persona, después de considerado el estado, se deue considerar la edad, porque claro está que otro ornato y atavío o vestido conuiene al príncipe que al siervo, y otro, al moço que al anciano; para lo qual es muy importante la segunda consideración del tiempo, porque vn ornato y atavío pide agora España y diferente el de agora mil años; por esta causa conviene mucho escudriñar las historias que dan luz de los tiempos en los trajes; asimismo se deue tener noticia de las regiones, que en cada vna suele hauer vso diferente de vestir, de manera que el actor deue hazer este escrutinio y diligencia dicha, porque el poeta, las más vezes, no hace cuenta desto [...] y dexa las partes que atienden a la acción del actor, cuyo officio es representar; de a do se infiere que el buen actor, especial el que es cabeça, deue

---

deshonestidad, a los cuales los latinos dieron nombre de histriones, y de los cuales se dize estar prohibidos de recibir el Sanctíssimo Sacramento de la Eucaristía; mas los representantes que los latinos dixeron actores, como los trágicos y cómicos, ¿por qué han de ser tenidos por infames?, ¿qué razón puede auer para vn disparate torno ésse? [...] Pues, si la poesía es la que auemos dicho, obra honesta y vtil en el mundo, ¿por qué el que la pone en execución será vil y infame?» (*apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 344). En El Pinciano encontramos asimismo la discriminación entre volatineros y actores, y la afirmación de que el trabajo de estos últimos es un arte noble e intelectual: «Lo qual supuesto, digo que las acciones dramáticas y de representantes tienen mucho más de lo sutil y espiritual que no las de los bolteadores; y, en quanto a este particular, son las obras de aquéllos de más lustre y primor que no las déstos [...] Digo que las obras de los actores y representantes, en general, son más nobles quanto al eficiente, porque tienen más de lo intelectual» (*apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 346).

<sup>460</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 351. Respecto de este principio, asumo las puntualizaciones de Antonio Tordera al sostener que, a mediados del siglo XVII, la verosimilitud se entiende no solo como un trabajo de *imitación* de la realidad, sino también como un sometimiento a las reglas de la *propiedad* teatral, convenciones ya desarrolladas por estas fechas. Remito a Tordera, 1989. Asimismo, Antonio Tordera señala que el actor puede verse tentado a transgredir estos principios para satisfacer las expectativas del público y lograr el aplauso.

<sup>461</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 358.

<sup>462</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 343.



saber mucha fábula y historia mucha para que, según la distinción, dé el tiempo, dé el ornato a las personas de su acción<sup>463</sup>.

- Decoro, entendido, no solo como una correspondencia entre la jerarquía social, la apariencia, el vestido y la elocución del personaje (superando así el anterior concepto de ornato)<sup>464</sup>, sino como la expresión persuasiva y la transmisión emotiva de las pasiones insertas en una historia verosímil:

[...] conuiene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación sino propiedad, porque, si va imitando a vna persona trágica y graue, y él se rye, muy mal hará lo que pretende el poeta, que es el mouer, y, en lugar de mouer a lloro y lágrimas, mouerá a su contrario, la risa<sup>465</sup>.

El decoro se entiende así como la primacía de la emotividad, la superación de la mera imitación fidedigna de la naturaleza. Actuando *de veras* que diría El Pinciano, se pretende persuadir al oyente, moverle. Lope de Vega, en su doble faceta de teórico preceptista y dramaturgo, concuerda en esto con el autor de *Philosophia Antigua Poética*: el actor debe vivir su personaje, sentir él para hacer sentir al espectador:

El imitar es ser representante;  
pero como el poeta no es posible  
que escriba con afecto y con blandura  
sentimientos de amor si no los tiene, [...] así el representante, si no siente las pasiones de amor, es imposible que pueda, gran señor, representarlas; una ausencia, unos celos, un agravio, un desdén riguroso y otras cosas que son de amor tiernísimos efectos, harálos, si los siente, tiernamente; mas no los sabrá hacer si no los siente<sup>466</sup>;

y en el colmo de la identificación entre actor y figura, sucede

pues que vemos si acaso un recitante  
hace un traidor, es tan odioso a todos  
que lo que va a comprar no se lo venden,  
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;  
y si es leal, le prestan y convidan,  
y hasta los principales le honran y aman,

<sup>463</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 350-351.

<sup>464</sup> «Con extrañeza en todo has de mostrarte / admirable, vistiendo las figuras / conforme al tiempo, a la edad y al arte» (Cueva, J. de la, *Exemplar poético* [1601], *apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 392).

<sup>465</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 351.

<sup>466</sup> Vega, L. de, *Lo fingido verdadero* (1608), *apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 408.

le buscan, le regalan y le aclaman<sup>467</sup>.

Por otra parte, la Epístola XIII de El Pinciano incluye igualmente una extensa explicación sobre la posición y el movimiento de pies, manos, cabeza, ojos y labios de los cómicos en el trance de actuar, de acuerdo con el carácter y la pasión que se quiere transmitir:

- Movimiento de los pies:

[...] el tímido retira los pies, y el osado acomete, y el que tropieza passa adelante con su voluntad; y assí, discurriendo por las personas y edades y regiones, hallaréys gran distancia en el mouimiento de los pies, el qual se deue imitar en el teatro, porque las personas graves y trágicas se mueuen muy lentamente; las comunes y cómicas, con más ligereza; los viejos, más pesadamente; los moços, menos, y los niños no saben estar quedos<sup>468</sup>.

- Movimiento de las manos y los dedos:

[...] y en el [movimiento] de las manos es de aduertir la misma presteza y tardanza en las edades y regiones, y, más allende, la variedad de los affectos: acerca de lo qual se considera que, o se mueue vna mano sola, o ambas, que la sola deue ser la derecha, que la siniestra no hará buena imitación [...] Digo, pues, en general, que mire el actor la persona que va a imitar; si es graue, puede jugar de mano, según y cómo es lo que trata; porque, si está desapasionado, puede mouer la mano con blandura, agora alçándola, agora declinándola, agora mouiéndola al vno y al otro lado; y, si está indignado, la mouerá más desordenadamente, apartando el dedo vezino al pulgar, llamado índize, de los demás, como quien amenaza; y, si enseña o narra, podrá ajuntar al dedo dicho el medio y pulgar, los quales, a tiempos apartará y ajuntará; y el índice solo extendido y los demás hechos puño, alçado el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de alguna cosa. [...] quando reprehendemos a nosotros mismos de alguna cosa que auemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho; [...] las manos ambas se ayuntan algunas vezes para ciertos affectos, porque, quando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria, que dizen empeyne, de la diestra, y las apartamos con desdén; suplicamos y adoramos con las manos juntas y alçadas; con los braços cruzados se significará humildad<sup>469</sup>.

- Movimiento de los labios:

El labio muerde el que está muy apasionado de cólera, y el que está alegre dexa apartar el vno del otro labio vn poco<sup>470</sup>.

- Movimiento de los ojos:

[...] y en el ojo se ve vn marauilloso mouimiento, porque, siendo vn miembro tan pequeño, da dolo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura; y, assí como el ojo sigue al affecto, los párpados y cejas

<sup>467</sup> Vega, L. de, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), *apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 409.

<sup>468</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 352-353.

<sup>469</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 353-354.

<sup>470</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 356.

siguen al ojo; sirue el sobrecejo caydo al ojo triste, y el leuantado, al alegre; el párpado abierto immouible, a la alienación y éxtasi y a la saña<sup>471</sup>.

- Movimiento de la cabeza:

En la cabeça toda junta ay también sus mouimientos, como el mouella al vno y otro lado para negar, y el declinalla para afirmar y la perseuerancia, en estar declinada para significación de vergüença<sup>472</sup>.

Medio siglo después, esta gramática gestual diseñada por El Pinciano está altamente codificada, es decir, ha sido interiorizada por los profesionales de la interpretación y se transmite generacionalmente como ciencia enseñable que es. Por eso el médico y filósofo británico John Bulwer (1606-1656) puede codificar visualmente sus *chironogramas*, dibujos que reproducen una gestualidad vinculada a la expresión de sentimientos, afectos y pasiones. El nexo de unión entre la *Chirologia* y *Chironomia* (1644) de Bulwer y la técnica del actor español del Barroco es que ambos reproducen un lenguaje natural, el de los gestos, pero aprendido a través de la convención cultural:

<i>El Maestrazgo del Tusón</i>	John Bulwer <sup>473</sup>
<p>LISONJA Habla, pues, sin que más dudosa luches, conmigo. ¿Qué me quieres?</p> <p>MALICIA Que me escuches, ya que de un hombre apoderada intento que respire mi saña con su aliento. (vv. 35-38);</p> <p>MALICIA [a LISONJA] Pues oye, que hay novedad (v. 149);</p> <p>MALICIA [a LISONJA] (atiende por vida tuya) (v. 220);</p> <p>MALICIA [a LISONJA] Y así te vengo a pedir que conmigo te introduzcas en él [palacio] (vv. 247-249)</p>	<p>GESTUS I: <i>Supplico</i>: «The stretching out of the hands is a natural expression of gesture, wherein we are significantly importunate, entreat, request, sue, solicit, beseech, and ask mercy and grace».</p>
<p><i>Élévase la Oración</i> (vv. 1108 acot.);</p>	<p>GESTUS II: <i>Oro</i>: «To raise the hand conjoined or spread out towards heaven</p>

<sup>471</sup> Apud Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 356-357.

<sup>472</sup> Apud Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 357-358.

<sup>473</sup> Bulwer, J., *Chirologia or the Natural Language of the Hand* y *Chironomia or the Art of Manual Rethoric* (1644), apud Rodríguez Cuadros, 1998, p. 361 y ss.

<p>ESPOSA Dadme, cielos, valor para ver las ruinas que aquí arrojadas encuentro. (vv. 1742-1744)</p>	<p>is the habit of devotion, in a natural and universal form of prayer...».</p>
<p>MALICIA Pero, ¿para qué me canso, cuando toda la Escritura es un rebaño de Dios? (vv. 123-125);</p> <p>MALICIA Solo sé que en esta patria nací y que desdichas me hicieron que saliese huyendo de ella. [...] Por no buena estrella, y pues mis ansias pudieron tomar puerto en tus umbrales ellos mi sagrado sean. (vv. 559-566);</p> <p>ESPOSA Recelo que hayan los contrastes sido del acendrado oro bello del cordero, que de él falta.</p> <p>SIMPLICIDAD ¿De qué lo infieres?</p> <p>ESPOSA Lo infiero de que para examinarle la ley del oro habrán hecho costosa experiencia en él, y no sin causa lo siento (vv. 1752-1760)</p>	<p>GESTUS III: <i>Ploro</i>: «To wring the hands is a natural expression of excessive grief used by those who condole, bewail and lament».</p>
<p>MALICIA Sacramento que me asombra y Encarnación que me asusta. (vv. 143-144);</p> <p>MALICIA [a LISONJA] Suspensa, Lisonja, estás (v. 145);</p> <p>MALICIA Conocida la Lisonja suspensa quedo y confusa (vv. 365-366);</p> <p>LISONJA ¿Estos baldones, cielos, llegan a ver y oír mis vanidades? ¿Pues de cuándo acá (¡ay de mí!)</p>	<p>GESTUS IV: <i>Admiror</i>: «To throw up the hands to heaven is an expression of admiration, amazement and astonishment, used also by those who flatter and wonderfully praise [...] some new unexpected accident».</p>

<p>la Lisonja en palacio es infeliz? (vv. 713-717);</p> <p>SINAGOGA a cuyo pavor, a cuyo pasmó, a cuyo asombro es tanta mi confusión que aun mi sombra me atemoriza y me espanta. (vv. 820-823);</p> <p>LISONJA ¡Mas qué miro!</p> <p>BAUTISTA ¡Mas qué veo!</p> <p>LISONJA ¿Qué te admira?</p> <p>BAUTISTA ¿Qué te espanta? (vv. 854-855);</p> <p><i>Dentro</i> TODOS Amaina, amaina.</p> <p>SINAGOGA Dime, ¿qué voces son estas? (vv. 1019-1020);</p> <p><i>Dentro</i> Arma, arma.</p> <p>TODOS ¿Qué es esto?</p> <p><i>Dentro</i> Arma, arma.</p> <p>DUQUE ¿Quién con bélicos estruendos perturbar mis bodas trata?</p> <p>ESPOSA ¿Quién impedir solicita mis dichas? (vv. 1238-1242);</p> <p>MALICIA ¿Cómo salir me ha dejado solo porque llegó a oír fe? (vv. 1550-1552);</p> <p>MALICIA [a SINAGOGA] ¿Pues tú entiendes de esto? (v. 1640);</p> <p>SINAGOGA [a MALICIA]</p>	
---	--

<p>¡Ay! ¿Qué dices? Mas ¿qué es esto: unidos pedernal y oro? ¡Oh, no signifiquen, cielos, divino y humano unidos! (vv. 1656-1659);</p> <p>MALICIA [a SINAGOGA] ¿A un azote le examinas de cáñamo y zarzas hecho? (vv. 1671-1672);</p> <p>LISONJA [a SINAGOGA] A tanto escándalo absorta de mirarte (¡ay de mí!) tiemblo. (vv. 1707-1708);</p> <p>SINAGOGA ¡Ay triste!, que al verle vencedor tiemblo después que le vi vencido. (vv. 1815-1817);</p> <p>SINAGOGA ¿Y eso no implica contradi[c]ción, hacer la Orden del cordero y del león el timbre?</p> <p>DUQUE No, cuando son ambos lo mismo.</p> <p>SINAGOGA ¿Lo mismo?</p> <p>DUQUE Sí.</p> <p>SINAGOGA ¿Cómo? (vv. 1854-1859);</p> <p>SINAGOGA Por ahora nada me obliga, sino el asombro y el miedo, a ir donde prófuga y vaga viva sin patria ni templo. (vv. 1901-1904)</p>	
<p>ANDRÉS Todos en fe de mis canas por mí a tus plantas rendidos se muestran agradecidos a las dichas soberanas que en Esposa les previenes tan noble, rica y hermosa.</p> <p>TODOS Vivan Felipe y la Esposa. (vv. 673-679);</p>	<p>GESTUS V: <i>Applaudo</i>: «To clap the raised hands one against another is an expression proper to them who applaud, congratulate, rejoice, assent, approve and are well-pleased».</p>

<p style="text-align: center;">ANDRÉS No en vano el mundo...</p> <p style="text-align: center;">DIEGO [al DUQUE] ...Felipe, Señor, te aclama...</p> <p style="text-align: center;">TODOS ...pues vas a vencer la fiera cerviz de siete gargantas. (vv. 1473-1476)</p>	
<p style="text-align: center;">MALICIA envíanos el Cordero (decir a Isaías escucha) que ha de dominar la tierra desde la piedra (¡qué angustia!) del desierto (¡qué temor!) al monte de Sión (¡qué furia!). (vv. 107-112);</p> <p style="text-align: center;">SINAGOGA Aguarda, no prosigas, que aunque más sonora tu voz me agrada que esotra cuanto va (¡ay, triste!) de mi oprobio a mi alabanza, con todo he de interrumpirla, porque la ira arrebató a la suspensión, bien como primera pasión del alma. (vv. 949-957);</p> <p style="text-align: center;">SINAGOGA ¿Cómo Cordero (¡qué pena!) y Rey del Austro (¡qué ansia!) al mundo a quitar (¡qué ira!) pecados viene (¡qué rabia!), si para quitar pecados y ser el que la palabra a mí me ha dado de Esposo los aparatos le faltan de relámpagos y truenos... (vv. 976-984);</p> <p style="text-align: center;">SINAGOGA [a BAUTISTA] Pues añade que ya que no convidada, iré ofendida a vengar los engaños con que trata imaginado Cordero e introducido monarca dar a la gran Ley Escrita celos con la Ley de Gracia. (vv. 996-1003);</p> <p style="text-align: center;">SINAGOGA ¿Que esto consienta mi saña sin que el abrasado cierzo de mis suspiros les haga</p>	<p>GESTUS VI: <i>Indignor</i>. «To smite suddenly on the left hand with the right is a declaration of some mistake, dolour, anger or indignation».</p>

<p>zozobrar? ¡Oh, para cuándo sus iras el noto aguarda! ¡Para cuándo el aquilón sus cóleras! (vv. 1043-1049);</p> <p>MALICIA El cordero que exterior insignia pendiente al pecho significa otro interior, no sé en mí qué efecto ha hecho de ira, asombro, pasmo, horror [...] Pues muerto el corazón, muerta me deja el alma (¡ay de mí!), que uno helado y otra yerta rabio y gimo. (vv. 1525-1538)</p>	
<p>BAUTISTA yo salgo a recibir gente en la milicia suya a esta tan hermosa orilla que están sus arenas rubias (vv. 311-314);</p> <p>BAUTISTA [el Duque] sale a este jardín. (v. 387);</p> <p>BAUTISTA El que entre toda la turba que le asiste yo señale (vv. 388-389);</p> <p>SIMPLICIDAD en este vergel esté por jardinero (vv. 520-521);</p> <p>DUQUE [a PEDRO] esa nave que ves (v. 624);</p> <p>DUQUE [a LISONJA] Y así del primer umbral no pases de este palacio (vv. 697-698);</p> <p>LISONJA Ya que aquí me traen tus quejas...</p> <p>BAUTISTA Ya que aquí me traen tus ansias...</p> <p>LISONJA ¿En cuál de estos verdes riscos...</p> <p>BAUTISTA ¿En cuál de estas peñas pardas...</p>	<p>GESTUS VI: <i>Indico</i>: «The forefinger put forth, the rest contracted to a fist, is an express of command and direction, a gesture of the hand most demonstrative».</p>



<p>LISONJA ...es donde la Reina asiste?</p> <p>BAUTISTA ...es donde la Reina anda? (vv. 832-837);</p> <p>SINAGOGA yo a la Reina busco y aquí la hallo (vv. 868-869);</p> <p>BAUTISTA Bella Sinagoga, de estos montes Reina soberana (vv. 894-895);</p> <p>BAUTISTA Un hombre allí viene. (vv. 1538-1539);</p> <p>MALICIA Con este, pues, Tusón de Oro (v. 1611);</p> <p>ESPOSA Hacia este puesto, Inocencia, fue por donde mi Esposo a triunfar muriendo entró en la batalla (vv. 1732-1735);</p> <p>ESPOSA Estos sagrados ricos despojos ve, Inocencia, recogiendo. (vv. 1766-1768);</p> <p>ESPOSA he de ir por esta parte siguiendo sus pisadas. (vv. 1773-1775);</p> <p>SINAGOGA vuelve a esa nube los ojos (v. 1793);</p> <p>ESPOSA [a SINAGOGA] vuelve también los ojos tú a aquel supremo palacio (vv. 1803-1805)</p>	
<p>SINAGOGA [a BAUTISTA] y por esta vez el seguro te valga de embajador, que otra puede ser si llegas a mis plantas</p>	<p>GESTUS VII: <i>Terror incutio</i>: «The holding up of the forefinger is a gesture of threatening and upbraiding».</p>

<p>que destroncadas se queden las voces en tu garganta. (vv. 988-993);</p> <p>SINAGOGA [a la ESPOSA] No podrás, que soy yo quien la defiende y no ha de pasar de aquí la Ley de Gracia (vv. 1775-1778)</p>	
<p>BAUTISTA [a LISONJA] ¿A mí por Dios? Calla, calla, tu voz se suspenda muda, que es sacrílega lisonja a que mi humildad repugna. (vv. 345-348);</p> <p>BAUTISTA [a LISONJA] Ten la voz, no más, lisonjera, siempre astuta. (vv. 359-360);</p> <p>SINAGOGA [a BAUTISTA] Calla, calla (v. 967);</p> <p>LISONJA ¿El nombre?</p> <p>MALICIA Fe.</p> <p>LISONJA Hágase allá que no conozco a la Fe ni vive ese nombre aquí. (vv. 1574-1576)</p>	<p>GESTUS XX: <i>Respuo</i>: «The flirting out of the back part of the hand or put by of the turning palm is their natural expression who would refuse, deny, prohibit, repudiate [...] reject...».</p>
<p>MALICIA Dejemos este misterio aquí, sin que me confunda que el Verbo sea carne y vamos a otro que no menos turba mis atenciones (vv. 57-61);</p> <p>MALICIA Desde entonces, pues, no sé con qué razón me disgustan corderos sacrificados, tanto que no veo ninguna seña de aquel que no tema, que no infiera, que no arguya que ocultas sombras encierre y arcanas luces encubra. (vv. 77-84);</p> <p>MALICIA conque es fuerza que hoy me aflijan</p>	<p>GESTUS XLVII: <i>Impatientiam prodo</i>: «To apply the hand passionately unto the head or breast is a sign of anguish, sorrow, grief, impatency and lamentation».</p>

<p>estas sombras más que nunca, pues el llamarle Cordero me oprime, pasma y angustia... (vv. 167-170);</p> <p>MALICIA Felipe <i>el Bueno</i> le llama la Lisonja y mi cuidado con cada palabra crece. (vv. 503-505);</p> <p>SINAGOGA Mas, ¡ay de mí!, que al blandir del bruñido acero el asta, flaquea el brazo y el pulso tiembla, el valor se acobarda, el aliento descaece, late el corazón, desmaya el pecho y no bien segura se ha entumecido la planta. ¿Qué es esto (¡ay de mí!), qué es esto que me aflige y que me pasma... (vv. 776-785)</p>	
<p>BAUTISTA Un príncipe soberano al mundo mi voz anuncia, de cuyo coturno aún no merezo las ataduras tocar, ¿cómo será Dios? ¿Quién se aniquila y anula aún no digno de sus plantas? (vv. 349-355);</p> <p>PEDRO Al sumo honor que me das solo respondo obediente, que ser el silencio aquí mudo idioma del afecto, es el más digno concepto. (vv. 643-647);</p> <p>SIMPLICIDAD ¿Cómo a ellas la Malicia llega con atrevimiento, si aun siendo yo la Inocencia llego con temor? (vv. 1769-1772)</p>	<p>GESTUS XLIC: <i>Pudeo</i>: «The recourse of the hand to the face in shame is a natural expression».</p>
<p>LISONJA [a BAUTISTA] Hermoso gallardo joven, la perfección sólo es tuya, pues las flores que te miran y las aves que te escuchan por Dios te aclaman (vv. 337-341);</p> <p>LISONJA palmas, fértiles olivas, echaré a las plantas tuyas</p>	<p>GESTUS L: <i>Adoro</i>: «To kiss the hand in their obsequious expression who would adore and give respect by the solemnity of a salutation».</p>

<p>y aun mi manto será de ellas tapete, en fe de mi suma adoración (vv. 399-403);</p> <p>ANDRÉS Simón Pedro mi hermano, que también a tu servicio llega rendido y sujeto. (vv. 464-466);</p> <p>DUQUE Exaltada deidad en quien se vio madrugar el aurora, para que florecese la vara de Jessé y brotase la flor de Jericó.</p> <p>ESPOSA Amante Esposo, a quien el Austro dio el católico cetro de la Fe, porque desde la esfera de tu pie llegase al solio de tus brazos yo. (vv. 1217-1224);</p> <p>TODOS [al DUQUE] Por tan supremos favores a todos nos da tus plantas. (vv. 1415-1416);</p> <p>ESPOSA [al DUQUE] por mí y por ellos, Señor, humildemente postrada y rendida, no tan solo como esposa, como esclava a tus pies. (vv. 1425-1429)</p>	
<p>MATEO También a tu voz Mateo, para mostrar el deseo que humilde a tus pies ofrece, de rentas se desapropia, tratos y comercios. (vv. 506-510);</p> <p>MALICIA Mas si hablo como quien se ha revestido en mi pecho, no hice mal, no hice mal, que no hay en mí arrepentimiento. (vv. 1719-1722)</p>	<p>GESTUS LIII: <i>Poenitentiam ostendo</i>: «To beat and knock the hand upon the breast is a natural expression of the hand used in sorrow, contrition, repentance, shame».</p>

Repasemos otras estrategias inscritas por Calderón en sus autos para ayudar al actor a encarnar su personaje. Entre ellas, encontramos la llamada por Evangelina Rodríguez acotación  *sintética o abreviada*<sup>474</sup>: breves expresiones, algunas de ellas ya

<sup>474</sup> Rodríguez Cuadros, 2000, p. 84.

lexicalizadas en la época de plenitud del género, que permiten al actor asumir aspectos gestuales, figurativos o emocionales de su personaje. Por ejemplo, Malicia aparece «*de galán*» y lleva manto (v. 1 acot.) y Lisonja sale «*de dama, con manto en los hombros*» (v. 24 acot.)<sup>475</sup>. En ambos casos, el actor y la actriz pueden romper la abstracción de sus personajes acudiendo a un referente sensible: el que apunta a la convención del reparto de personajes de la comedia barroca. De este modo, el referente doctrinal asumido por los actores sería asimilable en términos de práctica escénica a unas convenciones de gesto, de porte y de vestuario reconocidas por el representante y pactadas con su público.

La misma estrategia encontramos en el auto con el personaje de Andrés: se asimila al viejo o barba del *dramatis personae* de la comedia; representa por ello la autoridad y su movimiento corporal, tal y como señalaba El Pinciano, debía ser más pausado. De hecho, el personaje cumple a la perfección estos requisitos: es el primero que siguió al Duque con ansias de servirle (vv. 453-460), encabeza las muestras de entusiasmo, agradecimiento y exaltación que le profesan (vv. 673-678), es nombrado Asesor de la recién fundada Orden del Toisón (vv. 1353-1357) y amenaza a la Sinagoga con llevarla ante su Tribunal por recelar de la fe del Duque (vv. 1878-1884); incluso, desde el punto de vista de la construcción escénica del papel, es viejo y cano (acaso incluso podría llevar barba):

ANDRÉS [al DUQUE]	Todos en fe de mis canas por mí a tus plantas rendidos se muestran agradecidos a las dichas soberanas que en Esposa les previenes tan noble, rica y hermosa. (vv. 673-678)
----------------------	--

Por último, estaría el personaje de Simplicidad, que, aun representando la graciosidad y la simpleza propias del gracioso de la comedia urbana, adquiere funciones específicas –y en este caso, más nobles– dentro de la poética de *El Maestrazgo del Tusón*: su primera intervención, como jardinero en el jardín del Duque, es puramente cómica (v. 517 y ss.), pero ya le anuncia el protagonista que «El premio que tú tendrás / es que te descubra a ti / lo que a sabios encubrí» (vv. 533-535), anticipando así al papel que el personaje asumirá hacia el final de la obra. Posteriormente, además, su función destaca en extremo por ser quien glosa pasajes de significado trascendente –media así entre el espectador y la acción, pues la acerca

---

<sup>475</sup> Y, en efecto, es lógico pensar que los actores que encarnasen a estos personajes fuesen el segundo actor y la segunda actriz de la compañía de Diego Osorio.





uno y otro campo, pero  
 aun todo el cielo parece  
 con relámpagos y truenos  
 que al son de sus cajas pone  
 en arma los elementos.

*Deja caer la fuente con las insignias.*

MALICIA Al tocarle (¡ay infelice)  
 a los clavos y al madero,  
 todo se estremece, todo  
 se turba. *Ruido*

SINAGOGA Y en mí el aliento  
 ha fallecido. ¿Qué digo?  
 ¿Yo me acobardo, yo temo?  
 Para que se vea que nada  
 me enmienda, a la compra vuelvo.

*Ruido.*

Y aunque todo dice liga  
 de baja mezcla, aun con eso  
 es mío el cordero; y pues  
 entre las manos le tengo,  
 dale el dinero, Lisonja,  
 y ven donde en tanto estruendo  
 mis gentes, de mí asistidas,  
 no desmayen los alientos. *Vase*

LISONJA A tanto escándalo absorta  
 de mirarte (¡ay de mí!) tiemblo. *Ruido*  
 Toma el dinero, Malicia,  
 que fue del Tusón el precio.

*Vase, dejándole unas monedas.*

*Dentro* Arma, arma, guerra, guerra.

MALICIA ¿Qué es esto? (¡ay de mí!) ¿Qué es esto?  
 Sin duda expira la inmensa  
 fábrica del universo  
 en la sangrienta batalla  
 de aire, tierra, mar y fuego.  
 (vv. 1675-1716);

o el asombro y la admiración que provocan las apariencias eucarísticas con que culmina el auto:

*Tocan chirimías, ábrese el palacio y vese sentado el Duque en una silla con manto carmesí del Tusón, y luego van bajando*





y Maestro del Tusón;  
trae el *agnus Dei* al cuello  
y en las manos las insignias  
que fue la Gracia cogiendo.

SINAGOGA Yo lo creeré, o nunca o tarde.  
(vv. 1854-1877)<sup>476</sup>.

Debemos considerar, por otra parte, dos circunstancias que afectan a la técnica corporal del actor barroco para el auto sacramental en particular, en base a la naturaleza alegórica del género. La primera es que en el auto se establece una neta separación entre los gestos puramente realistas («*Paséanse los tres* [Bautista, Lisonja y Oración], *cada uno en su puesto, y en medio la Oración*», v. 1507 acot.; «[Lisonja] *Deja caer la fuente con las insignias*», v. 1691 acot.; «[Lisonja] *Vase, dejándole [a Malicia] unas monedas*», v. 1711 acot.; «[la Esposa] *Repara en las insignias*», v. 1741 acot.) y aquellos otros que poseen un significado figurado y que se le ofrecen al espectador para que aprehenda visualmente el significado trascendente de la acción que se ejecuta. Ya hemos referido el valor simbólico del señalamiento del Bautista al Duque (vv. 387-394) y la genuflexión de la Esposa ante él (vv. 1426-1429); otras acciones significativas al respecto serían el lanzamiento de palmas y ramos de olivas que Lisonja echa a la entrada del Duque en escena («[Lisonja] *Echa a los pies del Duque algunos ramos y el manto*», v. 401 acot.), lo cual establece un paralelismo con la entrada triunfal de Jesucristo en Jerusalén el Domingo de Ramos; la más que presumible unión de manos del Duque y la Esposa cuando ella baja de la nave (v. 1217 y ss.), gesto que simbolizaría las bodas de la Virgen y de Cristo con su Iglesia; la adecuación del gesto de Pedro al accesorio escénico que el Duque le entrega («Tú, Pedro, su Tesorero, / y así esta llave dorada / te entrego de sus tesoros / para que tú los repartas», vv. 1379-1382), llave que representa el poder espiritual de la Iglesia Católica y que ayudaría al espectador a reconocer al personaje en cuanto primer Papa y cabeza de la Santa Sede; el gesto de traición de Malicia-Judas cuando entrega el collar de la Orden a la Sinagoga para que lo tase («[Malicia] *Dale [a la Sinagoga] el collar*», v. 1648 acot.) y su posterior arrepentimiento cuando arroja las treinta monedas en que se había valorado («Y así el dinero arrojado / a los umbrales del templo, / moriré a mis propias manos / desesperado», vv. 1723-1726); los enseres que Lisonja saca en una fuente y que Sinagoga aplica sistemáticamente al cordero del collar,

<sup>476</sup> Como se observa en los pasajes reproducidos, la gestualidad de los personajes no siempre nos es dada por las didascalias, sino que, en ocasiones, es el parlamento del personaje mismo el que la traduce, e incluso podemos encontrarnos con que la gestualidad realizada por un personaje se inscribe en el discurso de otro. En ambos casos, por tanto, el actor debía atender a las acotaciones *implícitas*, es decir, las incluidas dentro del texto primario.

símbolos de los instrumentos de la Pasión y Muerte de Cristo («*Tócale a una sogá*, v. 1663 acot.; «*Tócale a unos azotes*», v. 1671 acot.; «*Tócale a una corona de espinas*», v. 1679 acot.; «*Tócale a unos clavos*», v. 1681 acot.; *Tócale a una cruz*», v. 1682 acot.); o el carácter sagrado y venerable de las insignias que Simplicidad levanta con respeto y temor («¿Cómo a ellas la Malicia / llega con atrevimiento, / si aun siendo yo la Inocencia / llego con temor?», vv. 1769-1772), por asociarse a los despojos de Cristo.

En segundo lugar, en el auto carecen de relevancia las didascalias que anuncian las entradas y salidas de los personajes; pero, por el contrario, sí es semánticamente relevante la posición que ocupan los actores en escena, puesto que en ocasiones el dramaturgo facilita al espectador la asunción del contenido alegórico del texto a través de lo visual. Por ejemplo, el triunfo de Cristo se narra visualmente en *El Maestrazgo* con la apariencia

*Tocan chirimías, ábrese el palacio y vese sentado el Duque en una silla con manto carmesí del Tusón, y luego van bajando con el mismo manto Andrés, Pedro, Bautista, Juan, Mateo, Diego y la Simplicidad.*

(v. 1815 acot.);

la ubicación, en lo alto del carro del palacio, informa visualmente de la Resurrección y ascenso a los cielos de Cristo (la silla simbolizaría de este modo el trono de gloria del Padre); el descenso al tablado sería la promesa cumplida de Cristo de que volvería al mundo nuevamente para completar la profecía mesiánica.

Otro movimiento (inverso, por cierto, al anterior), la elevación de la Oración en lo alto del carro-nave (v. 1108 acot.), aspira a tener un efecto suasorio en el espectador: el ascenso del personaje sobre una canal o pescante aborta de inmediato la tormenta marítima, lo cual apunta al valor de la oración como práctica cristiana que trae al feligrés sosiego espiritual, satisfacción del alma y sabiduría para resolver conflictos y afrontar problemas de vida.

Lo cierto es que Calderón, los actores que representaron sus autos y su público participaron de una misma atmósfera cultural que englobaba creencias y tradiciones con un origen medieval y aurisecular. Se puede pensar, por ello, que el dramaturgo recreó y trasladó el bagaje religioso de la época a su teatro sacramental porque el contexto histórico-cultural invitaba al intercambio de lenguajes y, en consecuencia, amparaba el trabajo del actor, que, todavía sin un método específico ni reconocimiento oficial por parte de las autoridades, carecía de un lenguaje propio de expresión.

¿Qué otras artes exigía Calderón a un comediante? Hasta el momento, hemos hablado fundamentalmente de técnicas paralingüísticas, pero no debemos olvidar que el teatro es palabra, y que esta está también confiada al actor; además, en un género como el auto, ciertos fragmentos presentan un marcado carácter artificioso y retórico. Así, si retomamos de nuevo la definición calderoniana de auto como *sermón*, se entenderá el bagaje de erudición y teología que don Pedro imprimió a sus obras del Corpus, a fin de catequetizar doctrinalmente al público feligrés. Esto tendrá consecuencias decisivas en aquello que Calderón esperaba de un actor, ya que el poeta lo eleva al rango de orador o, por decirlo con Evangelina Rodríguez<sup>477</sup>, le exige ser un «héroe elocuente», capaz de adecuar el gesto a la gravedad del discurso y de ajustar el tono al dogmatismo de aquellos fragmentos en que aflora el contenido religioso:

MALICIA      Ya sabes que desde aquella  
 primera lid en que injusta  
 mi malicia abandonó  
 toda la celeste curia,  
 hasta que pasando osada  
 al temor de la segunda  
 también abandonó toda  
 la naturaleza junta,  
 siempre en sobresalto vivo  
 esperando la futura  
 edad en que al hombre Dios  
 aquella palabra cumpla  
 de que ha de tomar humana  
 carne en una Virgen pura,  
 que permaneciendo siempre  
 intacta, manchada nunca,  
 se conserve en los dos dotes  
 de virgen y de fecunda. [...]  
 Desde aquel gran sacrificio  
 de Abel, pues siendo una dura  
 peña su primer altar  
 (tan antiguas son mis dudas),  
 fue no manchado cordero  
 primera víctima suya,  
 a quien vi que familiar  
 llama del cielo consume.  
 Desde entonces, pues, no sé  
 con qué razón me disgustan  
 corderos sacrificados,  
 tanto que no veo ninguna  
 seña de aquel que no tema,  
 que no infiera, que no arguya  
 que ocultas sombras encierre

<sup>477</sup> Rodríguez Cuadros, 2000, p. 92.

y arcanas luces encubra.  
 De no manchados corderos  
 allá en el *Génesis* usa,  
 a cada paso, la Ley  
 Natural; y aunque de muchas  
 ceremonias acordarme  
 pudiera, bástame una.  
 Esta en el *Éxodo* sea  
 el Phase, cuando en su fuga,  
 los báculos en las manos,  
 en cinta las vestiduras,  
 fue viático un cordero  
 que con amargas lechugas  
 (símbolo de penitencia)  
 comió el pueblo, a que se junta  
 después en la Ley Escrita,  
 que el *Levítico* instituya,  
 que sea en el Parasceve,  
 en honor de esta ventura,  
 un cordero legal cena.  
 Y para que no presumas  
 que enceremoniado solo  
 mis sobresaltos se fundan,  
 envíanos el Cordero  
 (decir a Isaías escucha)  
 que ha de dominar la tierra  
 desde la piedra (¡qué angustia!)  
 del desierto (¡qué temor!)  
 al monte de Sión (¡qué furia!).  
 Y no aquí el asombro para,  
 sino que después que anuncia  
 predominante al Cordero,  
 la pompa en pavor le inmuta,  
 tanto que dice, bien como  
 al filo de la tonsura,  
 el manso cordero irá  
 con voz tan callada y muda  
 que un solo balido aun  
 haga queja de la injuria. [...]

Pues entre redil y urna  
 apenas al recental  
 materno pecho tributa  
 la cándida leche, cuando  
 le mancha sangre purpúrea  
 ya en votos que satisface  
 y ya en defectos que purga.  
 Y aun tal vez que no le mancha,  
 el recelo no me escusa,  
 pues no menor me le da  
 que me le esmalte la lluvia  
 del rocío de una aurora,  
 cuando Gedeón enjuta  
 halle la tierra y a él no,  
 en cuyo viso se ocultan,

bien si la piel se humedece  
 o bien si la piel se enjuga,  
 Sacramento que me asombra  
 y Encarnación que me asusta.  
 (vv. 39-144)

La elocuencia y argumentación retóricas de estos versos, cifradas en sus múltiples alusiones bíblico-religiosas, impondrían en el actor que los había de recitar un claro distanciamiento contemplativo: la emocionalidad sensorial daría paso aquí a una consciente artificiosidad rupturista de la ficción, afloraría el didactismo del auto y difícilmente se podría pensar en una identificación entre el actor y su personaje. Es, según Rodríguez Cuadros<sup>478</sup>, un tipo de actor enfrentado a la dimensión brechtiana del auto, distanciado de su personaje y, en consecuencia, ajeno a la catarsis meramente pasional.

No se debe olvidar, por otra parte, los requisitos que la música y el baile exigirían a los representantes del auto<sup>479</sup>, como la habilidad para alternar pasajes representados y cantados:

**BAUTISTA**

*Representa* Bella Sinagoga, de estos  
 montes Reina soberana,  
 el gran Príncipe del Austro,  
 que con la divina Infanta  
 del Líbano, a quien  
*Canta* su hermosura exalta  
 tanto que hallar pudo  
 en sus ojos gracia,  
*Representa* felices bodas celebra  
 y te pide que a ellas vayas  
 con tus familias vestidas  
 de ricas nupciales galas.  
*Canta* Porque aunque en su mesa  
 a todos aguarda,  
 no se ha de sentar  
 el que no las traiga.

**LISONJA**

*Representa* De parte yo de tu pueblo  
 vengo con otra embajada,  
 tanto a tu decoro atenta  
 cuanto a su intento contraria.  
*Canta* Pues quien a sus bodas  
 huésped te llama  
 tu respeto ofende,

<sup>478</sup> Rodríguez Cuadros, 2001, p. 405.

<sup>479</sup> A la música, entendida como arte del canto desde la perspectiva de la técnica del actor barroco, le dedicamos un apartado dentro del capítulo dedicado al tratamiento de la voz.

- Representa* tu hermosura agravia.  
Tú, que en el Oriente reinas  
de los imperios del alba,  
para coronar tus rizos  
entretajeron guirnaldas
- Canta* Jericó y Senar,  
de púrpura y nácar,  
Cedrón y Efraín,  
de cedros y palmas.
- Representa* Tú, a quien la dominatriz  
del orbe aplaude la fama,  
siendo aun menor tu dominio  
que tu hermosura y tu gracia.
- Canta* Dígalo el que escribe,  
dígalo el que canta,  
templada la pluma  
y discreta el arpa.
- Representa* ¿Has de ir en obsequio de otra  
a ser tú la convidada  
donde ella la Esposa sea?  
Demás que si lo reparas  
aun dejando aparte  
los fueros de dama,  
hay otras razones  
si aquestas no bastan.
- Representa* Si del Austro ha de venir  
el Esposo que tú aguardas,  
o es él o no es él. Si es él,  
¿cómo con otra se casa?
- Canta* Y si no es él, ¿cómo  
intruso te engaña  
con lustre que usurpa,  
con pompas que...?  
(vv. 894-949);

el dominio de la coreografía:

- ESPOSA Las dichas de mi ventura  
doble con su sentimiento.
- DUQUE En tanto que se previene  
a la Gracia otro festejo.
- TODOS Y las de todos humildes  
a vuestras plantas, diciendo:

*Con la música.*

Jeroglífico siempre  
de altos trofeos

es unir un escudo,  
león y cordero.  
(vv. 1905-1914);

el hecho de acompasar el movimiento del actor con la música, el recitado del texto y el despliegue escenográfico y de la tramoya:

ORACIÓN	<i>Canta</i> Albricias, que ya la guerra del mar venció nuestro celo y es serenidad del cielo que paz publique la tierra.
TODOS	Tierra, tierra.  <i>Da vuelta la nave.</i>
MÚSICA	Albricias, que ya la guerra del mar venció nuestro celo y es serenidad del cielo que paz publique la tierra.
TODOS	Tierra, tierra. (vv. 1116-1125);

la alternancia de coros y solista en los pasajes cantados:

CORO 1º	Albricias.
CORO 2º	Albricias.
1º	Y a voces la Fama...
2º	Y a voces la Fama...
1º	...publique el tesoro que ya desembarca.
2º	...publique la paz de nuestra bonanza.
ESPOSA	Y al sol saludando...
DUQUE	Y aplaudiendo al alba...
ESPOSA	...del amante Esposo...
DUQUE	...de la hermosa Infanta...
ESPOSA	...la salva repitan...
DUQUE	...repitan la salva...



ESPOSA ...voces y clarines.  
 DUQUE ...trompetas y cajas.  
 (vv. 1188-1202);

o la exigencia de una determinada interpretación por parte del actor en mitad de un fragmento cantado a varias voces:

LISONJA *Canta* Si yo a la Reina busco  
 y aquí la hallo,  
 adonde están los reyes  
 son los palacios.

BAUTISTA *Canta* Yo he venido a esta empresa  
 y a mí me toca.

LISONJA *Canta* Las verdades no siempre  
 vencen lisonjas.

SINAGOGA Dulce antídoto del aire,  
 que de un letargo en que estaba  
 habéis podido ahuyentar  
 ilusiones y fantasmas.  
 Ya que quien soy habéis dicho,  
 decid quién sois y qué causa  
 en mí busca os trae. Mas no  
 por pasar la primer salva,  
 pase el músico conjuro  
 a otro estilo, ya que el alma  
 de un helado frenesí  
 con vuestras voces descansa.  
 (vv. 868-888)

Calderón explota eficazmente la dimensión musical y escenográfica de sus piezas sacras, y crea para la historia del teatro una concepción grotowskiana del actor barroco como *actor cortesano*, esto es, aquel que interpreta su papel por medio de una técnica que tiende a la acumulación y la caracterización excesiva. En efecto, a los esfuerzos vocales que los pasajes cantados exigían al recitante (algunos de ellos, cuasi-operísticos, en estilo recitativo, lo cual permite señalarlos como forma distanciadora e impersonal, nuevamente brechtiana), cabría añadir la subordinación del actor al maquillaje, a la indumentaria fastuosa y a la complejidad escenográfica del teatro sacramental. Sin duda, tales factores influirían decisivamente en la técnica del actor barroco: por un lado, el canto a una sola voz abriría al representante la posibilidad de una dramatización emocional, permitiéndole una proyección clara del texto sobre el público receptor; por otro, la parafernalia del vestuario y la tramoya

ralentizarían su movimiento, enfatizando de ese modo el carácter pedagógico del texto. Así es como el cuerpo del actor (voz y gesto) contribuía al desarrollo alegórico intrínseco al género:

BAUTISTA *Canta* Vengan, vengan a mi voz  
 cuantos noble dueño buscan,  
 que yo salgo a recibir  
 gente en la milicia suya  
 a esta tan hermosa orilla  
 que están sus arenas rubias  
 compitiendo con las selvas  
 donde las flores madrugan.  
 (vv. 309-316);

MALICIA ¿Cuál es?

BAUTISTA El que entre toda la turba  
 que le asiste yo señale,  
 diciendo al salvar tus dudas,  
*Cantando* llega, llega, peregrino  
 que el mar de este mundo surcas,  
 que este es el Cordero que  
 quita del mundo las culpas.  
 (vv. 387-394)

En otras ocasiones, sin embargo, Calderón adopta una estrategia dramática radicalmente opuesta: libera al actor de la caracterización acumulativa y la sobreactuación barroca y, con una expresión austera y negadora del sentir, confía al solo cuerpo del actor la trasmisión de un significado concreto del auto. Es el caso de la escena de *El Maestrazgo* en la que Lisonja, repudiada por los demás personajes, que han descubierto lo lisonjero y engañoso de su personalidad, sola en el escenario, se lamenta de su hado, sorprendida de que halagos y aplausos sean rechazados en un ambiente palaciego. A partir de ahí, la Lisonja disecciona su espíritu y se propone inficionar el ánimo de la Sinagoga en parcos movimientos escénicos de sentido simbólico:

LISONJA ¿Pero de qué me sirve  
 penar, temer, sentir,  
 si es el temblar de otro  
 desconfiar de mí?  
 Y así cobrado el susto  
 y aliento que perdí,  
 verás, sagrado alcázar,  
 que en aqueste país  
 fabricó ficta idea,  
 que aunque me echas de ti,

no por eso me privas  
de ser en tu confín  
veleta de tus torres,  
ábrego de tu abril,  
de tu dosel cizaña  
y áspid de tu jardín.  
Pues de Juan en alcance  
avenenando he de ir  
las rosas ciento a ciento,  
las flores mil a mil,  
donde a la Sinagoga  
que intenta persuadir,  
prevaricar intente.  
(vv. 731-753)

De este *actor pobre*, que cuenta con una signicidad mínima (su propio cuerpo), el dramaturgo reclamaría que comprendiera la trascendencia de sus palabras para el desarrollo ulterior del auto y que la hiciese plenamente transparente a un público de formación heterogénea.

En resumen, los recursos del actor barroco se diversifican en variados procedimientos para afrontar la interpretación de las complejas situaciones que un auto sacramental entraña: en ocasiones, un actor debe asumir la gestualidad simbólica y ritualizada heredada del drama litúrgico medieval; en otras, el dramaturgo proporciona al actor técnicas de interpretación que le permiten romper el acartonamiento doctrinal y abstracto de su personaje e identificarse efectivamente con él desde la coincidencia de pasiones vividas o de registros de personajes que el representante ha encarnado previamente; encontraremos asimismo en los autos escenas que empujan al actor a distanciarse, a la manera brechtiana, del personaje que ha de interpretar; y finalmente, un poeta como Calderón esperaría de sus actores versatilidad, es decir, una técnica de actuación que se acomodase al ritmo impuesto por el género: desde la complejidad retórica, escenográfica y musical de ciertos pasajes, hasta la ausencia total de signos externos al cuerpo del actor.

### 3.2.3.- El tratamiento de la voz: recitado y declamación

Junto con el cuerpo, la voz es otro de los instrumentos privilegiados de que dispone un actor, mucho más en el caso del teatro áureo por cuanto en el siglo XVII se decía que a la comedia se iba a *oír*. Debemos pensar en ella, por tanto, como un factor de poderosa atracción para que el ciudadano de la época fuese al teatro. Y sin embargo, aun reconociendo su importancia para la construcción del personaje teatral,

no parece que haya existido ningún tratado de declamación para los representantes del seiscientos español. El dato no nos sorprende: como ya hemos visto para el gesto y el movimiento, y ahora para la voz, la técnica del actor barroco la debemos reconstruir a partir de documentos de índole diversa, específicamente teatrales o no, que nos ayuden, en este caso, a plantearnos hipótesis sobre cómo pudo recitar un cómico de mediados del XVII su papel dramático. Claro que, indagando entre esos papeles, al estudioso se le abre una fructuosa línea de investigación cuando lee en la *Philosophia Antigua Poética* (1596) de Alonso López Pinciano:

Solían hazer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores latinos aprendían dellos, para, en el tiempo de sus oraciones públicas, mouer los affectos y ademanes con el mouimiento del cuerpo, piernas, braços, ojos, boca y cabeça.<sup>480</sup>

De esta forma, podemos tomar como punto de partida para nuestros estudios sobre la voz del actor a la oratoria clásica. Y ello, por tres razones. Primera, porque desde la *actio* retórica se concede enorme importancia a la fisonomía (*vultus*), el gesto (*gestus*), el movimiento (*motus*) y la voz (*sonus*) del orador, en aras a la expresión de los movimientos anímicos. Segunda, porque la oratoria clásica –y también el teatro, cómo no–, sobre la base de la emoción, aspira a persuadir y mover los afectos del receptor-oyente. Y tercera, porque la oratoria, en su afán por imitar la naturaleza y superarla finalmente, ofrece al actor barroco pautas para construir al personaje.

Pero además, la oratoria se erige también en modelo del *ars praedicandi* de la Europa medieval, de manera que, aunque en el largo lapso de tiempo que va desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XIII, la Iglesia reprobara cualquier signo de gestualidad, expresión y comunicación emocional, e incluso en plena época barroca, muchos moralistas censuren las representaciones teatrales, lo cierto es que encontraremos en el siglo XVII que los predicadores «contemplan su hacer en el espejo del comediante (y al revés)»<sup>481</sup>, pues ambos tenían el mismo referente.

Previamente, en el siglo XVI, el Humanismo renacentista tratará de recuperar el saber clásico de Quintiliano, Cicerón o Aristóteles, y de las preceptivas resultantes también se pueden extraer valiosas informaciones acerca de la práctica actoral del período. Finalmente, las indicaciones de los propios dramaturgos en forma de tratados y, sobre todo, en las acotaciones de sus textos dramáticos, reproducen asimismo la terminología técnica de la oratoria. A todos estos documentos habremos de acudir para estudiar el tratamiento de la voz por parte del actor español del Barroco.

<sup>480</sup> *Apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 424.

<sup>481</sup> Rodríguez Cuadros, 1998, p. 437.

Antes, empero, debemos recordar dos aspectos sobre este tema que atañen de lleno al género del auto sacramental. El primero, las condiciones de representación en el teatro barroco español. Porque, en efecto, no es igual la preparación vocal que se exigiría a un actor sobre las tablas de un corral de comedias, o en el escenario palaciego del Coliseo del Buen Retiro, que sobre los carros del Corpus, a mediodía, cerca ya el solsticio de verano, en un tablado al aire libre rodeado en sus tres partes por público y en una plaza concurrida. Si, para más inri, a ello unimos la constricción del vestuario y el hecho de que los autos se representaban varias veces en un mismo día y durante la Octava del Corpus, en representaciones públicas y privadas, se entiende que los actores y actrices acabarían exhaustos físicamente y con la voz resentida por el esfuerzo.

Segunda aclaración: más allá de los esfuerzos vocales que el auto debió de exigirles, lo cierto es que solo los mejores actores eran contratados por el Ayuntamiento de Madrid para representar los dos autos anuales. Prueba irrefutable de que la práctica actoral se ha profesionalizado. Pero además, la profesionalización del oficio, paralela a su reivindicación social, es posible porque los actores entienden que su *tejnë* bebe de la oratoria clásica, y esta sí posee suficiente prestigio como para legitimar a otras artes, como el *ars theatrica*, que la tienen como referente. Por lo dicho, desde dentro del mismo gremio, tiene lugar, ya en el siglo XVII, una clara escisión entre dos tipos de cómico: el mero *farandulero*, errante, sin formación y con escaso cultivo de la voz, y aquel que merece ser llamado *actor*, disciplinado en su oficio y que ha trabajado la voz, en suma, el buen *recitante*.

En principio, a cualquier actor, y también a los cómicos de mediados de siglo XVII, se les exigiría, independientemente del registro o género dramático que fuesen a representar, cierta naturalidad, entendida esta como una imitación de la naturaleza para producir acciones verosímiles que trasladen externamente una emoción interior (lo que El Pinciano reclamaba del actor: que actuase *muy de veras*)<sup>482</sup>. Requisito básico al que el Cervantes dramaturgo le añade cualidades como las que expone en su comedia *Pedro de Urdemalas* (1615)<sup>483</sup>:

---

<sup>482</sup> Específicamente para el género del auto sacramental, la reconstrucción de la técnica vocal del actor barroco supone sortear un obstáculo del que ya hemos hablado en el capítulo dedicado al gesto: cómo había de actuar y recitar un actor para hacer reconocible al público personajes de naturaleza abstracta. Ya hemos comentado que, en opinión de Rodríguez Cuadros, 2000, pp. 89-90 y 98, un dramaturgo como Calderón ofrece al comediante datos que este reconoce de otros géneros teatrales más fácilmente asimilables, para que así pueda trasvasarlos a la naturaleza alegórica del auto.

<sup>483</sup> Cervantes, M. de, *Pedro de Urdemalas* (1615), *apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p.143. Pongo en cursiva las cualidades referidas a la voz.

De gran memoria primero;  
segundo de *suelta lengua*<sup>484</sup>;  
y que no padezca mengua  
de galas es lo tercero.  
Buen talle no le perdono  
si es que ha de hacer los galanes;  
no afectado en ademanes,  
ni ha de *recitar con tono*<sup>485</sup>.  
Con descuido cuidadoso  
grave anciano, joven presto,  
enamorado compuesto,  
con rabia si está celoso.  
Ha de *recitar de modo*<sup>486</sup>,  
con tanta industria y cordura,  
que se vuelva en la figura  
que hace de todo en todo.  
A los versos ha de dar  
valor con su *lengua experta*<sup>487</sup>,  
y a la fábula que es muerta  
ha de hacer resucitar.  
Ha de sacar con espanto  
las lágrimas de la risa,  
y hacer que vuelvan con prisa  
otra vez al triste llanto.  
Ha de hacer que aquel semblante  
que él mostrare, todo oyente  
le muestre, y será excelente  
si hace aquesto el recitante.  
(Jornada III, vv. 774-801)

O las recomendaciones de Leone de Sommi (h. 1525-1590) en su *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556):

El único remedio es contar con un actor con una voz de naturaleza adecuada, para lo que, como he dicho, se precisa una perfecta pronunciación. [...] Repruebo totalmente que se apresuren haciendo el discurso ininteligible; aconsejo siempre que reciten con la mayor lentitud posible. Para ello les obligo a pronunciar las palabras con extrema claridad, sin que bajen el tono en las sílabas finales. Porque, con ello, los espectadores acaban perdiendo el final de las frases<sup>488</sup>.

Y las de Huarte de San Juan para los oradores, sobre la versatilidad para cambiar de tono y suturar la voz con el movimiento y el gesto:

<sup>484</sup> Es decir, que no tenga problemas de articulación vocal y sea capaz de improvisar si se le olvida el papel.

<sup>485</sup> Cervantes parece lamentar aquí la tendencia al «soniquete» de algunos actores españoles.

<sup>486</sup> Coordinación entre voz, pronunciación, dicción, por un lado, y movimiento y gesto, por otro.

<sup>487</sup> Que el actor sepa dar valor al verso e imprimirle el tono recalcado, enérgico y apropiado al decir del papel.

<sup>488</sup> Somni, L. de, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556), apud Rodríguez Cuadros, 1998, p. 455. Lo que propone este tratadista es, a la postre, una declamación natural en el tono vocal y el ritmo de la elocución, evitando, desde luego, la monotonía, que puede cansar al oyente.

La cuarta propiedad que han de tener los buenos oradores –la más importante de todas– es la acción, con la cual dan ser y ánima a las cosas que dicen; y con la misma mueven al auditorio y lo enternecen a creer que es verdad lo que les quieren persuadir. Y, así, dijo Cicerón: la acción se ha de moderar haciendo los meneos y gestos que el dicho requiere, alzando la voz y bajándola, enojándose y tornarse luego a apaciguar; unas veces hablar a prisa; otras a espacio; reñir y halagar; menear el cuerpo a una parte y a otra; coger los brazos y desplegarlos, reír y llorar; y dar una palmada en buena ocasión<sup>489</sup>.

La primera norma que debió de aprender el verdadero recitante, si nos retrotraemos a la *Poética* de Aristóteles, es que existen diferentes «formas de hablar, las cuales debe conocer el actor y el que tiene un arte de un tipo semejante, es, por ejemplo, saber qué es una orden, una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y cualquier otra cosa de este tipo»<sup>490</sup>. Porque solo entonces sabrá imprimir el actor a su discurso el volumen de voz correspondiente o *magnitudo*, como en este fragmento, en el que Malicia suplica a la Lisonja que colabore con ella para desentrañar el misterio del Cordero que rodea al Duque Felipe de Austria:

MALICIA  
[a LISONJA]      Palacio dije; ya aquí  
                          entras tú, pues que no hay duda  
                          en que palacio y Lisonja  
                          son dos mitades conjuntas.  
                          Y así te vengo a pedir  
                          que conmigo te introduzcas  
                          en él, porque si Malicia  
                          y Lisonja se conjuran,  
                          ¿qué fábrica suntuosa  
                          no será sombra caduca?  
                          (vv. 243-252);

o en este otro, donde la Sinagoga ordena a la Lisonja que entregue a Malicia el dinero estipulado por la venta del collar del Toisón y que le siga en su batalla contra las tropas del Duque:

SINAGOGA      dale el dinero, Lisonja,  
                          y ven donde en tanto estruendo  
                          mis gentes, de mí asistidas,  
                          no desmayen los alientos.  
                          (vv. 1703-1706)

Juan Bautista relata al Duque la airada reacción de la Sinagoga al ser invitada a sus bodas con la Esposa:

<sup>489</sup> Huarte de San Juan, J., *Examen de Ingenios* (1594), apud Rodríguez Cuadros, 1998, p. 438.

<sup>490</sup> Aristóteles, *Poética* (335 a. C.-323 a. C.), apud Rodríguez Cuadros, 1998, p. 453.

BAUTISTA [al DUQUE] La ingrata Reina de Oriente  
(aún más celosa que ingrata),  
movida de la Lisonja  
de su pueblo, que anotada  
en su palacio la asiste,  
no solo de ti llamada  
viene a tus bodas, mas viene  
de ti ofendida en demanda  
de decir que tú del Austro  
Príncipe intruso la engañas,  
usurpando majestad  
que no es tuya; a cuya causa,  
sin que quiera conocerte,  
alistar sus gentes manda  
en odio tuyo y en odio  
de tu Esposa, cuya saña  
creció al escuchar de mí  
cuando por señas le daba  
que eres el Cordero...  
(vv. 1245-1263);

y San Andrés amenaza a la Sinagoga con aplicarle el tormento de la Inquisición, que él preside, si rechaza el dogma de la transustanciación:

ANDRÉS [a SINAGOGA] Advierte, monstruo soberbio,  
que soy asesor del Orden  
fundado en piedras de fuego  
y tengo mi Tribunal  
en la Corte, cuyo centro  
también es de pedernales,  
que harán de tu duda incendio.  
(vv. 1878-1884)

En ocasiones, la *magnitudo* se trabaja desde la obligatoriedad de imprimir al discurso un efecto de profundidad porque se pronuncia *dentro*. Se establece así un contraste tonal entre la intensidad de lo que dicen los personajes que están en escena y la de los que se oyen desde dentro:

LISONJA Sí haré, repitiendo una  
y otra vez...

*Dentro* TODOS Amaina, amaina.

SINAGOGA Dime, ¿qué voces son estas?  
(vv. 1018-1020);

*Dentro* Arma, arma.

TODOS ¿Qué es esto?



- Dentro* Arma, arma.
- DUQUE ¿Quién con bélicos estruendos  
perturbar mis bodas trata?
- ESPOSA ¿Quién impedir solicita  
mis dichas?  
(vv. 1237-1242)

En una situación de peligro, turbación y miedo, como la que padece la Sinagoga en su primera salida a escena al ver cómo una fiera devora a un indefenso cordero, la actriz habría de acelerar y quizá entrecortar (*firmitudo*) sus palabras, con el fin de transmitir verbalmente la impotencia que le ocasiona su propia pasividad y la ofuscación que le produce el no comprender el significado simbólico de la escena que contempla:

- SINAGOGA ¿Qué es esto (¡ay de mí!), qué es esto  
que me aflige y que me pasma,  
al llegar a ver con cuánto  
carnicero horror, con cuánta  
sañuda cólera, sobre  
la entretejida maraña,  
que al bostezo de una cueva  
sirve de gruta y mordaza,  
el atroz ladrón del bosque,  
con las presas y las garras,  
sin que le socorra nadie,  
al cordero despedaza,  
siendo carne y sangre a un tiempo  
su bebida y su vianda?  
¿Qué jeroglífico, cielos,  
es este en que me retratan  
muerto a manos de una fiera  
manso cordero, mis ansias?  
(vv. 784-801)

Entrecortada y titubeante debe ser también, en este mismo auto, la relación inicial de Malicia a Lisonja, porque esta la insta a: «Habla, pues, sin que más dudosa luches, / conmigo. ¿Qué me quieres?» (vv. 35-36).

Todas las exclamaciones de *El Maestrazgo del Tusón*, sin duda abundantes, implicarían un trabajo actoral sobre el registro modal de la voz (*mollitudo*). Es el caso de las reivindicaciones de la bondad del Duque por parte de sus vasallos (v. 679); la estupefacción de Bautista y Lisonja al coincidir buscando a la Sinagoga (v. 854); la angustia que la bonanza del mar durante la travesía de la Esposa suscita en la Sinagoga (vv. 1046-1049 y vv. 1053-1058); la incertidumbre ante la navegación

tempestuosa (vv. 1091-1093); el gozo de la Esposa al llegar a puerto y divisar la tierra que tan felizmente la va a acoger (vv. 1033-1036); el asombro y rechazo de Sinagoga a aceptar el alto valor simbólico oculto tras el cordero del collar de la Orden del Toisón (vv. 1656-1659); la turbación ante el terremoto a la muerte del Duque-Cristo (vv. 1684 y ss.); o la sorpresa y admiración que provoca la apertura de apariencias en los carros (vv. 1815-1817). Igual sucede en las intervenciones en forma de pregunta retórica de los personajes del auto: Malicia cree firmemente que su pacto con Lisonja derrocará la apacibilidad de la corte del Austria (vv. 251-252), aunque reconoce, con pesar, la excelsitud de sus miembros (vv. 306-308), que el Bautista rechaza con humildad (vv. 354-355); Lisonja se admira de que sus requiebros sean rechazados en palacio (vv. 363-364) y pretende resarcirse de tal humillación vengándose del Duque (vv. 731 y ss.); Sinagoga quiere alejar de sí la escena del sacrificio del cordero (vv. 824-829); el Duque y la Esposa se lamentan de que alguien quiera perturbar sus bodas (vv. 1239-1242); Malicia no entiende cómo ha logrado pasar las postas del Bautista y la Oración, si carece de fe (vv. 1550-1552); y Simplicidad recoge con temor los despojos del collar del Toisón que Malicia y Sinagoga han mancillado (vv. 1769-1772).

La voz, postulaba Quintiliano<sup>491</sup>, ha de adecuarse también a la naturaleza del enunciado, así como al estado anímico de quien lo pronuncia, según Angelo Ingegneri (1550-1613)<sup>492</sup>. Voz áspera y entrecortada, a decir de este último, se requeriría para la narración inicial de Malicia, quien rememora con rabia la pérdida de gracia divina y su destierro a los infiernos; atraviesa su discurso el campo semántico del furor y la ira: «saña», v. 38; «sobresalto», v. 47; «turba», v. 60; «disgustan», v. 78; «sobresaltos»; v. 106; «angustia», v. 110; «furia»; v. 112; «furias», v. 148.

De igual manera, la actriz que interpretase a la Sinagoga, que quiere impedir la llegada a puerto de la nave de Pedro, encontraría en la gestualidad patética que debe

---

<sup>491</sup> «En la alegría [la voz] fluye con plenitud y sencillez, en una suerte de fácil sonrisa; pero en el debate debe elevarse con fuerza y, por así decir, tensarse en todos sus nervios. Debe mostrarse cruel y sombría en la cólera, ronca intensa, anhelante: pues el exceso entrecorta el aliento. En el recelo, la voz se adelgaza muellemente, pues sólo las almas con baja sucumben a ese sentimiento; pero en el halago, la confesión, la excusa, la súplica, la voz es dulce y sumisa. El acosar, prevenir, prometer exige una voz grave; en el llanto y la vergüenza la voz se entrecorta; debe ser poderosa para exhortar, elegante en los debates, placentera para el acuerdo y voluntariamente velada; en las digresiones, discurre clara y segura; en la narración y los diálogos de la conversación, neutra, a medio camino entre el tono agudo y el grave. La voz se eleva en la exaltación, baja cuando se hace eco de las emociones y los sentimientos, más o menos baja o más o menos alta según los estados anímicos de cada cual». Quintiliano, *De Institutione Oratoria* (ca. 95 d. C.), *apud* Rodríguez Cuadros, 1998, p. 454.

<sup>492</sup> Ingegneri establece en *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598) una jerarquía de voces según el tono, la flexibilidad de sus matices y la adecuación al estado anímico del recitante. Su clasificación nos servirá de punto de partida, y en ella nos fijamos para aportar ejemplos del auto calderoniano que editamos.

acompañar al texto un gran aliado para imprimir en él el ritmo de elocución entrecortado que exige la cólera (y al que coadyuvan los encabalgamientos versales):

SINAGOGA    ¿Que esto consienta mi saña  
 sin que el abrasado cierzo  
 de mis suspiros les haga  
 zozobrar? ¡Oh, para cuándo  
 sus iras el noto aguarda!  
 ¡Para cuándo el aquilón  
 sus cóleras!  
 (vv. 1043-1049)

El Duque anuncia a sus gentes su inminente enlace con la Esposa, cuya gracia y gentileza alaba, con voz amplia y majestuosa, tal como pedía Ingegneri para la expresión de las grandes emociones:

DUQUE        Y ya vasallos, amigos  
 y deudos, que os llevo a ver  
 juntos, donde habéis de ser  
 de mis pasiones testigos,  
 justo será que sepáis  
 el más venturoso empleo  
 de mi amor y mi deseo.  
 Felice dueño esperáis  
 tener muy presto, porque  
 aliviando mis pesares  
 Salomón en sus *Cantares*  
 me ha capitulado en fe  
 de ser tan bella la Esposa  
 que al aplauso de su fama  
 desde el Líbano la llama;  
 su sangre es tan generosa,  
 que David ha dicho de ella  
 que es princesa, del mayor  
 César hija, cuyo honor  
 Oseas publica al vella  
 rica de dotes, después  
 que para más glorias mías  
 la hace heredera Isaías  
 de imperios. Su nombre es  
 compuesto de dos que son,  
 contra la común discordia,  
 el uno misericordia,  
 cuando el otro exaltación.  
 Y aunque juramento sea  
 de Dios su nombre en mi historia,  
 para que hoy en la memoria  
 alegórica se vea  
 cuánto es su fe soberana  
 y cuánto amante la mía,  
 por exaltación María,

por misericordia Ana  
 se ha de llamar, no tomando  
 más su lustre en esta acción  
 que la significación  
 de entrambos nombres, mostrando  
 que a reparar la desgracia,  
 que el hombre en su culpa hereda,  
 en ley de mi gracia pueda  
 llamarla su Ley de Gracia.  
 (vv. 577-620)

Y como la Lisonja embauca con sus deleites engañosos y su adulación falaz ofende el honor de la Esposa, el Duque y sus hombres deben *hablar recio* para pronunciar esta orden que aborte las falsas finezas de aquella:

DUQUE		No tienes	
	que proseguir su alabanza Lisonja, que no te toca y es sospechosa en tu boca la verdad.		
LISONJA		En confianza de sus méritos...	
DUQUE		No más, que ofenderla solicitas, pues tú los méritos quitas a quien piensas que los das. [...] Y así del primer umbral no pases de este palacio, que el majestuoso espacio que ha de ser de la imperial águila roca, no debe ser de tus rayos esfera.	Vase
LISONJA	Yo si...		
ANDRÉS		No le sigas, fiera.	Vase
LISONJA	...pretendí...		
DIEGO		Suspende, aleve, la voz.	Vase
LISONJA	...no fue...		
JUAN		No prosigas.	Vase
LISONJA	...que...		
MATEO		Revienta en tu ponzoña.	Vase

LISONJA      ...pensé...

SIMPLICIDAD                      No más, seora doña  
cara de pocas amigas.              Vase

LISONJA      ...que de mí...

MALICIA                              No he de oírte yo.

LISONJA      ¿Tú también me afrentas?

MALICIA                              Sí,  
qué importa, porque si a ti  
te han conocido, a mí no.              Vase  
(vv. 680-712)

El Duque, por otra parte, pide al Bautista que vaya en busca de la Sinagoga para que acuda a sus bodas con la Esposa, alegando que «dájela persuadida / la dulzura de tu voz» (vv. 667-668). Y efectivamente, cuando Juan, cumpliendo con su cometido –durante el que se encuentra con la Lisonja–, encuentra a la Sinagoga y le pregunta si es ella la bella emperatriz del Oriente, esta responde aturdida: «Aunque me lo preguntéis / con voz tan suave y blanda, / que con su dulzura eleva, / con su suavidad encanta, / aun siendo yo no sabré / si sabrá decirlo el alma» (vv. 838-843). Y es que la voz suave se asocia a la piedad y la magnanimidad de espíritu. Por lo mismo, cuando el Duque otorga a Andrés, el Bautista, Juan (Evangelista), Diego, Pedro y Mateo los cargos de Asesor, Canciller, Secretario, Rey de armas, Tesorero y Cronista, respectivamente, de la recién fundada Orden del Toisón, la Simplicidad espeta a la Malicia: «¿Cómo liberal con todos / a usted no le ha dado nada?» (vv. 1417-1418), significando así la generosidad y magnificencia del protagonista.

Y tras recibir los oficios de la Orden, los caballeros, agradecidos, rinden pleitesía a su señor (reverencia a la que se une la Esposa) con voz sumisa y complaciente, pues así se profiere el halago, según Ingegnieri:

TODOS                      Por tan supremos favores  
a todos nos da tus plantas. [...]

ESPOSA                      Pues de tantas honras, tantos  
favores, de dichas tantas  
como a ellos hacéis, en mí  
resultan las alabanzas;  
por mí y por ellos, Señor,  
humildemente postrada  
y rendida, no tan solo  
como esposa, como esclava  
a tus pies.

(vv. 1415-1429)

Al tratar de defender, en vano, al cordero despedazado por el lobo, el tono y la gestualidad de la actriz que encarna a Sinagoga deben asumir el despliegue gestual y tónico, de hipos de colapso y respiración, que Calderón imprime al discurso mediante encabalgamientos y pausas a mitad de verso:

SINAGOGA Mas, ¡ay de mí!, que al blandir  
del bruñido acero el asta,  
flaquea el brazo y el pulso  
tiembla, el valor se acobarda,  
el aliento descaece,  
late el corazón, desmaya  
el pecho y no bien segura  
se ha entumecido la planta.  
(vv. 776-783)

En fin, turbación, dramatismo patético y subjetivo a fin de conferir verosimilitud (verismo lo llamaría El Pinciano) a la situación, lo cual exigiría a la actriz reproducir externamente, corporal y vocalmente, el sufrimiento, la consternación y la impotencia interior.

Los estados anímicos de felicidad, por el contrario, se pronuncian con voz plena, alegre y sencilla; así se debieron de expresar los actores que, desde tierra (el tablado), divisasen la llegada a puerto de la nao de la Esposa (carro de la nave):

DUQUE Pues ya en los lejos del mar  
despliega las velas blancas  
aquella nave en quien viene  
toda la flota cifrada  
de las Indias del Ofir,  
responded a la alborada  
de sus voces y clarines.

ANDRÉS Feliz es hoy nuestra patria.

MATEO Sí, pues flota y paz a un tiempo  
publica.

SIMPLICIDAD Y con circunstancia  
tal (perdonen si no es buena,  
que es la Inocencia quien habla  
con las voces del afecto)  
que de Santander las armas  
trae en las velas, y así  
Santander es el que ampara  
su navegación.  
(vv. 1152-1168)



desde la comedia, se asociaba a la voz trémula, atiplada y afeminada<sup>493</sup>. En nuestro auto, es el papel que corresponde a Simplicidad, quien, en su primera aparición en escena, se expresa en sayagués y se queja socarronamente al Duque porque, aun trabajando duramente como jardinero en su palacio, no le concede ninguna recompensa (en un guiño del dramaturgo al *Quijote* cervantino, Inocencia llega a pedir una Ínsula Barataria por sus servicios):

SIMPLICIDAD Y yo que en tu casa so,  
 si va a decir la verdá,  
 la misma Simpricidá  
 y en este vergel estó  
 por jardinero, ¿no es bien  
 que de tantos algún premio  
 tenga?

DUQUE Inocencia, en mi gremio  
 serás felice también,  
 que tu ánimo sencillo  
 no es el que menos me agrada.

SIMPLICIDAD Ser Simpricidá premiada  
 no es nuevo vello ni oíllo,  
 que a cada paso, Señor,  
 lo hace la Fortuna varia,  
 mas ¿qué Ínsula Barataria  
 me ha de ver gobernador?

DUQUE El premio que tú tendrás  
 es que te descubra a ti  
 lo que a sabios encubrí.

SIMPLICIDAD Muy buena hacienda me das,  
 que eso es más que premio, agravio.

DUQUE ¿Por qué?

SIMPLICIDAD Porque en lo común  
 no hay cosa más huerte que un  
 simpre que empieza a ser sabio  
 solo porque un libro acaba  
 de leer; poniéndose grave  
 cansa hoy más con lo que sabe  
 que ayer con lo que ignoraba.  
 (vv. 517-544)

Y quedan, por último, las inflexiones o modulaciones de la voz (*inflexio vocis*), que, bajo la forma de apartes, exigirían del actor el dominio de técnicas de respiración

---

<sup>493</sup> Por eso el actor Cosme Pérez, conocido profesionalmente como Juan Rana, se especializó en los papeles de gracioso, pues parece que tenía una voz de tales características.



o tono precisas para alternar los versos declamados en voz alta con otros, en tono diferente y diferenciado<sup>494</sup>:

MALICIA Desde aquel gran sacrificio  
de Abel, pues siendo una dura  
peña su primer altar  
(tan antiguas son mis dudas),  
fue no manchado cordero  
primera víctima suya,  
a quien vi que familiar  
(vv. 69-76);

MALICIA [*Aparte*] Conocida la Lisonja  
suspensa quedo y confusa,  
que como en la voz consiste  
su venenosa cicuta,  
es fácil que la conozca  
quien su vanidad escucha.  
Llegue yo, que la Malicia  
mejor su acción disimula,  
que está en lo interior del alma  
y nadie lo interior juzga.

*Llega a él* [el Bautista].

Ya hermoso gallardo joven  
que a ella de un error la culpas,  
alúmbreme de un acierto  
a mí.

(vv. 365-378);

MALICIA Yo llego, aunque mi injusticia      *Aparte*  
teme al verse en su presencia,  
que quien premia a la Inocencia  
conocerá a la Malicia.      *Llega*  
Si un extranjero, Señor,  
que de ese mar derrotado  
a besar tu pie ha llegado,  
merecer puede el honor  
de poner feliz el labio  
adonde la estampa pone,  
¿harás que alegre perdone  
a su fortuna el agravio  
que ha padecido hasta aquí?

DUQUE ¿De dónde eres?

MALICIA ¿Qué diré?      *Aparte*

<sup>494</sup> Y con una funcionalidad específica dentro de cada obra: aclarar la acción (función dramática del aparte), caracterizar al personaje (función dramático-psicológico) o apelar al público (función metadiscursiva).



que me aflige y que me pasma...  
(vv. 776-785);

SINAGOGA    ¿Cómo Cordero (¡qué pena!)  
                  y Rey del Austro (¡qué ansia!)  
                  al mundo a quitar (¡qué ira!)  
                  pecados viene (¡qué rabia!),  
                  si para quitar pecados  
                  y ser el que la palabra  
                  a mí me ha dado de Esposo  
                  los aparatos le faltan  
                  de relámpagos y truenos  
                  con que Isaías le aguarda?  
                  (vv. 976-985);

MALICIA      Al tocarle (¡ay infelice!)  
                  a los clavos y al madero,  
                  todo se estremece, todo  
                  se turba.  
                  (vv. 1691-1695)

### 3.2.3.1.- Música y canto: función y sentido. El *stile rappresentativo*. El auto, entre el sermón y la ópera sacra

En lo que al tratamiento de la voz se refiere, el canto merece capítulo aparte, porque,

Alegoría, Poesía,  
y Música, ya es preciso  
que resulte de esta unión  
el numeroso artificio  
de un auto sacramental<sup>495</sup>.

Así de contundente se muestra Calderón en la loa al auto *El sacro Parnaso* (1659). El auto sacramental es para él una síntesis de poesía –palabra convertida en acción sobre el cuerpo de los actores–, alegoría –bastión del género, como sabemos– y música. Música y texto, canto y letra, van indisolublemente ligados al carácter alegórico del género: «Que por sí hasta el fin, / Dios en el principio / de música y metro / los júbilos hizo»<sup>496</sup>, dirán conjuntamente Música y Poesía en la loa de este auto. La importancia concedida al aspecto sonoro y musical del género es tal, que Calderón exigió a los actores una férrea formación musical para poder encarar la representación

<sup>495</sup> Calderón de la Barca, P., Loa de *El sacro Parnaso* (1659), *apud* Sage, 1956, p. 282.

<sup>496</sup> Calderón de la Barca, P., Loa de *El sacro Parnaso* (1659), *apud* Sage, 1956, p. 282.

de sus autos<sup>497</sup>. Y no hablamos del ritmo que la escritura en verso imponía a la declamación del actor, que también, sino del canto, de la modulación de la voz para producir determinadas tonalidades, y de su acompañamiento con música instrumental.

La inclusión de la música en su teatro sacro responde a una clara pretensión por parte de Calderón: llegar efectivamente al espectador, influyendo en sus afectos y emociones; solo así cree lograr transmitir de forma eficaz el mensaje que el auto quiere proyectar. Pero, además, la omnipresencia de la música en sus autos<sup>498</sup> se explica igualmente porque el poeta la considera un reflejo de la armonía cósmica universal, cifrada en la naturaleza, que, como obra de Dios, es fiel reflejo de la armonía divina:

ELEMENTOS Como somos un tono de a cuatro  
 los cuatro Elementos,  
 que unísono siempre  
 en el punto de amigos  
 no nos desune la fuga de opuestos<sup>499</sup>;

PRÍNCIPE ...que debajo de métrica armonía  
 todo ha de estar constando en cierto modo  
 de número, medida y regla todo,  
 tanto que disonara  
 si faltara una sílaba o sobrara<sup>500</sup>

La filosofía musical de Calderón arranca de la filosofía griega, los Padres de la Iglesia, especialmente San Agustín, y el Humanismo del siglo XVI. Apoyándose en la teoría de los números de los pitagóricos, Platón y Aristóteles habían postulado que el hombre era un microcosmos que refleja el equilibrio del macrocosmos, es decir, el universo. Platón, además, distinguió entre una música sensible, nociva, y una música moral. San Agustín recoge esta distinción, y añade que la música terrena, como la teatral, es depravada y corrupta. En la misma línea, humanistas como Galilei en Italia o Fray Juan Bermudo en España, censuran la música estética (profana) y alaban la que tiene un fin ético (la música divina y la humana, si es espejo de aquella).

Calderón parte de estos presupuestos, pero, sin embargo, introduce un cambio significativo en esta concepción de la música. Porque, en efecto, para el dramaturgo

---

<sup>497</sup> Recuérdense las palabras del dramaturgo «Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas...», en el prólogo a la publicación de sus autos en 1677.

<sup>498</sup> De hecho, Miquel Querol, 1981a, p. 11, ya señaló que «en los Autos [calderonianos] la música cantada y bailada es tan abundante que se puede hablar de una “infraestructura musical de los Autos”».

<sup>499</sup> Calderón de la Barca, Loa de *El jardín de Falerina* (1675), *apud* Sage, 1956, p. 288.

<sup>500</sup> Calderón de la Barca, *El divino Orfeo* (1663), 1999, vv. 70-74.

madrileño no toda la música teatral es falsa, sino únicamente la que tiene un fin engañoso y perverso. La música devota y verdadera, procedente de Dios, la cual aspira a reflejar la armonía del mundo y se dirige, a su vez, al Creador, es la que en el auto sacramental acompaña a las apariciones, parlamentos y movimientos de los personajes divinos y los que viven en estado de Gracia:

PRÍNCIPE     ...que la música no es más  
que una consonancia y que esta  
está tan ejecutada  
en la fábrica perfecta  
del instrumento del mundo,  
que en segura consecuencia  
es Dios su músico...<sup>501</sup>

En cambio, advierte al público espectador de la música atractiva y aparentemente bella, pero engañosa, falsa y diabólica, representación del Mal; música que pretende halagar a los sentidos y que se vincula en el auto al personaje del Demonio y a los personajes que le acompañan. Contraponen los dos tipos de música en los siguientes versos del poema *Psalle et Sile* (1661):

Es la blanda armonía,  
(no hablo en común de aquella,  
que áspid del aire en flores escondido,  
la fragancia que envía  
hubo quien dijo della  
que era un hermoso estiércol del oído,  
de aquella sí, que ha sido  
el aura de la nube,  
en quien el humo del incienso sube)...<sup>502</sup>

De lo cual se colige que Calderón no rechaza toda la música humana, sino únicamente aquella que no conduce a la contemplación de la armonía divina y que aparece asociada en sus piezas dramáticas a escenas protagonizadas por personajes demoniacos.

Por otra parte, Calderón acepta la idea neoplatónica y del Humanismo cristiano de que el ser humano es un pequeño mundo que, como producto divino, encierra en su interior la armonía de Dios:

HOMBRE     ¿Ahora sabes que es el cuerpo  
templado instrumento vivo  
que interiormente está haciendo

<sup>501</sup> Calderón de la Barca, *El divino Orfeo* (1663), 1999, vv. 746-752.

<sup>502</sup> Calderón de la Barca, *Psalle et Sile* (1661), *apud* Sage, 1956, p. 284.

al alma armonía sin ruido?<sup>503</sup>

Como los humanistas, cree que la música tiene poderosos efectos modales sobre el estado anímico de los hombres, pero que estos se pueden resistir a tales efectos si no están acordes con su disposición psicológica. Claro que, en última instancia, esa música puede convencer al hombre con la razón, la Razón de Dios. De ahí que la música se asocie a la verdad y que se diga de ella que es una manifestación divina, puesto que la transmite la Voz de Dios al género humano a través del equilibrio armónico del cosmos. En otras palabras: según Calderón, la música es el medio idóneo por el que al hombre se le revela la existencia del Ser Supremo, el impulso divino por el que puede llegar a creer en Él<sup>504</sup>. En consecuencia, el elemento musical es indispensable en el género sacramental, ya que el contacto entre la divinidad y el hombre se establece a través de la música<sup>505</sup>.

Nuestro punto de partida es, por ende, que la música desempeña un papel fundamental en el teatro español del Siglo de Oro, tanto porque es un factor esencial en la puesta en escena del espectáculo, como porque posibilita la comunicación eficaz con el público. Calderón se percató de las posibilidades dramáticas que le ofrece la música sobre todo desde mediados del siglo XVII; con su experimentación, aplicada a la renovación músico-teatral del teatro para palacio, crea los géneros de la zarzuela y la ópera hispana. La afición a la música era general en el seiscientos español, pues constituía un divertimento para todas las clases sociales, populares y nobles; por eso los dramaturgos la incluyeron desde antaño en sus obras. Solo que, con Calderón, deja de ser un puro entretenimiento para pasar a desempeñar dos funciones básicas: servir de equilibrio entre lo visual y lo auditivo, entre las artes plásticas y la poesía dramática, por un lado, y transmitir el mensaje de la obra, por otro<sup>506</sup>.

<sup>503</sup> Calderón de la Barca, *La nave del mercader* (1674), 1996, vv. 640-643.

<sup>504</sup> Calderón no crea *ex nihilo* una filosofía musical, sino que la toma del contexto cultural de su época; así por ejemplo, las *Odas* de Fray Luis de León a su amigo músico Francisco Salinas, participan de esta misma concepción sobre la música.

<sup>505</sup> Para un estudio de la filosofía musical de la época, remito al ya citado artículo de Sage, 1956, que se centra sobre todo en la figura de Calderón; también a Álvarez Barrientos, 1989. El interés de este trabajo reside en que reproduce los juicios de los moralistas acerca de la inclusión de la música en el teatro.

<sup>506</sup> Funciones que adquieren pleno sentido en el género sacramental: los pasajes musicales de los autos recalcan los fragmentos en los que se explicitaba el mensaje doctrinal y los principios de conducta cristiana que se querían transmitir al público. Además, en un teatro de desbordamiento escenográfico y plástico como el auto, de síntesis de todas las artes, que hacía peligrar la superioridad confiada antiguamente a la palabra, la música contribuyó al equilibrio entre lo visual y lo auditivo. En opinión de Alicia Amadei Pulice, en este punto reside la diferencia entre la *comedia* de Lope y la *comedia de teatro* de Calderón: «...definiendo como *comedia de teatro* a aquellas obras en las cuales los efectos visuales predominan y el dramaturgo, atento a éstos, da cuidadosas direcciones de escena en acotaciones al respecto y, sobre todo, compone su obra pensando en la íntima relación entre trama y organización

Pretender estudiar la música incluida por Pedro Calderón en sus piezas teatrales (sean comedias, tragedias o autos) supone sumergirse en un mar de especulaciones, ya que, una vez más, la documentación escasea: nunca podremos saber con exactitud si un fragmento de una obra se cantó o fue acompañado de música instrumental; y, si bien se conserva la partitura musical de algunas óperas calderonianas y el llamado *Manuscrito Novena*<sup>507</sup>, debemos acudir a documentos adyacentes, como las acotaciones y el propio texto declamado por los actores, para intuir qué tipo de música pudo sonar en una escena (vocal, instrumental o ambas), de qué recursos musicales se valió el autor (solo, coro, instrumentos...) y cómo y dónde se incluyó la música en relación con la estructura dramática y la entidad de los personajes de la pieza teatral.

En cuanto a la naturaleza de la música vocal en el teatro español áureo, María Asunción Flórez<sup>508</sup> establece una línea divisoria arbitraria entre las dos mitades de siglo XVII: el estilo de la primera parte sería fundamentalmente polifónico; desde mediados de siglo, por influencia europea –especialmente italiana–, predominan los tonos en estilo monódico. El empleo de la polifonía vocal se entiende en el contexto mismo de la tradición musical española, puesto que estrofas como los romances y las letrillas, cantadas a dos, tres y cuatro voces, frecuentemente con acompañamiento instrumental (guitarra, laúd, arpa y, en ocasiones, clavicordio), aparecen por doquier en los cancioneros de literatura española áurea. La flexibilidad de la polifonía facilitaba al poeta dramático la reelaboración de melodías conocidas, populares o no; la creación de nuevas canciones sobre textos conocidos; y la composición de letras para melodías muy conocidas en la época<sup>509</sup>. En estas prácticas polifónicas, Lope y Calderón tuvieron como precedentes remotos e inmediatos a los «villancicos de cabo» del *Auto de los Reyes Magos*, el *Auto de Nacimiento* de Gómez Manrique, las églogas

---

espacial; los efectos auditivos, aunque supeditados a los visuales, toman una característica propia, distinta a la de la comedia lopesca de base sinestética ya que su función no es la de «pintar con palabras» sino otra: subrayar la expresividad de la voz que se percibe paralelamente al signo visual. La *comedia de teatro* se puede considerar como un género distinto al de la comedia nueva lopesca: es un género politécnico, multiartístico, híbrido en cierta manera, no sólo por la reorganización estructural que requiere el énfasis de la parte visual, sino también por la dependencia total e interrelación del texto poético con medios provenientes de otras artes, la arquitectura, la pintura principalmente, y la música de una manera especial». Ver Amadei Pulice, 1991. La cita la tomamos de la p. 8.

<sup>507</sup> Ver Stein, 1983, y sobre todo, Querol, 1981b.

<sup>508</sup> Las siguientes páginas toman como punto de partida la obra de esta Catedrática de Música. Remitimos, por tanto, para ampliar la información, a Flórez, 2006.

<sup>509</sup> De esta última práctica nacen las versiones 'a lo divino' de canciones profanas.

y representaciones de Juan del Encina, los autos y églogas de Lucas Fernández, las creaciones de Gil Vicente, y las piezas de Diego Sánchez de Badajoz, entre otros<sup>510</sup>.

Las melodías de las canciones polifónicas de primera mitad de siglo son cortas y repetitivas, se inspiran en melodías popularizantes reelaboradas polifónicamente, se subordinan al texto, que determina el diseño melódico, dan prioridad a la voz aguda sobre las voces inferiores, y rara vez su tesitura sobrepasa la octava. No exigen por ello gran esfuerzo vocal al cantante, sino más bien una buena articulación de la voz que permita al espectador comprender el texto cantado y especialmente, una gran expresividad<sup>511</sup>.

Desde mediados de siglo, son las canciones a solo, también con acompañamiento instrumental, las que predominan en el panorama musical español. Los cantos a una sola voz, que permiten sobremanera el lucimiento del solista, son plenamente dramáticos en sus medios (buscan una mayor expresividad y exigen del cantante adaptarse a la cadencias del ritmo y a la métrica) y en sus fines (percepción de la armonía, transmisión eficaz y comprensiva del texto al espectador y afán de conmoverlo con la expresión de diversos afectos). Dice significativamente Emilio Casares Rodicio:

Si tuviese que reducir el lenguaje barroco a un término que estilísticamente lo determinase y por supuesto lo explicase, es decir, a una ley que describiese perfectamente este estilo, usaría el concepto “dramatismo” o “dramatización”. Este término hay que entenderlo en un sentido global y por lo tanto en todas sus posibilidades y variantes, como relativo a la acentuación de lo teatral, lo extrovertido, lo expresionista, lo que llama la atención, y por otra parte, relativo a la expresión de lucha de fuerzas en el espíritu humano [...] El hombre barroco se expresa en música dramáticamente y busca lo dramático lo mismo en la música vocal, que en la instrumental y sobre todo en la combinación de ambas; esto es lo que lleva a este lenguaje a convertirse en algo expresionista, crítico, antiestático e impone a la música su nueva retórica. Evidentemente esta es la ley básica del hacer y pensar barroco en música y que se va a valer de medios y maneras dispares, según el tipo de música de que se trate y que estilística y estéticamente va a operar con tres vías: la intensificación emocional, el contraste y la movilidad. Todas ellas sirven a ese principio básico que es la búsqueda del drama<sup>512</sup>.

<sup>510</sup> Hemos dicho que el estilo monódico penetra en España por el influjo de la cultura musical italiana. Sin embargo, Pérez Sierra, 1981, p. 264, cree ver en la *Farsa del juego de cañas* (1554) de Sánchez de Badajoz una insinuación del estilo recitativo en la acotación que dice que la Sibila ha de expresarse «medio cantando en tono igual». Igualmente, Asunción Flórez, 2006, p. 27, indica que, ya en la primera mitad de siglo, era frecuente entre las clases populares cantar a voz sola con el acompañamiento de los acordes rasgueados de la guitarra; tal práctica, a su juicio, permite establecer conexiones con la monodia y el bajo continuo de la música plenamente barroca. En tal caso, deberíamos precisar que la música española evoluciona a la par que la europea en el paso de la polifonía renacentista a la monodia del Barroco.

<sup>511</sup> Características que veremos aparecer de nuevo en el estilo monódico de segunda mitad de siglo.

<sup>512</sup> Casares Rodicio, 1977a, pp. 18-19.



La música barroca es, pues, parte esencial del drama, mejor dicho, es drama en sí misma; y en su intención de mover al espectador, contribuye de manera eficaz al tránsito de la polifonía del Renacimiento a la monodia del Barroco, tanto en la música vocal como en la instrumental. Es, pues, típico de la música barroca la primacía de una voz sobre las demás, que sirven de acompañamiento armónico a aquella. Aquí reside, de hecho, uno de los principios de la estética musical barroca: el *bajo continuo*, es decir, el que una melodía principal esté sostenida por un bajo<sup>513</sup> y una armonía rellenando el espacio sonoro entre ambas. La igualdad de voces de la polifonía renacentista da paso ahora a un efecto sonoro conseguido con la sucesión de armonías. El bajo continuo es el factor estabilizador de la monodia barroca y hace posible la intensificación pasional y dramática que se busca.

Primando una voz sobre el resto se logra proyectar con claridad el texto al oyente y potenciar su parte emotiva (algo fundamental para el género sacramental, como en seguida veremos). Aquí entran de pleno las investigaciones de la *camerata* florentina sobre la perfecta declamación del texto y el papel de la música en el teatro. La *Dafne* (1597), con texto de Ottavio Rinuccini (1562-1621) y música de Jacopo Peri (1561-1633), es la primera *opera in musica* europea en que se emplea el llamado *stile recitativo* o *rappresentativo*<sup>514</sup>. La monodia permite acentuar el dramatismo de la obra, subrayar la voz del recitante y reforzar su expresividad. El resultado es un espectáculo fónico pero también visual<sup>515</sup>. En palabras de Amadei Pulice:

En esta primera *opera in musica* o *melodramma* se logra fusionar de una manera efectiva la parte visual y la auditiva, la voz humana, con un acompañamiento musical que realza la expresividad de ésta última. Este nuevo estilo de declamar en distintas tonalidades de voz, soprano, mezzo-soprano y contralto para las voces femeninas, bajo, tenor, barítono para las voces masculinas, subrayando los momentos afectivos –temor, quejas, dulzura, llanto, gravedad, contento– con los gestos, interjecciones y tonos vocales correspondientes, toma el nombre de *stile moderno* o *stile recitativo*. Los momentos en que el diálogo narrativo predomina están declamados en recitativo *secco*; los momentos más líricos, los momentos catárticos, en que el músico se deja llevar por su invención melódica, en canto, en aria. Este nuevo género teatral, *dramma per musica*, comienza con el recitativo, acentuando la parte vocal y la actuación asimismo que la parte visual, la espectacularidad de la escena, la mutación rápida y extraordinaria de decorados. Como género puramente teatral, el *stile rappresentativo* desplegaba el simple texto poético en una atracción total de los sentidos. Más adelante, en busca de un justo

<sup>513</sup> El bajo se toca con clave, órgano, laúd o arpa, reforzados con un instrumento como el violonchelo, el bajón o la viola.

<sup>514</sup> Junto con *Dafne*, otras obras italianas paradigmáticas en cuanto al asentamiento del estilo recitativo son: *Eurídice* (1660) de Peri, *Orfeo* (1607) y *Arianna* (1608) de Claudio Monteverdi (1567-1643).

<sup>515</sup> No se olvide que, para Amadei Pulice, la *comedia de teatro* calderoniana se fundamenta en dos pilares: lo visual, por medio de la escenografía y la maquinaria, y lo fónico, a través de este tipo de recitado.

medio entre el *recitativo secco* y el aria –largas partes recitadas se hacen tediosas– el género evolucionará hacia el canto.<sup>516</sup>

El *stile rappresentativo* es representación vocalizada, canto y modulación de la voz<sup>517</sup>, gradación tonal de la voz humana acompañada de música instrumental<sup>518</sup>. La música adquiere un carácter netamente imitativo porque destaca las inflexiones, ritmos y la sintaxis del habla. Con el fin de provocar los *effetti* o efectos expresivos y afectivos, el *drama per musica* italiano abundará en tonos de lamentos, quejas y gritos de los personajes<sup>519</sup>; se servirá del juego de los ecos (y de los no-ecos); y enfatizará los elementos escenográficos y musicales que apelen a la espectacularidad de la escena y el dominio de los sentidos, vista y oído. Esta estética<sup>520</sup> se dejará notar en España en *La gloria de Niquea* (1622) del conde de Villamediana (1582-1622), *La selva sin amor* (1629) de Lope de Vega<sup>521</sup>, *El nuevo Olimpo* (1648) de Bocángel (1603-1658) o *El golfo de las sirenas* (1657) de Calderón<sup>522</sup>.

<sup>516</sup> Amadei Pulice, 1991, p. 14.

<sup>517</sup> Amadei Pulice, 1991, p. 74, afirma que el tono del canto y la modulación de la voz ayudarían al actor a aprehender el mensaje que debe recitar.

<sup>518</sup> Recordemos que la música instrumental no ha de oscurecer la voz del recitante y, por tanto, la proyección del texto y su captación por parte del público.

<sup>519</sup> Amadei Pulice, 1991, pp. 77-79, pone en común la organización tonal de la pieza y su expresión en sentimientos de turbación, admiración, despecho, ira, tristeza, etc., con el arte de la pintura: «...el pintor y el compositor barroco descubren, por primera vez, las convenciones y efectos que rigen tanto en la pintura como en la música. Es más, los sistemas que son inherentes al arte pictórico se transfieren a la música. Se entienden no solamente las estructuras y conformación exclusiva de cada una de las artes sino que muchos de sus efectos pueden ser *intercambiables*. En esta nueva posibilidad de interrelación entre las artes, con el predominio de la pintura, descansa toda la estética barroca. La música adoptará prontamente y sin prejuicio conceptos que son propios de la pintura, como “tono”, “figuras”, “profundidad”, “coloratura”». No olvidemos que Pedro Calderón fue un gran aficionado a esta arte.

<sup>520</sup> Sirva esta nota para recordar que, en la adopción del estilo recitativo en España, es fundamental la figura del compositor Juan Hidalgo (1614-1685), que trabajó con Calderón poniendo música a algunas de sus obras palaciegas.

<sup>521</sup> Y eso que Lope siempre fue partidario de un teatro de corral puro. Solo en su vejez, hará ciertas concesiones al nuevo teatro pujante representado por Calderón. Esto explica la amargura que se percibe en sus palabras: «No habiendo visto V. Excelencia esta égloga, que se representó cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla para que de esta suerte con menos cuidado la imaginasse V. Excelencia, aunque *lo menos que en ella hubo fueron mis versos*». Ver Amadei Pulice, 1991, pp. 27-28, de donde tomamos la cita. El subrayado es nuestro.

<sup>522</sup> Amadei Pulice, 1991, pp. 30-31, rechaza las nomenclaturas de «zarzuela» y «ópera» (hispana). Recuerda el galimatías de términos en piezas como las mencionadas («fábula», «invención», «fiesta», «máscara», «representación real y festiva máscara», «égloga piscatoria», «representación música», «fiestas de zarzuela», etc.) y alega que el rasgo diferenciador de todas ellas es el estilo recitativo. Por tanto, todas ellas son deudoras de la estética camerata florentina. En cambio, Flórez, 2006, pp. 266-350, estudia las obras por géneros y separa el teatro de corte de Calderón en zarzuelas y óperas; las primeras tienen partes habladas y partes cantadas; la ópera es toda cantada. Mucho más pragmática es la actitud de Pérez Sierra, 1981, pp. 255-284: el autor se limita a hablar de «teatro lírico» español. En general, sin embargo, parece que la crítica está de acuerdo en atribuir el rango de ópera a *La selva sin amor* lopesca y *La púrpura de la rosa* (1659) y *Celos aun del aire matan* (1660)

Trasvasada al auto sacramental, nos encontraremos con la fusión de poesía, alegoría, música y tramoya<sup>523</sup>. El recitativo es música conceptual, al servicio del mensaje alegórico de la palabra poética; la música es parte esencial de la estructura significativa del drama; y la maquinaria coadyuva visualmente en la transmisión del contenido teológico del auto (en esto, el género se asemeja a las representaciones religiosas florentinas o *sacre rappresentazione*, también en estilo recitativo, como la *Rappresentazione di anima et di corpo* [1600] de Emilio Cavaliere [1550-1602]<sup>524</sup>). Pues bien: acaso se pueda conjeturar que alguna intervención del personaje de San Juan Bautista en el auto *El Maestrazgo del Tusón* se representara en estilo recitativo (tal vez su entrada en escena en el v. 309 o los vv. 391-394, cuando anuncia la del Duque), pues es un modo ideal para caracterizar el discurso divino. Por lo mismo, es probable que esta misma declamación actoral acompañada de música apareciese en la oración-plegaria de la Oración (v. 1116 y ss.).

Además de la monodia, el estilo recitativo y el acompañamiento armónico, la otra piedra angular del lenguaje musical barroco será la llamada «ley del contraste». El contraste afecta a todos los componentes formales de la música barroca (ritmo, tempo, medida, melodía y sonido), y se hace operativo en el policoralismo y el *stilo concertato*. El primero, como su nombre indica, supone ampliar indefinidamente el número de voces que cantan, disponiéndolas en coros ubicados en lugares diferentes<sup>525</sup>. En esta misma línea está el empleo de los ecos, recurso que consiste en que un coro responde a otro como si fuese su eco. Policoralismo encontramos en nuestro auto en la escena del recibimiento de la Esposa, entre el coro del mar, situado en el carro de la nave, y el coro de tierra, en el tablado (v. 1180 y ss.).

---

calderonianas. Así Martín Moreno, 1977a, quien considera asimismo zarzuelas *Los tres mayores prodigios* (1635), *El mayor encanto amor* (1636), *El jardín de Falerina* (1648), *El golfo de las sirenas* (1657) y *El laurel de Apolo* (1658). Recordemos que en España, el término «ópera» se introduce tardíamente, por vez primera en 1698. Para un estudio exhaustivo de la ópera castellana de los siglos XVI y XVII, ver Subirá, 1965.

<sup>523</sup> Hay que poner esta idea en conexión con la loa del auto SP: «Alegoría, Poesía, / y Música, ya es preciso / que resulte de esta unión / el numeroso artificio / de un auto sacramental», que ya hemos comentado más arriba.

<sup>524</sup> Si hemos obviado entrar en el debate sobre la nomenclatura del teatro cortesano español cantado o recitado, no quisiéramos tampoco hacerlo en el italiano. Una pequeña aclaración es, sin embargo, necesaria: el canto a una sola voz en Italia da lugar a tres sistemas de declamación, a saber, el recitativo, el arioso y el aria propiamente dicha. El recitativo es el modo básico de declamación; el arioso es una declamación más afectiva y lírica; y en el aria, la intensificación emocional de las palabras es máxima. El paso del recitativo al arioso se produce en dos áreas geográficas italianas diferentes: Roma, con Cavaliere, donde se acuñará el término *stile rappresentativo*, y Venecia, con Monteverdi. Para nuestro estudio, creemos que no es necesario profundizar en tal distinción.

<sup>525</sup> En la música religiosa española barroca en latín, lo normal eran ocho o doce voces dispuestas en dos o tres coros.

El *stilo concertato*, por su parte, le permite al compositor contrastar los diversos elementos de su composición, tanto voces como instrumentos, agrupados unos contra otros o no. Este sistema del contraste, vocal e instrumental, opera en el siguiente fragmento de *El Maestrazgo*:

**BAUTISTA**

*Representa* Bella Sinagoga, de estos montes Reina soberana,  
el gran Príncipe del Austro,  
que con la divina Infanta del Líbano, a quien su hermosura exalta tanto que hallar pudo en sus ojos gracia,  
*Representa* felices bodas celebra y te pide que a ellas vayas con tus familias vestidas de ricas nupciales galas.  
*Canta* Porque aunque en su mesa a todos aguarda, no se ha de sentar el que no las traiga.

**LISONJA**

*Representa* De parte yo de tu pueblo vengo con otra embajada, tanto a tu decoro atenta cuanto a su intento contraria.  
*Canta* Pues quien a sus bodas huésped te llama tu respeto ofende, tu hermosura agravia.  
*Representa* Tú, que en el Oriente reinas de los imperios del alba, para coronar tus rizos entretejieron guirnaldas  
*Canta* Jericó y Senar, de púrpura y nácar, Cedrón y Efraín, de cedros y palmas.  
*Representa* Tú, a quien la dominatriz del orbe aplaude la fama, siendo aun menor tu dominio que tu hermosura y tu gracia.  
*Canta* Dígalo el que escribe, dígalo el que canta, templada la pluma y discreta el arpa.  
*Representa* ¿Has de ir en obsequio de otra a ser tú la convidada donde ella la Esposa sea? Demás que si lo reparas

*Canta*            aun dejando aparte  
                       los fueros de dama,  
                       hay otras razones  
                       si aquestas no bastan.  
                                   (vv. 894-941),

donde, al calor de la disputa por ganarse el favor de la Sinagoga, la música divina del Bautista se contrapone a la atractiva pero engañosa de la Lisonja.

Hasta aquí hemos expuesto lo que sobre la música vocal sabemos del Siglo de Oro español<sup>526</sup>. Un recorrido marcado por las lagunas y escollos documentales. Lo mismo vale decir de la música instrumental del período, de la que hemos dado ya algunas notas tangenciales en las páginas precedentes. Podemos añadir que los instrumentos adquieren progresiva importancia en la escena española del seiscientos: desde una clara subordinación al texto pasando, a fines del siglo XVII, a partes compuestas expresa y únicamente para ellos o su presencia doblando a la de las voces de los cantantes. Claro que, al hablar de música instrumental, es preciso también delimitar los dos espacios de la época que acogen representaciones teatrales: por una parte, el teatro popular de los corrales de comedias, cuyas condiciones mismas explican la parquedad instrumental; por otra, el teatro de corte, más complejo en cuanto a los instrumentos que en él puedan intervenir. La documentación que conservamos es mayor en este último caso, y por eso sabemos, por ejemplo, que en las comedias de palacio se empleaba la música instrumental para aminorar el ruido de las tramoyas; que los interludios musicales entre jornadas eran frecuentes (en sustitución de las piezas breves de entreactos); o que la policoralidad instrumental en las fiestas palaciegas es ya de sobra conocida en la corte española desde, al menos, 1634. A este respecto, podemos decir que los instrumentos esenciales de la orquesta del teatro palaciego español eran la guitarra y el arpa, a los que se añadían violines, violones, clarines, chirimías, flautas, vihuelas, trompetas, tambores y timbales.

Manuel Ruiz Lagos considera que la música debió de tener un gran peso en la configuración misma del auto sacramental en su época de madurez, tanto porque constituía una herencia de la tradición medieval castellana como porque el auto se puede entender como imitación de un oficio litúrgico. En su opinión, la música sacra que Juan del Encina, Lucas Fernández, López de Yanguas y especialmente Gil

---

<sup>526</sup> Flórez, 2006, pp. 421-437, considera que la técnica vocal de los actores y actrices para el canto sería similar a la exigida para las partes habladas de las obras dramáticas: una buena técnica respiratoria y una correcta emisión del sonido. La formación musical de los actores, y sobre todos las actrices (actrices-cantantes), se llevaba a cabo en el siglo XVII de dos modos: a través del aprendizaje con maestros particulares o dentro de las mismas compañías teatrales, fuertemente endogámicas y unidas –como sabemos– por vínculos familiares.

Vicente, insertaban en sus autos y farsas sirvió de modelo a la musicografía del género en Calderón; solo que él perfecciona la técnica instrumental de sus predecesores<sup>527</sup>. Esta música religiosa de los siglos XVI y XVII tiene su origen, según A. Colling<sup>528</sup>, en la tradición bíblica y patrística de los primeros tiempos de la Iglesia, y arranca de las paráfrasis y entonaciones de los salmos e himnos antiguos<sup>529</sup>. Pero junto a ella, Calderón también asume la tradición popular y trovadoresca de la literatura castellana; de ahí que empleara en sus dramas sacros músicas profanas vertidas a lo divino y adaptadas a las formas estróficas del octosílabo español. A partir de la Contrarreforma, la Iglesia pasa a concebir la música como un medio para dramatizar la ideología de la institución y acercar al feligrés a lo sobrenatural, y proliferan entonces la música religiosa popular y la tendencia a musicalizar textos litúrgicos, dando lugar a géneros líricos como la sonata o el concierto, que, tomando como base la monodia del estilo representativo, Ruiz Lagos pone en común con ciertos pasajes de los autos sacramentales<sup>530</sup>.

En cualquier caso, más allá de la pura teoría y más acá de la ausencia de partituras musicales, poco podemos decir sobre la melodía a cuyo son cantaron los actores de *El Maestrazgo del Tusón*. Por la letra, podría ser de naturaleza popular el fragmento musicado en que Lisonja y Bautista reformulan los primeros versos del romance «Compitiendo con las selvas» de Antonio Hurtado de Mendoza (vv. 315-316, 327-328, 335-336 y 343-344). Lo mismo para las demás estrofas de raigambre popular: las seguidillas de los vv. 864-875, los romancillos hexasílabos de los vv. 906-909, 914-917, 922-925, 930-933, 938-941 y 946-949, el romance endecha de los vv. 713-759 y el fin de fiesta del auto, donde se canta otra seguidilla (vv. 1911-1914)<sup>531</sup>.

<sup>527</sup> Ruiz Lagos, 1970. Señala, p. 66, que solo las chirimías quedan en el siglo XVII como instrumento arcaico en los autos.

<sup>528</sup> Colling, A., *Historia de la música cristiana*, Andorra, Casal y Vall, 1958, *apud* Ruiz Lagos, 1970, p. 67.

<sup>529</sup> El *Tantum ergo*, *Te rogamos, audi nos*, el *Te Deum* y el *Magnificat*, por ejemplo, son entonados en los autos calderonianos *El gran teatro del mundo* (ca. 1635), *La iglesia sitiada* (antes de 1630) y la segunda parte de *El santo rey don Fernando* (1671), respectivamente.

<sup>530</sup> Debemos reconocer que hay mucho de hipótesis en este artículo: sin la partitura musical que acompañaba al texto, poco se puede afirmar, nos quedamos en el terreno de las especulaciones. Lo mismo vale decir para nuestras ejemplificaciones.

<sup>531</sup> Miquel Querol utiliza el término «tono» para referirse a composiciones de música profana española del siglo XVII («tono humano») y a composiciones en lengua vernácula de temática religiosa («tono a lo divino» o «villancico»). Se trata de melodías sencillas, cortas y expresivas, a veces con estribillo, que se acompañaban con arpa, guitarra o laúd. Podían ser a solo y acompañamiento a varias voces, con preferencia a cuatro. Literariamente hablando, los tonos eran romances, canciones, seguidillas, etc. Ver Querol, 1981a, p. 67 y ss. Precisamente, se ha conservado en el *Manuscrito Novena* una versión musical del romance «Compitiendo con las selvas» para la comedia calderoniana *El Conde Lucanor* (compuesta antes de 1661), transcrita por Querol, 1981b, p. 5.

Por lo demás, en el Barroco tiene lugar el nacimiento de la conciencia instrumental<sup>532</sup> (cuyos primeros ensayos se produjeron en la *camerata* florentina), que dará origen a la especulación tímbrica, de la que ya hemos hablado, con una fuerte impronta dramática. Dice al respecto Asunción Flórez que

las fuentes revelan un especial aprecio por los timbres instrumentales, que además de mantener en el teatro cortesano representado por actores profesionales la policoralidad característica de los espectáculos teatrales palaciegos renacentistas, impuso una valoración expresiva de los timbres instrumentales, de manera que la sonoridad tímbrica caracteriza en el teatro del Siglo de Oro a géneros, escenas y personajes, y aunque en sí misma ésta no es una característica hispana, ya que podemos encontrarla en otras formas teatrales europeas, sí lo es sin embargo en cuanto a que en el teatro de corte se traduce en la creación de una sonoridad orquestal típicamente hispana...<sup>533</sup>.

A juicio de esta autora, además, la disposición en coros con diferente composición de voces, instrumentales o vocales, se asienta en el teatro cortesano, y quizá lo mismo podría aplicarse al género sacramental. Asimismo, el empleo intencionado de la composición y timbre de los instrumentos en el teatro español caracterizaría a personajes y situaciones en cada género dramático, y permitiría hablar de una individualización de los instrumentos en su funcionalidad<sup>534</sup>. En esto, la música teatral española se asemejaría a la ópera italiana, pues también compositores como Monteverdi supieron aprovechar las posibilidades expresivas de la orquesta.

A tal respecto, los instrumentos empleados en la práctica teatral española son clasificados por Flórez<sup>535</sup> en tres grupos: instrumentos músicos, ministriles y populares. Los primeros son los instrumentos de cuerda (guitarra, arpa, vihuela, violón...), empleados para acompañar a danzas y canciones en todos los ambientes, nobles o populares, del período áureo. Guitarras y arpas fueron los instrumentos habituales con que solían tañer los músicos de las compañías de teatro. La guitarra, además, indicaba al público el inicio de la representación, y con frecuencia iba asociada a la «música terrenal». El resto de instrumentos, ministriles y populares, fueron mucho menos frecuentes en los tablados del Siglo de Oro; su aparición se circunscribe a la voluntad del poeta dramático por crear un ambiente o escena concreta.

---

<sup>532</sup> Ver Bonastre, 1977.

<sup>533</sup> Flórez, 2006, p. 87.

<sup>534</sup> El conferir a cada instrumento un uso específico, o su empleo para acompañar a determinados personajes o escenas, sin duda serviría al público para reconocer la escena que estaba presenciando en cada momento. Así por ejemplo, clarines y timbales estaban asociados a escenas bélicas y guerreras, mientras que las flautas lo estaban a escenas pastoriles o rústicas. La clasificación de instrumentos por su diferencia de timbre, más que por su morfología, revela cuánta importancia tenía en el teatro de la época el contraste de timbres instrumentales.

<sup>535</sup> Ver Flórez, 2006, pp. 94-106.

Instrumentos ministriles como trompetas y atabales se asociaban a la música ceremonial; cornetas, bajones y chirimías, a la música festiva. Los clarines anunciaban la presencia de personajes reales y divinos, cambios significativos de escena (descubrimiento o cierre de apariencias en el auto), la aparición de personajes alegóricos y el final de las representaciones. Las chirimías señalaban con frecuencia el inicio del auto sacramental, los cambios escenográficos en los carros, la aparición en escena de personajes protagonistas o simbólicos, y el final del auto. Las cajas eran un tambor militar con el que se marcaban las escenas bélicas y, en el auto sacramental, la presencia en escena de personajes a menudo vinculados a las fuerzas malignas o demoniacas.

Nos parece que tres instrumentos ministriles, clarín, chirimía y caja, son los más frecuentes en los autos calderonianos. En *El Maestrazgo del Tusón*, en concreto, encontramos:

- Empleo de la chirimía: «*Tocan chirimías, ábrese el palacio y vese sentado el Duque en una silla con manto carmesí del Tusón, y luego van bajando con el mismo manto Andrés, Pedro, Bautista, Juan, Mateo, Diego y la Simplicidad*» (v. 1815 acot.).

La chirimía es un instrumento requerido continuamente por Calderón en la representación de sus obras. Pertenece a la familia de las bombardas. A finales del siglo XVI formaba ya una familia de seis instrumentos que abarcaba todas las tesituras y las hacía aptas tanto para tocar solas como para doblar y glosar las voces humanas. Las más corrientes eran las chirimías «discante», con la tesitura del oboe, pero también había chirimías más pequeñas y las chirimías contrabajo, de una magnitud tal que, desmontadas, debían ser llevadas por dos personas. Todas eran de timbre estridente, por lo que generalmente eran tocadas al aire libre con las bandas de ministriles en las fiestas de palacio y de las corporaciones municipales, así como en las procesiones y también en la polifonía sagrada en las catedrales. Querol Gavaldà explica el uso que Calderón hace de estos instrumentos de acuerdo con los siguientes motivos escénicos: a) para entrada o salida en escena de grandes personajes; b) apariciones de orden sobrenatural; c) apertura de un carro; d) cierre de carros y apariencias al final de una obra<sup>536</sup>.

---

<sup>536</sup> Querol, 1981a, pp. 95-96.



- Empleo del clarín: «*Suena dentro un instrumento*»<sup>537</sup> (v. 305 acot.); «*Tocan clarines en la nave y disparan, y salen al tablado el Duque, Andrés, Juan, Mateo, la Malicia y la Simplicidad*» (v. 1152 acot.); «*Tocan los clarines en la nave*» (v. 1178 acot.).

El clarín era empleado en el teatro aurisecular para indicar una acción singular de una persona, para llamar la atención acerca de un acontecimiento o para dar alguna clase de señal. Podía ser, bien un clarín o corneta, instrumento de metal derivado de la antigua trompa de posta, y que fue adoptado como instrumento militar para dar órdenes y señales; o bien un clarín o trompeta, que, junto con trompetas italianas y atabales, formaba la banda de trompetas de la Corte de los Reyes Católicos, y, junto con las trompetas bastardas y los sacabuches, era empleado para el repertorio de ministriles de la misma Corte. Según Querol, las funciones del clarín en la práctica escénica del auto sacramental eran: a) para acciones militares grupales o individuales; b) delatar la presencia de una nave; c) toque de llamada para reunir a la gente; d) como señal de paz; e) uso lírico en escenas cortesanas<sup>538</sup>.

- Utilización de la caja: «*Dentro cajas*» (v. 1090 acot.); «*Dentro cajas y voces*» (v. 1237 acot.).

Las cajas eran los tambores militares, esto es, el tambor de guerra; empleado concretamente en el auto calderoniano con los siguientes usos: a) como toque de marcha; b) para enarbolar la bandera; c) como toque de a rebato (acometimiento repentino contra el enemigo); d) toque de asalto; e) toque de retirada; f) toque de fagina (finalización del trabajo y hora de la comida); g) toque de duelo; h) anuncio de entradas o salidas de personajes en escena; i) toque ceremonial de duelo entre personajes; j) toque a bando o pregón<sup>539</sup>. Junto con las trompetas, indican un clima o acción militar (v. 1073), y suelen seguirles los gritos de «Arma, arma, guerra, guerra» (v. 1090 y v. 1711). No obstante, también tienen intervención obligada en las aclamaciones y salvas (v. 1202 y v. 1215). La salva constaba de cajas y trompetas o clarines, a veces con más instrumentos, voces y algún disparo de morterete<sup>540</sup>.

<sup>537</sup> La acotación no especifica más, pero precede a la entrada de San Juan Bautista en escena, por lo que, presuponemos, debe de tratarse de un instrumento acorde con la condición semidivina del personaje, por tanto, un clarín o una chirimía, que son los instrumentos que suelen presentar a los personajes divinos en los autos.

<sup>538</sup> Querol, 1981a, pp. 91-93.

<sup>539</sup> Querol, 1981a, pp. 84-86.

<sup>540</sup> Querol, 1981a, pp. 89-90.

En último lugar, instrumentos como flautas, tamboriles, panderos, castañuelas o cascabeles, aparecen por doquier en el teatro popular del período, tanto acompañando al canto y a los bailes y danzas de las fiestas de carnaval y la procesión del Corpus, como haciendo acto de presencia en los géneros teatrales breves de intencionalidad risible. Podían ser tocados por cualquier miembro de una compañía teatral, pues no requerían habilidad alguna por su propia condición<sup>541</sup>.

¿Qué funciones se le encomienda a la música en el teatro español del período aurisecular? Su inclusión en los diferentes géneros dramáticos de la época responde a una doble funcionalidad: por un lado, en relación con la trama general de la obra, la música enmarca, introduce o cierra estructuralmente una escena; respecto de una acción concreta, la anuncia, la resalta, la comenta, la ambienta o la caracteriza. Por otro lado, en cuanto a los personajes, la música puede presentarlos o acompañar a los sentimientos que ellos expresan<sup>542</sup>. Específicamente para la producción sacramental calderoniana, José María Díez Borque comenta:

Viene repitiéndose que el logro esencial, y por tanto rasgo caracterizador, del auto sacramental calderoniano es haber reducido o hecho desaparecer el personaje intermedio que como comentarista garantiza la comprensión del mensaje y su funcionalidad. Esto es verdadero en parte ya que la canción, en cierto sentido, adquiere alguna de las funciones de lo que Fichte llama el “expository character”, especialmente en su misión moralizadora y doctrinal y en la de “crear disposición de ánimo, envolviendo a los espectadores en la acción”. Fichte muestra el paso decisivo de una función de “técnica dramática” a una función de guía didáctica y espiritual que supone, además, pasar del coro al “expositor individual”. En el teatro religioso del XVI ya encontramos estas funciones dramáticas, encarnadas por el pastor en Sánchez de Badajoz, por el ángel o la Fe en López de Yanguas, por citar sólo dos testimonios. [...] No digo que los textos cantados de los autos de Calderón coincidan estrictamente con la función del comentarista del teatro anterior, ni que tengan exclusivamente una función doctrinal y moral, pues veremos también sus valores de oración, alabanza, de incitación religiosa, etc. Lo que quiero decir es que se inscriben con frecuencia en esa tradición teatral de texto segundo sobre el texto primero de la acción. Esto nos lleva a una forma de comunicación que no es sólo la de contemplar un espectáculo sino la de participación en la esfera de prestigio de una religión, con las necesarias consecuencias de adoctrinamiento, propaganda, etc.<sup>543</sup>

Las funciones básicas que la música desempeña en el género del auto sacramental son, por tanto, de carácter ideológico o simbólico. En concreto, la música sirve para:

<sup>541</sup> Instrumentos de este calibre serían empleados por las compañías que constituyen los dos coros, el de la nave y el del tablado, en la escena del recibimiento de la Esposa (v. 1180 y ss.).

<sup>542</sup> Pónganse en contacto estas funciones con todos los fragmentos musicados que hemos ido reseñando. A modo de resumen, parece que la música instrumental de clarines y chirimías introduce o cierra una escena, o suena durante el cambio de apariencias en los carros; la música vocal, junto con la instrumental, suele acompañar a los personajes en su estado anímico, reforzando sus sentimientos.

<sup>543</sup> Díez Borque, 1985, pp. 53-54.

- alabar y rendir culto a la divinidad<sup>544</sup>.
- Solicitar ayuda y favor a la divinidad.
- Portar un mensaje divino<sup>545</sup>.
- Avisar, aconsejar o incitar a un personaje a realizar o evitar una acción.
- Adoctrinar moral, catequética y conductualmente al espectador en la fe católica, difundiendo principios de vida cristiana<sup>546</sup>.
- Interpretar y facilitar la comprensión del mensaje doctrinal del auto<sup>547</sup>.
- Festejar la Eucaristía e incitar u ordenar al feligrés-espectador a que participe en ella<sup>548</sup>.

En síntesis, Calderón emplea conscientemente el poder emotivo de la música y, por ende, su poder persuasivo, tanto sobre los sentimientos como sobre los sentidos<sup>549</sup>. Este poder persuasivo se consigue mediante la imbricación entre letra y música, aunque el resultado perseguido solo se consigue si el actor posee bella voz e interpreta y recita o canta bien el papel asignado. En esta intencionalidad adoctrinadora, los farsantes del Siglo de Oro se convertirían en verdaderos oradores de «sermones representables», por recordar las palabras del dramaturgo (no olvidemos, por lo que respecta al cultivo de la voz, que actores y actrices, así como los predicadores, tomaron como modelo la figura del orador clásico). Pero además, debemos recordar el papel equilibrador de la música entre el desbordamiento escenográfico –parte visual– y la complejidad verbal alegórica –parte auditiva– de los autos, así como la tendencia a concentrar las ideas principales en los fragmentos

<sup>544</sup> «*Lisonja*.- Bendito sea el que viene / y en nombre del Señor triunfa. / *Bautista*.- Este es el Cordero que / quita del mundo las culpas» (vv. 413-416).

<sup>545</sup> «*Bautista*.- [*Representa*] Bella Sinagoga, de estos / montes Reina soberana, / el gran Príncipe del Austro, / que con la divina Infanta / [*Canta*] del Líbano, a quien / su hermosura exalta / tanto que hallar pudo / en sus ojos gracia, / [*Representa*] felices bodas celebra / y te pide que a ellas vayas / con tus familias vestidas / de ricas nupciales galas. / [*Canta*] Porque aunque en su mesa / a todos aguarda, / no se ha de sentar / el que no las traiga» (vv. 894-909).

<sup>546</sup> «*Oración*.- Alerta, mortales, alerta, mortales, / y no, no temáis las desdichas ni males / mientras la Oración os asiste despierta, / alerta, alerta, alerta» (vv. 1509-1512).

<sup>547</sup> «*Oración*.- En los desiertos parajes / del mar de la vida humana / la Oración es soberana, / la que descubre celajes / y con seguros pasajes / encaminará al que yerra; / y pues el horror destierra, / no dude nuestro desvelo / *Música*.- que es serenidad del cielo / que paz publique la tierra» (vv. 1126-1135).

<sup>548</sup> «*Todos*.- Jeroglífico siempre / de altos trofeos / es unir un escudo, / león y cordero» (vv. 1911-1914).

<sup>549</sup> Ya hemos indicado en nuestro trabajo que el público espectador de los autos sacramentales era muy variado en su formación intelectual. En este sentido, Ignacio Arellano, Asunción Flórez, Aurora Egido y José María Díez Borque, entre otros investigadores, coinciden en que a la música se le confiaba la función de hacer llegar el mensaje del auto al público menos culto.

cantados (se ha llegado a llamar a los autos «óperas sagradas»<sup>550</sup>), con lo cual el mensaje penetraría de manera inconsciente pero efectiva en el subconsciente del espectador<sup>551</sup>.

### 3.3.- Vestuario y accesorios escénicos de las personas dramáticas de *El Maestrazgo*: catalogación, iconografía y simbolismo

Al hablar del espacio en el auto sacramental, señalábamos como uno de los principios fundamentales del Barroco la síntesis y fusión de todas las artes. De entre todos los escritores españoles del siglo XVII, Calderón de la Barca es, sin duda alguna, el poeta de la imagen plástica, de la articulación entre poesía y pintura, en el modo de dar forma escénica a los conceptos de su dramaturgia. A lo largo de su trayectoria vital, don Pedro mostró, efectivamente, un claro interés por la pintura, como coleccionista<sup>552</sup>, teórico (*Deposición a favor de los pintores*) y escenógrafo. En este

<sup>550</sup> Así cree Alice M. Pollin que deben ser llamados los autos sacramentales calderonianos, por la presencia de la música en ellos. Ver Pollin, 1973. Según la autora, los rasgos distintivos de estas piezas como «ópera sagrada» son: el empleo de los coros, la importancia de la música instrumental y el estilo monódico. La apoteosis musical barroca la cifra en *El divino Orfeo*: ver Pollin, A. M., «*Cithara Iesu*: la apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón», en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 419-431.

<sup>551</sup> Flórez, 2006, pp. 162-163, recuerda que también los personajes demoniacos se expresan en los autos cantando; pero, a falta de partituras musicales, únicamente sugiere que la música ayudaría al espectador a distinguir entre los mensajes divinos y los «contramensajes» de los personajes diabólicos. La hipótesis es razonable si tenemos en cuenta que la filosofía musical calderoniana discrimina entre música divina y música demoniaca, o si, por ejemplo, retomamos la escena musicada de *El Maestrazgo* en la que el Bautista y la Lisonja se disputan el favor de la Sinagoga.

<sup>552</sup> Su testamento es una clara muestra de ello. Entre las pinturas que Calderón lega a sus herederos, encontramos: «una imagen de la Encarnación de Nuestra Señora, en lienzo, con marco dorado»; «otra imagen de Nuestra Señora del Coro de la Santa Iglesia de Toledo»; «Una imagen de Nuestra Señora de la Concepción con su corona de plata sobredorada»; «Un Niño Jesús y un San Juan»; «Un San Francisco, un San Antonio, una Santa Teresa, un San Pedro de Alcántara, un Santo Cristo de los Dolores y otro en la Columna»; «Diez y ocho láminas de piedra, con marcos negros, de la historia de Nuestra Señora»; «Catorce láminas de piedra, con marcos negros, de los misterios de la Pasión de Cristo»; «Veinte y cuatro láminas de piedra, con marcos negros, de varios Santos»; «Una lámina en ágata del Descendimiento de la Cruz»; «Una imagen de relieve en mármol, de Nuestra Señora y San Francisco»; «Dos láminas pequeñas del Salvador y María, con marcos de ébano»; «Un cuadro de la Cena, con marco dorado, que está en el oratorio»; «Dos cuadros de San Pedro y San Pablo con marcos dorados»; «Otro de la Prisión de San Pedro»; «Otro del Descendimiento de la Cruz»; «Una imagen de Nuestra Señora de la Rosa con el Niño, marco dorado»; «Un San Gerónimo con marco dorado»; «Una imagen de la Concepción con marco negro»; «Otra imagen de la Asunción de Nuestra Señora»; «Otra de la Encarnación»; «Otra de la Virgen del Coro de la Santa Iglesia de Toledo»; «Otra de Nuestra Señora de la Soledad»; «Un Santo Cristo de pincel, crucificado»; «Una Oración del Huerto»; «Un cuadro de la Santa Humildad de Cristo»; «Otro de San Francisco en éxtasis»; «Un Eccehomo y María y otro Eccehomo grande»; «Nuestra Señora de la Almudena en tafetán y marco labrado»; «Otra imagen pequeña con el Niño en brazos, marco dorado y negro»; «Un Santo Sepulcro, cuadro de la Santa Cruz a cuestras, un San Pedro y algunos países de diferentes tamaños»; y «una lámina de ágata del

apartado estudiaremos precisamente las relaciones pictórico-literarias en la concepción personal del arte calderoniano y su transposición a la escenografía de los personajes de los autos, es decir, a la construcción de las figuras del género sacramental a través del vestuario y los signos icónicos que portan, los cuales ayudarían al espectador a reconocer su identidad dramática.

Antes, empero, queremos señalar dos peculiaridades del vestuario en el género sacramental, que lo singulariza frente a otras prácticas teatrales de la época. La primera es puramente sociológica, y es el férreo control que la comisión organizadora de la fiesta del Corpus tenía sobre la indumentaria que los actores sacaban a escena. Así lo testimonia un documento fechado a finales de mayo de 1641:

*El Ycaro: Rosa.* En el auto del Ycaro vna mujer que an metido para musica, pongan otra en su lugar a satisfazion de sus mercedes.  
 El Ycaro, que saque espada dorada y capatos de polbillo.  
 La muerte, guantes de gamuza largos.  
 La pastora, el cayado dorado o plateado y la cesta adornada de tintas o platealla.  
 Y estudiar vien el auto.  
*Sanson: la biuda.* Bernardo, saque mejores calçones y las medias y ligas conforme las mangas.  
 Los demas compañeros que no sacan espadas doradas o plateadas, que las saquen.  
*Ronda del mundo: Rosa.* Que el que ate a Dabid saque espada dorada y tiros y pretina de tela o bordados y quite las negros.  
 El que aze al Salvador saque vanda nueva y espada plateada y manto blanco.  
 Y los que no sacan espadas doradas o plateadas, que las saquen.  
*El Sotillo: biuda.* El que haze el Deleite saque mejores calçones y espada dorada y tiros y pretina bordados o de tela.  
 En el entremes que haze Bernardo quitar lo del niño y ama y enmendarle como se dixo a boca.  
 En el auto del *Sotillo*, que D. Francisco de Rojas, su a[u]tor, disponga la enmienda en lo del memorial, rio y puente.  
 Y a Gregorio Ruiz, a cuyo cargo esta el azer los carros, que en el del *Ycaro* haga que corra bien la apariencia y de la parte de adentro la pintura sea mas luzida.  
 Y lo mismo en el carro de *Sanson*.  
 Y todos lo cumplan pena de cada 200 ducados para gastos de la dicha fiesta... (Rúbrica).- Ante mí, *Manuel de Robles*.<sup>553</sup>

Bien es sabido que el lujo por la ostentación en la indumentaria era tan desmedido y oneroso en el Barroco que el monarca Felipe IV se vio obligado a promulgar en 1623 una pragmática contra el lujo suntuario. Por lo que se refiere a la

---

Descendimiento de la Cruz con su marco negro». Extraigo esta información de Calderón de la Barca, P., *Testamento y codicilo testamentario de Calderón* (1681), en <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12474966422362617765435/p0000001.htm>

#1> [Consulta: 11/08/2013].

<sup>553</sup> Shergold y Varey, 1961, documento número 36, pp. 31-32.

fiesta del Corpus, sin embargo, parece que pronto esta decisión quedó inoperante, como se colige de esta carta sobre las prendas de los representantes, fechada el año del estreno de *El Maestrazgo del Tusón* en Madrid:

S. M. ha resuelto por consulta del Consejo que los comediantes y comediantas puedan hacer la fiesta de los autos con los bestidos que tenían hechos antes de la prematica, aunque sea contra ella, pero manda que los bestidos que hizieren nuevos sean conforme a la prematica. V. S. se lo podra mandar notificar asi para que lo tengan entendido, si uien en los que sacaron ayer no bi bestido nuevo contra la prematica que todos heran biejos, pero sin embargo conbiene esta diligencia porque asi lo ordena el Consejo. V. S. lo dira a D. Joseph Martinez. Guarde Dios a V. S. muchos años. Madrid, 9 de junio 1659.- *Licenciado Joseph Goncalvez*.<sup>554</sup>

El traje teatral constituye un sistema de signos que posee tres funciones: expresar la diferencia entre teatro y vida cotidiana (de ahí la falta de «realismo documental» de la vestimenta teatral del teatro siglodorista); individualizar al personaje; y señalar las referencias espacio-temporales en que se desarrolla la escena. En cambio, y este es el segundo rasgo característico del vestido en el drama religioso alegórico, aquí la indumentaria deja de ser un referente espacial y temporal, ya que el mecanismo de la alegoría –fundamento del género, como sabemos– aúna tiempos y espacios diversos. En este sentido, como ha señalado María Dolores Alonso Rey,

Si todo signo teatral comporta un significante (los elementos materiales), un significado (su significación evidente, literal) y un sentido que se comprende en virtud de su relación con los otros signos, los trajes y atributos de ciertas personificaciones [de los autos sacramentales] son sistemas de signos aún más complejos, en la medida en que su sentido depende del que la tradición simbólica le ha atribuido.<sup>555</sup>

De la complejidad del uso dramático del vestido en el auto sacramental se ha ocupado igualmente Ignacio Arellano, quien distingue entre un vestuario de uso *mimético* y otro de uso *alegórico*<sup>556</sup>. El primero permite al espectador reconocer una situación dramática codificada (sería el caso de las escenas de noche o de calle de la comedia urbana, por ejemplo), o bien caracteriza al personaje por su oficio, estatus o procedencia geográfica. El ropaje de uso «alegórico», por su parte, simbolizaría una

<sup>554</sup> Shergold y Varey, 1961, documento número 174, p. 142. Al margen hay una nota que indica: «Para que los comediantes puedan hacer los autos del Corpus deste año de 1659 con vestidos de plata y oro».

<sup>555</sup> Alonso Rey, 2005, p. 9.

<sup>556</sup> Arellano, 2001, pp. 195-219.

condición doctrinal o espiritual del personaje (como ejemplos, menciona los vestidos de villano, peregrino, soldado y de pieles<sup>557</sup>). En palabras de Arellano y Duarte:

La utilización del vestuario en el auto sacramental evidencia, en suma, complejas facetas multiplicando las posibilidades expresivas del signo dramático, desde los usos «miméticos» o de «primer grado» hasta las más complicadas exposiciones alegóricas apoyadas en el manejo del vestuario (con sus variadas características, atributos y mutaciones), y relacionadas con tradiciones doctrinales y artísticas (de las normas de la pintura hagiográfica a la emblemática o la exégesis de los Padres).<sup>558</sup>

En la misma línea, José María Díez Borque<sup>559</sup> y Enrique Llull<sup>560</sup> postulan que la teoría y la práctica pictórico-poéticas de Calderón de la Barca responden a una amplia y heterogénea concepción del mundo, razón por la cual el imaginario visual del auto calderoniano resultará de la superposición de diferentes tradiciones artísticas con las que el poeta estuvo en contacto.

Atendiendo a las conexiones que entre pintura y poesía dramática se establecen en la obra de Calderón, creemos pertinente abordar en este capítulo los principios de la estética pictórica calderoniana, tomando como fuente la *Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca a favor de los profesores de la pintura* (1677). En segundo lugar, enumeraremos y describiremos las fuentes y documentos con que reconstruir la iconografía de las personas dramáticas de sus piezas para el Corpus. Y finalmente, en último lugar, ofrecemos un catálogo ordenado de los personajes del auto calderoniano *El Maestrazgo del Tusón* y sus atributos característicos.

El memorial a favor de los pintores de Calderón, aunque breve, está en la línea de otros tratados de la época, como los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho (h. 1576-1638) o el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco (1564-1644). El dictamen de Calderón<sup>561</sup>, que adopta la forma de una declaración jurídica, constituye una reivindicación de la pintura como remedo de las obras de Dios y como emulación de la Naturaleza:

<sup>557</sup> De villano va vestida Simplicidad en *El Maestrazgo del Tusón* y vestido de pieles aparece San Juan Bautista en la versión del auto en el manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona.

<sup>558</sup> Arellano y Duarte, 2003, p. 83.

<sup>559</sup> Díez Borque, 2001, p. 323.

<sup>560</sup> Rull, 1981, p. 24: «...para Calderón su reconocida afición a la pintura significó también un elemento integrador de su arte escénico. Y esto lo fue no sólo como mera técnica, sino como concepción de lo representable, como trascendencia de lo dramático y como estricta visión del mundo».

<sup>561</sup> Extraemos las citas que a continuación siguen de Calderón de la Barca, P., *Memorial dado a los profesores de pintura* (1677), en <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371622000125951865846/p0000001.htm#l\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371622000125951865846/p0000001.htm#l_1)> [Consulta: 11/08/2013].

En la villa de Madrid, a 8 de julio de 1677 años, la parte de los profesores del Arte de la Pintura de esta corte, para más probanza de lo articulado en su «Interrogatorio», presentaron por testigo a don Pedro Calderón de la Barca, estando en esta corte, caballero del Orden de Santiago, capellán de honor de Su Majestad y de la Real Capilla de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo, y a la segunda pregunta dijo: que por la natural inclinación que siempre tuvo a la Pintura, solicitó saber lo que de ella habían sentido los antiguos escritores, que la admiraron de más cerca; y como para entrar en el conocimiento de cualquiera supuesto es la primera puerta su definición, halló que la más significativa era ser la Pintura un casi remedo de las obras de Dios y emulación de la Naturaleza, pues no crió el Poder cosa que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate; y dejando para adelante el humano milagro de que en un lisa tabla representen sus primores, con los claros y oscuros de sus sombras y luces, lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculto, lo fluctuoso y lo sereno, hizo segundo reparo en que trascendiendo sus relieves de lo visible a no visible, no contenta con sacar parecida la exterior superficie de todo el Universo, elevó sus diseños a la interior pasión del ánimo; pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegó su destreza aun a copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo; de suerte que, retratado en el rostro, el corazón nos demuestra en sus afectos, aun más parecido el corazón que el rostro.

La pintura, según Calderón, no se encuentra entre las artes liberales, pero precisamente por ser el arte entre las artes; a todas domina, puesto que todas la sirven (la gramática, la dialéctica, la poesía, la retórica, la aritmética, la geometría, la música, la arquitectura, la escultura, la perspectiva, la óptica, la astronomía y la astrología):

Aunque (sobre tan alta definición, y no menos misterioso origen) hubo quien intentase deslucir el Arte de la Pintura, motejándola de no ser Arte liberal por no hallarla en el número de los siete, que comúnmente se llaman liberales; pues siendo como son Gramática, Dialéctica, Retórica, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía, y no estando entre ellos la Pintura, le pareció bastante consecuencia de no serlo: también hubo quien dijese que el no nombrarla no fue omisión, sino cuidado, respecto de ser tan Arte de las Artes que a todas las domina, sirviéndose de todas.

Otros tres argumentos aporta don Pedro para defender su tesis: el primero es que han honrado y ejercitado la pintura «romanos emperadores, sumos pontífices, ínclitos césares, reyes augustos, príncipes soberanos, títulos y caballeros particulares». El segundo, que a favor de la pintura han escrito nobles autoridades, licenciados, doctores, predicadores, caballeros y miembros del Santo Oficio. Y, en tercer lugar, la analogía existente entre el oficio de pintor y la imagen del *Deus pictor*, creador del Universo. Dice el poeta:

Y para llegar de una vez al sumo encarecimiento de las prerrogativas que la asisten [a la pintura], Dios, cuando Dios se retrató en el hombre, pues le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya; Dios, cuando hombre (no habiendo permitido que humano pincel le retratase, deslumbrando a esplendores a



cuantos lo intentaron), porque el mundo no quedase sin tan gloriosa prenda, se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica, y su misma Divinidad (que aunque bajó con el Alma al Limbo, quedó con el Cuerpo en el Sepulcro) se retrató en la Sábana Santa y Santo Sudario de Rostro, de que son fieles testigos Roma, Saboya, Jaén y Oviedo; conque formando este testigo de su Deposición un círculo perfecto, que donde empieza acaba, vuelve a acabar donde empezó, ratificándose en ser la Pintura remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo Pintor, se retrató en sus mayores obras.

Como ya hemos señalado, los comentarios estéticos que Calderón vierte en su *Deposición* nos permiten reconstruir algunos aspectos de la práctica escénica del teatro sacramental calderoniano con las disposiciones barrocas sobre la pintura. Concretamente, en lo que se refiere a la composición del vestuario, que es lo que ahora centra nuestra atención, John T. Cull<sup>562</sup>, por un lado, ha estudiado el alcance que la representación emblemática tiene sobre la puesta en escena de los autos calderonianos; por otro, Ruiz Lagos y Campos Blasco<sup>563</sup>, y más recientemente, Evangelina Rodríguez<sup>564</sup>, han señalado el influjo que sobre las personas dramáticas de los autos tiene la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa (1560-1645). En esta última, se analizan alfabéticamente figuras simbólicas y se aporta su iconología característica. Aunque Ripa no se limita a personificar ideas abstractas, sino que, en un afán por abarcar la naturaleza en toda su dimensión, personifica igualmente las virtudes humanas, los elementos naturales, los puntos cardinales, los meses del año, las horas, las partes del mundo, etc. En cuanto al mundo de la emblemática, Cull ha señalado que «The revelation of hidden meanings was an art practiced with great frequency in the entertainment of Spanish Golden Age society. The proliferation of emblem books, collections of enigmas and fables, masques, and allegorical processions, for example, offer proof of a national fascination with unraveling the mysterious. In the most popular of entertainments, the plays performed at court and in the corrales: this kind of game-playing was institutionalized in the emblematic discovery scene»<sup>565</sup>; por tanto, es lógico pensar que la tradición emblemática también sería empleada para desvelar los misterios de la liturgia en las obras para el Corpus<sup>566</sup>.

---

<sup>562</sup> Cull, 1997.

<sup>563</sup> Ruiz Lagos y Campos Blasco, 1981.

<sup>564</sup> Rodríguez Cuadros, 1998, p. 234: «De ella [la *Iconología* de Ripa] emanan no sólo buena parte de los *figuremas* a los que se ajusta la delineación de caracteres alegóricos (sobre todo del auto sacramental), sino también las referencias a los *patemas* o expresiones de las emociones...».

<sup>565</sup> Cull, 1997, p. 108. En concreto, Cull establece tres tipos de representación emblemática empleada por Calderón en sus autos: la alusión y/o descripción en escena de emblemas sacados de la tradición emblemática española; el empleo de emblemas, jeroglíficos, enigmas y símbolos creados expresamente por Calderón para sus autos; y el montaje emblemático (que él cifra en el vestido de los personajes y sus atributos emblemático-simbólicos así como en las apariencias que se descubren en los carros y la maquinaria

Además del tratado iconográfico de Ripa y los libros de emblemas, habría que considerar, no obstante, otros dos factores que debieron de influir decisivamente en la concepción escénico-artística de Calderón para sus autos. En primer lugar, la naturaleza del público que iba a presenciar el espectáculo del Corpus Christi. Ya hemos comentado al respecto que Calderón sintetiza en sus autos las técnicas de las dos prácticas dramáticas del período, el teatro de corral y el de palacio, asimiladas a un público popular y a otro erudito, respectivamente. Por consiguiente, es lógico que la construcción escénica de los personajes sacramentales tome como modelos los referentes pictóricos de las clases popular y noble.

En lo que respecta a la aristocracia, Díez Borque ha señalado el papel destacado que en las colecciones privadas de la nobleza ocupaban la mitología y la Biblia. En el caso de esta última, el imaginario religioso de la realeza se nutre de santos, vírgenes e imágenes bíblicas, del Nuevo Testamento pero muy especialmente, del Antiguo. En cuanto a la pintura de tema mitológico, el mismo autor ha remarcado sus valores de monumentalidad, decorativismo y síntesis de religión y mito<sup>567</sup>. Pues bien: el paralelismo entre el imaginario del auto y el imaginario pictórico –bíblico o mitológico– justificaría la reconstrucción de la indumentaria de los autos a partir de pinturas con la misma temática. En este sentido, se puede extender al teatro sacramental lo que Teresa Ferrer comenta para la práctica escénica cortesana:

Para reconstruir la historia del vestuario teatral sería deseable poder recurrir, como se ha hecho para reconstruir la historia de la moda, a testimonios pictóricos, ilustraciones, grabados... que reproduzcan escenas o figurines teatrales de época. Pero tanto en este aspecto, como en de los decorados y la escenografía, carecemos en España de una documentación visual abundante que facilite el trabajo de reconstrucción de esta parcela de nuestro teatro clásico, y hay que acudir a otro tipo de testimonios que, en lo que se refiere al teatro cortesano,

---

empleada).

<sup>566</sup> Como también señala Regalado, 1995, II, p. 48, «Calderón lleva a las festividades del Corpus numerosos emblemas dramáticos en la forma de propiedades escénicas que responden a esa tendencia de la época a representar visualmente la eucaristía y los demás sacramentos. El mundo vital e histórico que puja en el texto y contexto de los autos sacramentales, alegóricos e historiales, arraiga en una forma de vida determinada todavía por la vigencia de la representación simbólica y afianzada en una cultura ritual».

<sup>567</sup> El sentido trascendente que se le confiere a las fábulas mitológicas en los Siglos de Oro determina su empleo en los argumentos del teatro cortesano y del Corpus y, en consecuencia, la especialización de los mitos para los fines estéticos, funcionales y políticos de la clase nobiliaria y de las autoridades públicas (encargadas, como sabemos, de la fiesta del Santísimo Sacramento). Junto con estas funciones ejemplares, la mitología posee igualmente unos valores embellecedores, lo cual justificaría que los palacios de la realeza se decorasen en la época con cuadros y esculturas mitológicas. Finalmente, la convivencia de los mitos pagano y cristiano en la sociedad barroca es posible porque la mitología grecolatina ha dejado de ser un sistema religioso como tal: es reducida a su impacto visual e incluida en el sistema doctrinal del cristianismo. De ahí que los personajes clásicos sean vistos como prefiguraciones de los bíblicos y, en el caso del género sacramental, que el material mitológico se adecue a los fines dogmáticos de las piezas para el Corpus.

pueden ser de gran ayuda. No hay que descartar, por otro lado, testimonios visuales que pueden indirectamente ayudar en esta tarea: los libros de emblemas, por su tratamiento figurado de personajes alegóricos, la pintura de contenido mitológico...<sup>568</sup>

Así pues, a efectos de puesta en escena, será posible vincular el auto calderoniano con obras de artistas de los Siglos de Oro que cultivaron la pintura mítica y religiosa, tales como Domenico Zampieri *Domenichino* (1581-1641), Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669), Luca Giordano (1634-1705), Pierre Mignard (1612-1695), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Erasmus Quellinus [o Quellyn] (1607-1678), Rembrandt (1606-1669), Francisco Ribalta (1565-1628), José de Ribera (1591-1652), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), Pedro Pablo Rubens (1577-1640), Tintoretto (1518-1594) o Francisco de Zurbarán (1598-1664), entre otros<sup>569</sup>.

Pero Calderón también debía de pensar en el vulgo ignorante al dar forma escénica a sus personajes y, en este sentido, hacer concesiones a la imaginería visual popular. Dado que la Iglesia era el centro de las tradiciones del pueblo y la religión gobernaba el calendario festivo, el culto a los santos y a la Virgen fue una de las principales manifestaciones de la religiosidad y la imaginería populares del seiscientos español. No parece, sin embargo, que la pintura tuviese un lugar importante en las costumbres decorativas del pueblo; antes bien, Díez Borque considera que la religiosidad popular cuajó en estampas de devoción, con impresiones de la Inmaculada Concepción, Vírgenes locales, Santos, la Magdalena penitente, el Ángel de la Guarda y la Sagrada Familia, fundamentalmente. Estas estampas, además de decorativas, tenían una función devocional (coinciden en este sentido con la intencionalidad del auto sacramental): impulsar las emociones piadosas de las gentes sencillas, promover su adoctrinamiento, propagar nuevos cultos y promocionar las instituciones que organizaban sus fiestas.

Y habría, finalmente, un segundo y último factor que determinaría la representación escénica de los personajes de los autos calderonianos: la propia tradición teatral. En efecto, puesto que el género sacramental hunde sus raíces en el teatro alegórico medieval, debemos considerar la existencia de alegorías anteriores, fijadas en la Edad Media, que se perpetúan hasta el auto sacramental barroco sin variar de personificación. De este modo, habrá fórmulas de atrezo, disposición escenográfica, vestuario y accesorios escénicos, anteriores al siglo XVII, que Calderón toma para un género de raigambre medieval como el del auto sacramental.

<sup>568</sup> Ferrer Valls, 2007 [2000], p. 70.

<sup>569</sup> Esta relación de pintores la extraigo de Díez Borque, 2001, pp. 338-343.

El catálogo<sup>570</sup> que a continuación presentamos consta de veinte personas dramáticas del auto *El Maestrazgo del Tusón*. La mayoría de ellas están extraídas del imaginario bíblico y religioso; otras tienen un referente histórico; y algunas son la concreción dramática de vicios y virtudes del ser humano. Procuramos ofrecer una clasificación detallada, extraída del *dramatis personae* del auto calderoniano, así como de su texto principal y secundario. La información que proporciona la obra del dramaturgo se completa con las acotaciones y ordenanzas iconográficas de Cesare Ripa<sup>571</sup>, la iconografía cristiana tradicional<sup>572</sup>, la literatura emblemática<sup>573</sup>, y la pintura europea y española, tanto retratos de la nobleza (Casa de Felipe IV de Austria y ducado borgoñón de Felipe III *el Bueno*) como pintura sacra y hagiográfica de los siglos XV, XVI y XVII.

#### I.- Representación de personajes históricos:

##### 1. Duque: Felipe III de Borgoña

- «Llamarse tusón construya / en el esquilo la lana, / pues se explica en la tonsura / aquella porción humana / que sujeta al filo viste / la divinidad del alma. / Su insignia [...] / será de fuego y así, / de pedernales la banda / de que penderá el cordero / se ha de labrar, engazada / de eslabones de oro que / estén exhalando llamas, / con una letra que diga / *Herido luce*, a que añada / otra en respuesta diciendo / [...] / *Tú sola y no otra*»<sup>574</sup> (MT, vv. 1295-1313).
- «El manto capitular<sup>575</sup> / [...] / será de color de sangre, / [...] / de armiños y de escarlata» (MT, vv. 1331-1340).

<sup>570</sup> Abreviaturas empleadas en este catálogo: CR (*Iconología* de Cesare Ripa), IC (iconografía cristiana), EM (literatura emblemática: emblema, empresa, jeroglífico, blasón, símbolo...), MT (*El Maestrazgo del Tusón*), AS (arte sacro barroco: pintura y escultura) y RN (retratos de la nobleza austriaca y borgoñona). Remitimos asimismo al Apéndice 4 de este trabajo («Ilustraciones»), donde se reproducen las pinturas, retablos, emblemas, grabados y miniaturas a que alude el citado catálogo.

<sup>571</sup> Seguimos la siguiente edición: Ripa, C., *Iconología*, trad. del italiano de J. Barja y Y. Barja; trad. del latín y griego de R. M<sup>a</sup>. Mariño y F. García Romero, 2 vols., Madrid, Akal, 1987.

<sup>572</sup> Tomaremos esta información del artículo, ya citado, de Ruiz Lagos y Campos Blasco, 1981.

<sup>573</sup> Tomaremos la imagen simbólica de los emblemas de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, los *Emblemata* de A. Henkel y A. Schöne, y el *Diccionario de emblemas ilustrados españoles* de A. Bernat Vistartini y John T. Cull.

<sup>574</sup> La insignia del Toisón consistía en un collar de veintiséis eslabones entrelazados de pedernales o piedras centelleantes inflamadas de fuego con esmalte azul y rayos de rojo; en el remate de dicho collar, un cordero de oro esmaltado [Ilustración 15].

<sup>575</sup> Entre diciembre de 2011 y marzo de 2012, la Fundación Carlos de Amberes, en colaboración con Patrimonio Nacional de España, organizó una exhibición y un ciclo de conferencias sobre la Orden del Toisón desde su fundación hasta la actualidad. Dicha exposición se ha materializado en el catálogo de Aguilar, M. Á., Checa, F., Martínez-Correcher,

- «los mantos capitulares / que instituyó para eso / de rojo color» (MT, vv. 1813-1815).
- «vese sentado el Duque en una silla con manto carmesí del Tusón» (MT, v. 1815 acot.).
- *Retrato de Felipe III de Borgoña*<sup>576</sup> (ca. 1445), Roger van der Weyden (RN).
- Busto de Felipe III de Borgoña<sup>577</sup> (siglo XV), Roger van der Weyden (RN).

## 2. Duque: Felipe IV de Austria<sup>578</sup>

- «humano girasol»<sup>579</sup> (MT, v. 693).
- «católico cetro de la Fe»<sup>580</sup> (MT, v. 1222).
- «Donde contigo parta mi laurel» (MT, v. 1227).
- «Donde adore tu sol ave imperial» (MT, v. 1228).

---

J., y Mínguez, V., *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, Fundación Carlos de Amberes, 2011, donde se recogen algunos de los tesoros iconográficos que presentamos en nuestro Apéndice «Ilustraciones». Un obra alemana del siglo XVI, el llamado *Códice de Trajes*, reproduce la imagen exacta de la ropa talar, el manto y el chaperón que vestían los caballeros durante los actos de la Orden [Ilustración 16]; también los retratos de Felipe el Bueno de Borgoña y de los reyes Felipe II y Carlos II de España con el uniforme de gala de la Orden [Ilustraciones 17-19]. Así vestidos, con sus trajes y sus collares adornados, los caballeros debían asistir a los capítulos anuales de la Orden que se celebraban el 30 de noviembre, día de San Andrés, su patrono.

<sup>576</sup> El Duque viste de negro, color que simboliza tanto el luto por la muerte de su padre Juan I de Borgoña en la guerra civil entre borgoñones y armagnacs, como la gravedad y la templanza. Destaca así, alrededor de su cuello, el collar del Toisón de Oro. Sujeta entre sus manos un rollo de pergamino que representa su aplicación a la administración de sus estados [Ilustración 20].

<sup>577</sup> Se trata de una obra de van der Weyden propiedad de Patrimonio Nacional de España: es un retrato de busto de Felipe III de Borgoña, vestido con traje negro sobre el que pende el collar de la Orden del Toisón de Oro, de la que fue fundador. Sobre la camisa blanca, se distingue un colgante con una cruz de plata [Ilustración 21].

<sup>578</sup> No reproduciremos retratos del monarca en su época de esplendor, durante su juventud y primeros años de madurez, pues con toda seguridad se alejarían de la imagen que el público del auto *El Maestrazgo del Tusón* (representado, recordémoslo, en el Corpus de 1559, seis años antes de fallecer el Felipe IV) tenía de él. Nos referimos a obras como *Felipe IV* (1624), *Felipe IV* (ca. 1626), *Felipe IV de pie* (ca. 1623-1628), *Retrato de Felipe IV en armadura* (entre 1626-1628), *Felipe IV con jubón amarillo* (ca. 1627-1628), *Retrato de Felipe IV* (ca. 1631-1632), *Felipe IV a caballo* (1634), todas ellas de Velázquez (RN), o *Felipe IV ecuestre* (1628) de Rubens (RN).

<sup>579</sup> Ver, en el Apéndice 4, el emblema moral de Covarrubias, 1610, centuria II, emblema 12 (LE) [Ilustración 22]. En este emblema, no obstante, Covarrubias utiliza la imagen del girasol aplicada al hombre que se aparta de la Gracia divina (el «Sol de justicia») y peca.

<sup>580</sup> El cetro, símbolo del poder real, es frecuente en emblemas y empresas que conmemoran la muerte de Felipe IV; reproducimos, a modo de ejemplo, uno de los emblemas de la *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica majestad de D. Felipe IV...* (1666) de Pedro Rodríguez de Monforte (EM) [Ilustración 23].

- «pues la ofende / tanto el ver que me señalas / manso Cordero, ha de ser / ese el blasón de mis armas»<sup>581</sup> (MT, vv. 1269-1272).
- «el laurel del Austria»<sup>582</sup> (MT, v. 1414).
- «*vese el león coronado*»<sup>583</sup> (MT, v. 1797 acot.).
- «[el león] No es tuyo desde este tiempo, / que pasando a ser blasón / del Austro, que hoy represento, / pasará a ser león de España»<sup>584</sup> (MT, vv. 1846-1849).
- «Jeroglífico siempre / de altos trofeos / es unir un escudo, / león y cordero» (MT, vv. 1911-1914).
- *Felipe IV de castaño y plata*<sup>585</sup> (ca. 1631-1632), Velázquez (RN).
- *Felipe IV, cazador*<sup>586</sup> (ca. 1635), Velázquez (RN).
- *Rey Felipe IV de España* (o *Felipe IV en Fraga*)<sup>587</sup> [1644], Velázquez (RN).
- *Busto de Felipe IV*<sup>588</sup> (1656), Velázquez (RN).

### 3. Esposa: Mariana de Austria

- «imperial / águila» (MT, vv. 700-701).

<sup>581</sup> Efectivamente, desde Carlos I hasta Carlos II, todos los escudos de armas de los monarcas austriacos de España contaron con el collar y el cordero del toisón, que los rodeaba (EM).

<sup>582</sup> Ver, en el Apéndice «Ilustraciones», el emblema 949 de la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* de Bernat Vistarini y Cull [Ilustración 24]. Es señal de victoria y poder protector (EM).

<sup>583</sup> Ver el emblema 1598 de la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* de Bernat Vistarini y Cull [Ilustración 25]. La imagen presenta el escudo del reino de León con un león rampante coronado. Del escudo cuelga el collar de la Orden del Toisón con el cordero de oro. Sobre las insignias aparece una corona real. El lema del emblema es «Parcere subiectis», significando que el rey ha de ser entregado en la guerra –de ahí la valentía del león– pero clemente para con los vencidos –de ahí la mansedumbre del cordero– (EM).

<sup>584</sup> Ver el emblema 975 de la *Enciclopedia de emblemas* de Bernat Vistarini y Cull [Ilustración 26]. El emblema, de Rodríguez de Monforte (1666), presenta un león que lleva colgado el collar de la Orden del Toisón con el vellocino. Su lema es «Agnus, et leo» y su *subscriptio* reza: «Mansedumbre y fortaleza / De Cordero, y de Leon / Yacen en vn Coraçon» (EM).

<sup>585</sup> [Ilustración 27] del Apéndice «Ilustraciones». Es un retrato que presenta al rey de cuerpo entero y de tamaño natural. A diferencia de otros retratos de Felipe IV, en que aparece vestido de negro, en este viste un rico traje bordado en castaño y plata que le da el título. Los bordados de plata están pintados con pequeños y rápidos empastes y el ropaje es de un esplendor inusual, lo que parece indicar que está conmemorando algún acontecimiento particular. Además, luce el collar de la Orden del Toisón de Oro, colgando de una cadena de oro.

<sup>586</sup> [Ilustración 28] del Apéndice 4. Felipe IV aparece vestido con un tabardo marrón, sobre el que destaca un cuello de encaje de Flandes, con calzones y medias oscuras y cubierto con una gorra. En la mano izquierda porta una escopeta de caza. Junto a él aparece sentado un mastín.

<sup>587</sup> [Ilustración 29] del Apéndice «Ilustraciones». Retrato de más de medio cuerpo del rey, pintado con motivo de una incursión en Aragón que culminó con la toma de Lérida, ocupada por el ejército francés a raíz de la sublevación de Cataluña. El monarca empuña el bastón militar con la diestra y viste de felpa carmesí y plata, del igual modo que en campaña.

<sup>588</sup> De este retrato, conservado en la National Gallery de Londres, existen otras versiones (una de ellas, en el Museo del Prado); sin embargo, solo en este lleva el monarca el collar del Toisón de Oro al cuello [Ilustración 30].

- «Donde adore tu sol ave imperial»<sup>589</sup> (MT, v. 1228).
- *Retrato de Mariana de Austria*<sup>590</sup> (ca. 1652), Velázquez (RN).
- *Retrato de Doña Mariana de Austria, reina de España*<sup>591</sup> (1655), Velázquez (RN).
- *Retrato de doña Mariana de Austria, reina de España*<sup>592</sup> (1655-1657), Velázquez (RN).

## II.- Representación de la Iglesia cristiana y sus fundamentos:

### 1. Esposa: Iglesia

- En los mosaicos de Santa Sabina, la Iglesia está personificada por una matrona joven, con un velo que le cubre la cabeza sosteniendo en la mano el Nuevo Testamento. (IC, p. 107).

### 2. Oración<sup>593</sup>

- «Deme tu espíritu alas / de paloma»<sup>594</sup> (MT, vv. 1105-1106).
- *Oración* (CR, II, pp. 158-159):

Mujer vestida de verde, puesta sobre el suelo de hinojos y con la vista vuelta hacia los Cielos. [...]

Pintamos de verde a la Oración por la esperanza que abriga de conseguir de Dios las gracias y favores que le pide. [...]

<sup>589</sup> Ver, en el Apéndice 4, la empresa 146 de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo [Ilustración 31]: bajo el mote «Praesidia maiestatis» aparece el águila bicéfala coronada, significando el poder de uno y otro imperio, oriental y occidental (EM).

<sup>590</sup> [Ilustración 32] del Apéndice 4. Mariana de Austria viste un traje negro con adornos en plata sobre el que destacan los lazos rojos de la muñecas, color que también aparece en la peluca y en las plumas que la adornan. Apoya la mano derecha en el respaldo de un sillón sobre el que aparece una cortina carmesí que se extiende a modo de dosel sobre la parte superior del cuadro. En la izquierda sostiene un gran pañuelo blanco.

<sup>591</sup> [Ilustración 33] del Apéndice 4. La reina aparece representada con unos 21 años, maquillada a la moda y con un elegante tocado en el pelo. Su juventud es perfectamente evidente en la imagen de Velázquez, que representa su cutis inmaculado y transparente, con vibrante maestría.

<sup>592</sup> [Ilustración 34] del Apéndice 4. La reina viste traje rojo con bordes trabajados en plata y mantilla. En la mano izquierda porta un pañuelo blanco. El dosel carmesí del fondo hace resaltar la palidez y seriedad de su rostro.

<sup>593</sup> Juan de Rojas y Ausa (1679) presenta a la Oración como una niña con vendas en los ojos (que le desata un angelito que representa el «Divino esposo») y traje de caminante (pues va en busca del Sol [Esposo] atravesando «montes de dificultades») en los emblemas con mote «Ut jumentum factus sum apud te; et ego Semper tecum» y «Exquisivi manibus meis nocte» (EM) [Ilustraciones 35-36].

<sup>594</sup> El valor emblemático de la paloma es polisémico: es figuración del Espíritu Santo, de la Esposa del *Cantar de los cantares* bíblico (por tanto, también de la Virgen María) y de la Paz de Cristo (en este último caso, representada con un ramo de olivo en el pico) (EM). Para este último caso, [Ilustración 37].

Se pinta con los ojos alzados hacia el Cielo, porque las cosas que se piden en la Oración deben relacionarse precisamente con la que es nuestra verdadera patria, y no con las cosas de la tierra, donde somos peregrinos. [...]

El dedo índice señalando el corazón es signo manifiesto de que la Oración debe hacerse con el corazón primero y luego con la boca.

### III.- Representación de personajes bíblicos:

#### 1. Duque: Cristo

- «lo figura / ya espiga<sup>595</sup>, ya vid, ya piedra» (MT, vv. 296-297).
- «palmas<sup>596</sup>, fértiles olivas<sup>597</sup> / echaré a las plantas tuyas» (MT, vv. 399-400).
- «aparatos [...] / de relámpagos y truenos / con que Isaías le aguarda»<sup>598</sup> (MT, vv. 983-985).
- «el libro / de los siete sellos»<sup>599</sup> (MT, vv. 1373-1374).
- «Dios enojado es león fiero<sup>600</sup>, / manso cordero aplacado» (MT, vv. 1860-1861).
- «Ábrese el león y vese el cordero»<sup>601</sup> (MT, v. 1865 acot.).

<sup>595</sup> Ver la empresa con lema «Quia plena recumbor» de Juan F. de Villava (Baeza, 1613): la espiga es símbolo de los humildes y justos (EM) [Ilustración 38].

<sup>596</sup> Ver la empresa de lema «Meliora sequenti» de Juan de Borja (Bruselas, 1680): la palma es símbolo de honor y virtud (EM) [Ilustración 39].

<sup>597</sup> Ver la empresa de Juan F. de Villava (Baeza, 1613) con lema «Superat quia fussa liquores», en la que se compara la misericordia de Dios con los poderes curativos del licor de la oliva (EM) [Ilustración 40].

<sup>598</sup> Ver, en el Apéndice «Ilustraciones», la empresa moral con lema «Divinae vindictae» de Juan de Borja (Bruselas, 1680): un águila con el rayo de Júpiter en sus garras simboliza el poder de Dios y su venganza contra los enemigos de la fe (EM) [Ilustración 41]. Igualmente, el rayo jupiterino de la centuria II, emblema 1 de Covarrubias (1610) simboliza el temor reverencial y servil que todo hombre debe tenerle a Dios (EM) [Ilustración 42].

<sup>599</sup> Ver, en el Apéndice «Ilustraciones», el jeroglífico mariano «Liber signatus» de Nicolás de la Iglesia (Burgos, 1659) (EM) [Ilustración 43].

<sup>600</sup> Sobre el león: «This symbol of Christ has scriptural support in the apocalyptic vision recorded by St. John [...] The writers of medieval bestiaries with their symbolic turn of mind elaborated the likeness of the lion to Christ. Their natural history was quaint, but they turned it to spiritual benefit by their exegesis. The nervous swishing of the lion's tail is to obliterate his footsteps. In like manner, Our Lord concealed all traces of His Godhead when He entered into the womb of the Virgin Mary and became man. It was believed that the lion slept with his eyes open. So Our Lord slept with His body in the grave, but His spirit was awake at the right hand of God. [...] By more evident association of ideas, the lion is the symbol of valor, power and courage, summed up as the cardinal virtue of Fortitude» (Appleton y Bridges, 1959, pp. 58-59).

<sup>601</sup> Ver, en el Apéndice «Ilustraciones», el emblema «Triumphe de humilité» de Gilles Corrozet, *Hecatongraphie* (París, 1543), en el que un manso cordero coloca su pata sobre la cabeza del león, rey de las fieras, significando que la humildad vence sobre los poderosos que rigen el mundo (EM) [Ilustración 44]. Y para concluir la imagería del cordero, reproducimos a Appleton y Bridges, 1959, pp. 55-56, sobre la iconografía del Cordero: «This symbol of Christ, most appealing and persistent, appeared in the fourth century and was most frequently used in the fifth. Three types can be distinguished: 1) Cross-bearing, symbolizing Christ crucified, commonly with blood flowing into a chalice from a wound in the breast; 2) Banner-bearing, signifying the Resurrection, the cross-emblazoned banner being a sign of triumph; 3)



- «Ábrese el cordero y vese el Sacramento»<sup>602</sup> (MT, v. 1869 acot.).
- «Pan y vino miro y toco» (MT, v. 1869).

## 2. Niño de Pasión<sup>603</sup>

- «Ábrese el Sacramento y vese un Niño de Pasión con soga al cuello» (MT, v. 1872 acot.).
- «...a Cristo en alma y en cuerpo, / y Maestre del Tusón; / trae el *agnus Dei* al cuello / y en las manos las insignias / que fue la Gracia cogiendo»<sup>604</sup> (MT, vv. 1872-1876).
- Nicolai Reusner, *Aureolorum emblematum liber* (Estrasburgo, 1591), emblema «FORTITUDO, ET LAUS, ET SALUS MEA DOMINUS. PSAL. 118» (EM)<sup>605</sup>.
- *Cristo Niño cargando con la Cruz*<sup>606</sup> de Bartolomé Esteban Murillo (AS).
- *Niño con atributos de la Pasión*<sup>607</sup> de Francisco Ribalta (AS).

---

Apocalyptic, characterized by the book sealed with seven seals, symbolic of Christ as the judge at the end of the world». Este último (vv. 1353-1354) y (probablemente) el primero (v. 1842 acot.) de estos tipos iconográficos estaban en la mente de Calderón cuando compuso *El Maestrazgo del Tusón*.

<sup>602</sup> Ver, en el Apéndice 4, el emblema de Covarrubias, 1610, centuria I, emblema 2, en el que aparece en un círculo flameante el cáliz con patena y encima, una hostia; a los lados, dos aras con fuego (EM) [Ilustración 45].

<sup>603</sup> Para la iconografía del Niño de Pasión en el arte del Barroco español, remito a los siguientes dos trabajos: Peña Martín, Á., «Del pesebre a la cruz. El Niño Jesús crucificado», en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Los Crucificados: Religiosidad, Cofradías y arte. Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-M.<sup>a</sup> Cristina, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 735-754; y Sánchez López, J. A., «Contenidos emblemáticos de la iconografía del “Niño de Pasión” en la cultura del Barroco», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática (Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 685-718.

<sup>604</sup> Ver el *Agnus Dei* (1635-1640) de Zurbarán: [Ilustración 46] del Apéndice «Ilustraciones» (AS). Se trata de una imagen de devoción, muy difundida en la España del siglo XVII, que representa un *agnus Dei*, el Cordero de Dios que alude al sacrificio de Cristo para salvar a la humanidad. Destaca la sencillez de la composición, formada exclusivamente por la imagen del animal con las patas atadas y apoyado sobre un alféizar fuertemente iluminado por un único foco de luz. Al recortarse la figura sobre un fondo neutro, destaca la minuciosidad con que Zurbarán ha pintado los bucles de lana del joven animal.

<sup>605</sup> [Ilustración 47] del Apéndice «Ilustraciones». El triunfo de Cristo se representa a través de este emblema en el que el Niño Jesús porta la cruz a hombros y alza la corona de espinas con su mano izquierda. Esta es el signo de la gloria y la cruz, de la salvación, significándose así el poder y la riqueza de tales armas. El triunfo se materializa visualmente a través del león sobre el que el Niño va montado, que es símbolo de valentía y emblema de la tribu de Judá. Como reza la *subscriptio*, «Sit leo virtutis, frons laudis, cruxque salutis / Sit nota: quis Iudae dux Leo Christus ouat».

<sup>606</sup> [Ilustración 48] del Apéndice «Ilustraciones». Brown, 1976, p. 168: «Pictures of Christ bearing the cross in a landscape are not commonly found in Seville during the seventeenth century and less to be seen are pictures of this subject that show him as a young child. The theme can be related, however, to the growing interest in representations of the Infant Christ that developed in Sevillian devotional art in the second half of the seventeenth century».

- *Jesús Nazareno Niño*<sup>608</sup> de Alonso Cano (1601-1667) (AS).
- *Niño de Pasión*<sup>609</sup>, Escuela escultórica granadina (AS).

### 3. Esposa: Virgen María<sup>610</sup>

- «es más que la Luna / pura, hermosa más que el Sol»<sup>611</sup> (MT, vv. 695-696).
- «vara de Jessé»<sup>612</sup> (MT, v. 1219).

<sup>607</sup> [Ilustración 49] del Apéndice «Ilustraciones». Dibujo del Niño Jesús que supone la exaltación emblemática del signo de la cruz como *victoriosum vexillum*. El jeroglífico de la calavera pisada por el personaje simboliza la ocultación del drama que lo acosa desde la niñez: tras la apariencia reposada y apacible, el sufrimiento por una muerte que, aunque lejana, es inexorable.

<sup>608</sup> [Ilustración 50] del Apéndice «Ilustraciones». Escultura del pintor y escultor granadino Alonso Cano, perteneciente a su etapa madrileña. Jesús Niño, vestido con una larga túnica morada ceñida a la cintura, apoya sus pies desnudos sobre el globo terráqueo y las cabezas de unos llorosos querubines. El bello rostro del protagonista, de enorme blandura y finura de talla y de afiligranada policromía, suaviza el modelado de la cara y de las gordezuelas manos, que destacan así trágicamente sobre la superficie rugosa del leño que porta.

<sup>609</sup> [Ilustración 51] del Apéndice «Ilustraciones». Escultura de unos 52 centímetros de altura, de entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, conservada en el Convento de Carmelitas Descalzos de Úbeda (Jaén). El Niño porta la cruz en la mano izquierda y en la derecha, una pequeña cestita con los atributos de la Pasión; lleva, también, ceñida a la frente una corona de espinas. Dirige la mirada hacia arriba, como presagiando los sufrimientos que le esperan. Un recurso plástico que realza el valor dramático de la obra es la policromía blanquecina del rostro del Niño contrastando con lo sonrosado de pómulos y entorno de los ojos (estos, de cristal y elevados), y párpados enrojecidos con la boca pequeña y entreabierta.

<sup>610</sup> Ver una de las primeras vírgenes inmaculadas de José de Ribera, que será, en buena medida, modelo para las siguientes del XVII español: la *Inmaculada Concepción* (1635) (AS). En la parte superior del cuadro, Dios Padre bendice a la Virgen y debajo, una paloma, símbolo del Espíritu Santo. Eleva la mirada hacia el Padre ella, que tiene la luna bajo sus pies y está rodeada de ángeles que portan todos los atributos que la identifican (palmera, olivo, espejo, rosa, lirios...) [Ilustración 52]. El tratadista y pintor Francisco Pacheco escribió en su *Arte de la pintura* sobre la iconografía de la Inmaculada: «No tiene Niño en los brazos, antes tiene puestas las manos, cercada del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies, con el cordón de San Francisco a la redonda. [...] Hase de pintar [...] en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro [...] Hase de pintar con túnica blanca y manto azul [...] vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos. [...] Suélese poner en lo alto del cuadro Dios Padre, o el Espíritu Santo, o ambos, con las palabras del esposo [*Tota pulchra es Amica mea*] [...] Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por país y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original» (Pacheco, 1990, pp. 575-577).

<sup>611</sup> Ver, en el Apéndice «Ilustraciones», el emblema de Covarrubias, 1610, centuria II, emblema 41: identifica al marido con el sol que alumbra a la esposa, identificada con la luna, la cual brilla cuanto más distante del sol está, símbolo de la mujer casada que se retira cuando se ausenta el marido (EM) [Ilustración 53].

<sup>612</sup> Ver *El matrimonio de la Virgen* (ca. 1670) de Murillo (AS) en el Apéndice 4 [Ilustración 54]. Según Réau, L., 2001, tomo 2, vol. 4, p. 168, el arte de la Contrarreforma se despoja de la iconografía medieval de San José como anciano de cabeza calva y barba blanca, para retratarlo en su madurez, como carpintero o como padre nutricio de Jesús. En este último caso,

- «flor de Jericó» (MT, v. 1220).

#### 4. Andrés

- «en fe de mis canas» (MT, v. 673).
- «tengo mi Tribunal / en la Corte»<sup>613</sup> (MT, vv. 1881-1882).
- *San Andrés*<sup>614</sup> (ca. 1631), Zurbarán (AS).
- *San Andrés Apóstol*<sup>615</sup> (ca. 1630), Ribera (AS).
- *El martirio de San Andrés*<sup>616</sup> (1675-1682), Murillo (AS).

#### 5. Juan (Evangelista)<sup>617</sup>

- «las alas / del águila del imperio»<sup>618</sup> (MT, vv. 1368-1369).

---

se le reconoce por la vara florida que porta, la cual alude al episodio de los Evangelios apócrifos en que se relata el desposorio de la Virgen María. Fueron convocados en el templo un hombre de cada tribu de Israel y José acudió por la tribu de Judá. Cada hombre debía llevar una vara, que fueron dejadas sobre el altar. Cuando al día siguiente el sacerdote ingresó en el tabernáculo, un ángel tomó la vara de José y, según unas versiones, la vara floreció (con la flor del almendro, azucena o lirio –símbolo de pureza y castidad–), y según otras, la paloma del Espíritu Santo surgió de ella, señalando así al elegido para desposar a la Virgen. De este modo se cumplía la profecía de *Isaías*, 11, 1. En *El matrimonio de la Virgen*, San José aparece con su vara florida y con manto amarillo: ambos atributos son comunes en él en las obras de Murillo. Añadimos los consejos de Pacheco, 1990, p. 591: «La Virgen y San Josef se han de pintar muy hermosos, en la edad referida [ella, catorce; él, poco más de treinta], vestidos decentemente con sus túnicas y mantos como se acostumbran pintar, dándose las manos derechas con grande honestidad y, en medio el sacerdote bendiciéndolos [...] Hase de pintar esta historia en un sumtuoso templo, con grande acompañamiento de ministros y de gente popular de todas edades y mancebos, con varas en las manos. Y es razón advertir que, al exemplo de la santidad y pureza que se desposaba con el santo Josef [...] no es cosa decente pintarla en traje profano».

<sup>613</sup> San Andrés era el patrón del Santo Oficio de la Inquisición, cuyo estandarte constaba de la cruz con dos travesaños (simbolizando la fe y la autoridad arquiépiscopal), la espada (justicia para herejes contumaces) y el ramo de olivo (paz para los herejes reconciliados con la Iglesia Católica). Rodeaba el escudo la inscripción sálmica «Exurge, Domine, et judica causam tuam» (EM) [Ilustración 55].

<sup>614</sup> [Ilustración 56] del Apéndice 4. Con los pies descalzos y en actitud serena, se muestra leyendo al apóstol barbado y canoso. Viste sayo anaranjado sin mangas y toga del mismo color. Detrás de su figura, la cruz en forma de aspa que tomará su nombre.

<sup>615</sup> [Ilustración 57] del Apéndice 4. Es un ejemplo del tenebrismo de Ribera, con marcados contrastes entre las zonas iluminadas y las sombrías. Representa al apóstol abrazado a la cruz aspada. En la mano, lleva un anzuelo con un pez, recordando su oficio de pescador. Quedan fuertemente iluminados el rostro y el torso desnudo del santo.

<sup>616</sup> [Ilustración 58] del Apéndice 4. En el centro y dominando el cuadro se ve a San Andrés siendo crucificado. A su alrededor se aprecia una gran iluminación que, en el centro, adquiere tintes amarillentos y parece venir del cielo (se adivinan en este unos querubines). Alrededor, diversas escenas realistas: un grupo de mujeres, unos caballos con sus jinetes, la grupa de uno de ellos y un hombre con su perro.

<sup>617</sup> Explica Francisco Pacheco, 1990, pp. 671-673, que San Juan Evangelista se debía representar «de veintidós años [...] se pinta mancebo, por su perpetua virginidad y para proponer [...] un dechado de pureza. Tiene en la mano un cáliz, por la palabra de Cristo: *calicem quidem meum bibetis* [...] Píntese con túnica ceñida y manto, la cual yo pinto siempre blanca, por su pureza y el manto, roxo».

- *San Juan Evangelista*<sup>619</sup> (1610-1612), Rubens (AS).
- *San Juan Evangelista*<sup>620</sup> (1637-1639), Zurbarán (AS).

## 6. Juan Bautista<sup>621</sup>

- «un joven, cuya voz / en la intrincada espesura / del desierto clama» (MT, vv. 153-155).
- «con el dedo apunta»<sup>622</sup> (MT, v. 160).
- *San Juan Bautista en el desierto* (1640), Zurbarán (AS).
- *San Juan Bautista en el desierto* (1641), Ribera (AS).
- *San Juan Bautista*<sup>623</sup> (1688), Mignard (AS).

---

<sup>618</sup> Señala Réau, L., 2001, tomo 2, vol. 4, p. 190, que en cuanto autor de un Evangelio y del *Apocalipsis*, San Juan tiene como atributo un águila que le sirve de pupitre o le presenta un tintero en el pico (*San Juan Evangelista* de *Domenichino* (AS): [Ilustración 59]). Comentan igualmente Appleton y Bridges, 1959, p. 35, sobre el significado del águila en cuanto símbolo del Evangelista: «In merit he is likened to the flying eagle in the figure of the four living creatures. For indeed the eagle flies higher than all birds and is accustomed to thrust his gaze, more keen than that of all living things, into the rays of the sun. [...] John, as into heaven flies with the Lord, and through relating but few of his temporal acts, he knew with loftily soaring mind and clearest sight the eternal power of his divinity, and caused us to know also by his writing».

<sup>619</sup> [Ilustración 60] del Apéndice 4. El autor potencia la idea de sacrificio y entrega de San Juan al presentarlo con el cáliz (se ha especulado que fue envenenado, por lo que simbolizaría igualmente el instrumento de su martirio). La fuerza física que muestra la figura sirve como metáfora de su valor moral y firmeza, mientras que la luz, muy dirigida y contrastada, ayuda a enfatizar el valor de la determinación y seguridad mostrada por el santo.

<sup>620</sup> [Ilustración 61] del Apéndice 4. En un ambiente campestre, en actitud de escribiente y con pose extática, mirando al cielo, y a su derecha, con el águila de San Juan.

<sup>621</sup> Pacheco, 1990, pp. 662-666, sobre la iconografía del Bautista: «Débase pintar el rostro largo, bien proporcionado, flaco y penitente, por la gran abstinencia; el color, tostado y moreno, por los grandes soles e inclemencias de los tiempos; pero, con gracia y hermosura; el cabello y barba no compuesto y crecido; los ojos vivos y encendidos, señal del gran celo y espíritu de Elías; las cejas, grandes, enarcadas y graves, y, en suma, todo el semblante de hombre nobilísimo [...] Hase de pintar en edad de 29 a 30 años [...] se le ha de pintar un saco que llegue a la mitad de las piernas y de los brazos, de un cilicio texido de pelos de camello, que se vea en su aspereza que lo es; maltratada la carne donde remata y ceñida esta vestidura con ceñidor de la piel de una cabra, o de un becerro, o de otro animal. [...] Y, para más adorno, no será culpable añadirle, como se acostumbra, un manto roxo por ornato y señal de su glorioso martirio. [...] Hablando de sus insignias en tercer lugar, es una el cordero [...] La otra insignia es la cruz». Réau, L., 2001, tomo 1, vol. 1, p. 497, corrobora tales atributos: el cordero cruciforme que presenta en un tondo, en un pliegue de su manto, apoyado sobre un libro o derramando su sangre en un cáliz, a sus pies; y una cruz de cañas en la que una filacteria lleva la inscripción «Ecce Agnus Dei».

<sup>622</sup> Ver la disposición gestual que esta acotación implícita implica a través del lienzo *San Juan muestra a Jesús* (ca. 1655) de Murillo (AS) [Ilustración 62]. El pintor emplea un esquema pictórico sencillo al colocar a los dos personajes frente al espectador, a la misma altura y representados en actitudes estáticas. La pasividad de ambas figuras se rompe con la mano de San Juan dirigiéndose hacia Cristo.

<sup>623</sup> Para estos tres últimos retratos, [Ilustraciones 63-65] del Apéndice 4. Tanto Zurbarán como Ribera y Mignard presenta la iconografía típica del Bautista que ya señalaba Pacheco: en el desierto, solo, en actitud penitente y orante, magro, vestido de pieles, con manto rojo, enarbolando una cruz y acompañado de un corderillo.

7. Mateo<sup>624</sup>

- *San Mateo* (1610-1612), Rubens (AS).
- *San Mateo* (1632), Ribera (AS).
- *San Mateo* (1638), Zurbarán (AS).

8. Pedro<sup>625</sup>

- «esta llave dorada / te entrego»<sup>626</sup> (MT, vv. 1380-1381).
- *San Pedro*<sup>627</sup> (1610-1612), Rubens (AS).
- *San Pedro*<sup>628</sup> (ca. 1632), Ribera (AS).
- *San Pedro* (1633), Zurbarán (AS).
- *San Pedro en lágrimas*<sup>629</sup> (ca. 1650), Murillo (AS).

<sup>624</sup> Indica Réau, L., 2001, tomo 2, vol. 4, pp. 371-372, que la iconografía tradicional de San Mateo lo presenta como evangelista, publicano o apóstol. En cuanto apóstol, pisotea un saco de monedas (en señal de arrepentimiento de su profesión anterior) y porta como atributo una lanza o alabarda (*San Mateo* de Rubens: [Ilustración 66]). En cuanto evangelista, porta el Evangelio y suele ir acompañado de un ángel u hombre alado, porque su obra comienza con la genealogía de Cristo según la carne (*San Mateo* de Ribera y de Zurbarán: [Ilustración 67] e [Ilustración 68], respectivamente). En cuanto publicano, lleva una bolsa de monedas o una balanza para pesar oro, que aluden a su oficio de cambista.

<sup>625</sup> Señala Pacheco, 1990, pp. 667-669: «Pedro fue a quien escogió Dios por su vicario en la tierra, y por único y universal pastor de toda su Iglesia, y a quien dio las llaves del tesoro della y la dispensación del precio de su sangre y de nuestra redención. [...] se funda y asegura, bastantemente, no haberse de pintar calvo San Pedro como es lo más común, aunque otros digan otra cosa, sino poblada la frente de cabello no largo, con su coleta, si bien juntamente con la barba redonda, cana, crespa y espesa. [...] fue alto de cuerpo, blanco, descolorido, los ojos negros y teñidos en sangre, las cejas no muy pobladas, la nariz algo remachada y no muy viejo, aunque de más edad que San Pablo y de menos que San Andrés, su hermano. Ha de tener la túnica azul, ceñida y el manto, naranjado o de color de ocre [...] Con sus dos llaves en las manos. Y quizá no se ha observado hasta ahora por qué le pintan la una de oro y la otra de plata, como se ven en muchas iglesias de Italia y Roma; por la llave de oro se entiende la potestad de la absolución; por la de plata, la de la excomunión, porque ésta es inferior y aquella, superior».

<sup>626</sup> Appleton y Bridges, 1959, comentan que las llaves son «Symbol of the spiritual powers conferred upon St. Peter by Christ [...] The keys are commonly shown as one of gold and the other of silver» (p. 53). Efectivamente, el atributo más antiguo y difundido de San Pedro es la llave: Pedro siempre es *clavígero* (*Petrus claviger coeli*). Esa llave puede ser única, como sucede en *El Maestrazgo*, pero generalmente son dos, una de oro y otra de plata (llaves del cielo y de la tierra, respectivamente), las cuales simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y de excomulgar. Aparecen juntas porque el poder de abrir y cerrar es uno solo. Si alguna vez aparecen tres llaves, simbolizarán el triple poder del apóstol sobre cielo, tierra e infierno. Además de estas llaves, son también atributos iconográficos de San Pedro la barca (que alude a su oficio de pescador y que pasará a ser nave de la Iglesia), el gallo (emblema de su negación y arrepentimiento) y la cruz invertida (que evoca su crucifixión boca abajo). Ver Réau, L., 2001, tomo 2, vol. 5, p. 51.

<sup>627</sup> [Ilustración 69] del Apéndice «Ilustraciones». San Pedro se presenta como un varón anciano, de cabellos y barba canos. Viste túnica apostólica y palio, y porta en la mano derecha la llave dorada y en la izquierda, la plateada.

<sup>628</sup> [Ilustración 70] del Apéndice 4. Contraviniendo las directrices de Pacheco, Ribera presenta al apóstol Pedro calvo, pero con la barba cana muy poblada. Porta las dos llaves en la mano derecha y en la siniestra, un grueso infolio. Viste túnica azul y manto ocre de vastos pliegues.

9. Santiago Apóstol (Diego)<sup>630</sup>

- *Santiago el Mayor* (1612), Rubens (AS).
- *Santiago el Mayor* (1630-1635), Ribera (AS).
- *Santiago Apóstol*<sup>631</sup> (ca. 1655), Murillo (AS).

## IV.- Representación de «personas morales» (dones y virtudes cristianos):

## 1. Esposa: Gracia

- «en ley de mi gracia pueda / llamarla su Ley de Gracia» (MT, vv. 619-620).
- *Gracia* (CR, I, p. 465):

Risueña y bella jovencita revestida de hermosísimo traje, coronada de jaspes y otras piedras preciosas. Se verá además cómo con las manos va arrojando plácidamente a su alrededor algunas rosas de variados colores, todas las cuales se pondrán sin espinas; yendo ornada con un collarín de perlas que el cuello le ciñe.

El jaspe se le pone en representación de la Gracia [...]

Lo mismo significa la rosa sin espinas, e igualmente las perlas, las cuales resplandecen y complacen por singular y oculta propiedad de Natura.

- «La gracia divina simboliza por cinco manantiales (las cinco llagas) o por siete (los siete sacramentos). También por un surtidor en donde abrevan las palomas. El ciervo y las palomas simbolizan el alma cristiana. Los romanos simbolizan la gracia personal por medio de 100 hojas...» (IC, p. 97).

<sup>629</sup> Para este y el anterior retrato, [Ilustraciones 71-72] del Apéndice 4. Tanto Zurbarán como Murillo presentan a San Pedro vestido con túnica azul y manto anaranjado, uniendo las manos en actitud orante y con rostro compungido y apesadumbrado en dirección a los cielos. Porta con él la llave plateada (Zurbarán se la cuelga del cinto). En ambos casos, resulta sobrecogedor el realismo del personaje, en su rostro y sobre todo, cuello.

<sup>630</sup> Señala Réau, L., 2001, tomo 2, vol. 5, pp. 175-178, que hay tres modelos iconográficos de Santiago el Mayor: como apóstol, como peregrino y como guerrero. Como Santiago apóstol, se le representa descalzo, cubierto con una toga y portando el Nuevo Testamento; sus atributos son la cruz de doble travesaño (simbolizando el haber sido el primer arzobispo de España) y la espada (pues fue decapitado). Como peregrino, a Santiago se le presenta calzado y tocado con un sombrero de ala ancha guarnecido de conchas (venera jacobea), apoyado en un bordón y con un zurrón y una cantimplora, útiles indispensables para todo peregrino (*Santiago el Mayor* de Ribera: [Ilustración 74]). Como Santiago *Matamoros*, su representación es de tipo ecuestre: alzado en el aire sobre un caballo blanco y derrotando a los enemigos musulmanes. Probablemente, el actor calderoniano que encarnase a este personaje en *El Maestrazgo* habría seguido el segundo de los tres tipos.

<sup>631</sup> Para este retrato y el de Rubens, [Ilustraciones 75 y 73], respectivamente, del Apéndice 4. Ambos artistas fusionan en sus obras la iconografía de Santiago como peregrino y como apóstol. Por ello el personaje –de pelo azabache y profusamente barbado– porta en ambos lienzos, además de bordón y concha jacobea (esta última, solo en Murillo), toga roja y el Nuevo Testamento.

## 2. Simplicidad

- «*Simplicidad, de villano*»<sup>632</sup> (MT, v. 388 acot.).
- «en este vergel esté / por jardinero» (MT, vv. 520-521).
- *Simplicidad* (CR, II, p. 316):

Jovencita vestida de blanco, que llevará entre las manos un Faisán junto a una blanca Paloma. [...]

Viste de blanco por cuanto dicho color es simple por completo, es decir, que carece en absoluto de composición.

La Paloma se pone por habernos sido dada por Cristo Nuestro Señor como símbolo de la verdadera simplicidad por medio de la cual es posible alcanzar el reino de los cielos [...]

Por el contrario, y a propósito de una reprobable simplicidad o necesidad, hemos pintado al Faisán, pues dicha ave se imagina que no pueden verla cuando, escondiendo la cabeza, no puede ver ella misma.

## 3. Inocencia

- «ánimo sencillo» (MT, v. 525).
- *Inocencia* (CR, I, p. 529):

Pura virginal jovencita vestida de blanco, que lleva en la cabeza una guirnalda de flores, sosteniendo entre sus brazos un corderillo.

Se pinta esta imagen llevando una corona y vestida de Virgen, en atención a que la mente del inocente siempre se muestra intacta e inmaculada.

El Cordero simboliza la inocencia, porque no tiene ni fuerza ni intención de perjudicar a ninguno, y además porque, viéndose ofendido, ni se aíra ni se enciende en deseos de lograr venganza; antes al contrario tolera pacientemente y sin repugnancia que le arrebaten la lana y aún la vida.

## V.- Representación del Demonio, sus semejantes y acompañantes:

### 1. Malicia

- «*Sale la Malicia de galán, con alguna alusión en el vestido o manto de demonio*»<sup>633</sup> (MT, v. 1 acot.).
- «Toma el dinero, Malicia, / que fue del Tusón el precio»<sup>634</sup> (MT, vv. 1709-1710).

<sup>632</sup> La ridiculez de la vestimenta, junto con la incorrección lingüística, son recursos habituales de la comicidad; figuran en los personajes ridículos de otros géneros dramáticos del Siglo de Oro, y en los graciosos de otros autos sacramentales. Ver García Ruiz, 1994, pp. 137-140.

<sup>633</sup> Réau, L., 2001, tomo 1, vol. 1, p. 85, indica que los tres colores asociados al Demonio en las artes plásticas son el negro (así como el blanco es el símbolo de la divinidad y la pureza, el negro lo es de las tinieblas), el rojo (pues los demonios viven en el fuego del infierno) y el verde (color de la serpiente y símbolo del mal); así pues, el manto de Malicia en *El Maestrazgo* bien pudiera haber sido de cualquiera de estas tres tonalidades.

<sup>634</sup> Hacia el final del auto, Malicia pasa a ser imagen de Judas, apóstol que traicionará y venderá a Jesús por treinta monedas de plata: «The symbol of Betrayal is properly the first in any series of Passion instruments. The pieces of silver are sometimes shown falling from a bag or are arranged circular-wise around it» (Appleton y Bridges, 1959, p. 91).

## 2. Lisonja

- «áspid disimulado»<sup>635</sup> (MT, v. 20).
- «Sale la Lisonja de dama, con manto en los hombros» (MT, v. 24 acot.).
- *Adulación* (CR, I, p. 66):

Mujer alegre, con el cabello recogido, que irá vestida de tonos variados. En la diestra llevará un fuelle para atizar el fuego, y en la siniestra una cuerda, teniendo un camaleón a sus pies. [...] Viste de muchos colores porque el adulador acostumbra a cambiar con facilidad, a la primera ocasión, de rostro y de palabras.

## VI.- Representación de las religiones:

### 1. Sinagoga

- «sale la Sinagoga vestida a lo judío»<sup>636</sup>, con un venablo» (MT, v. 760 acot.).

<sup>635</sup> Ver la ilustración «Áspid» del ms. Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian (Oxford), fol. 80v [Ilustración 76].

<sup>636</sup> No he encontrado estudios iconográficos de la Sinagoga en el Barroco español; los que existen profundizan en su representación en la Baja Edad Media. Así, en el ámbito francés, destacan las investigaciones de B. Blumenkranz sobre los judíos y sus relaciones con los cristianos en la Francia medieval (indico únicamente el manual suyo al que he tenido acceso: *Bibliographie des juifs en France*, Paris, Belles Lettres, 1974. En las pp. 19-20 reseña la iconografía del judío en esculturas, pinturas y vidrieras). En el ámbito hispánico, destaco, por orden cronológico, los siguientes trabajos: Pollin, 1992; Cantera Montenegro, E., «La imagen del judío en la España medieval», en *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Serie III-Historia Medieval*, núm. 11, Madrid, UNED, 1998, pp. 11-38; del mismo autor, «La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media», en Carrasco Manchado, A. I., y Rábade Obradó, M<sup>a</sup>. P. (coords.), *Pecar en la Edad Media*, Madrid, Sílex, 2008, pp. 297-326; y Rodríguez Barral, 2009. En época medieval, cuando se representan enfrentadas las personificaciones de *Synagoga* y *Ecclesia*, se hace hincapié en la obstinación del pueblo judío en no reconocer al Mesías, razón por la que Sinagoga aparece con los ojos vendados, la cara descompuesta, los cabellos revueltos y la ropa desordenada, signos de su infamia e ignorancia. Las alusiones a su derrota y a la pérdida de vigencia de la Ley antigua son variadas: puede portar Sinagoga una lanza, estandarte o caña rotos; unas tablas de la Ley que se le resbalan de las manos o directamente, rotas a sus pies; la cabeza profundamente inclinada y cayéndosele la corona que antaño ostentaba. Julio Caro Baroja, 1962, tomo 1, p. 87 y ss., señala que en el imaginario popular de la España de los siglos XV, XVI y XVII, se forjó una tipología del judío en los siguientes términos: desde el punto de vista físico, el judío tenía aspecto antipático, cara ancha, ojos vivos y de forma almendrada, nariz corva y dientes exagerados (figura *armenoide*); en el orden psicológico, el judío era siniestro, inteligente, sutil, astuto, sagaz, avaro, usurero, orgulloso, soberbio, terco y vehemente en la defensa de su posición teológica. Pues bien: a través de la iconografía artística, es posible conectar la acotación «a lo judío» para el atuendo de la Sinagoga de *El Maestrazgo del Tusón*, entre otros, con el retablo *Cristo bendiciendo* (1494-1496) del pintor de la escuela hispano-flamenco Fernando Gallego (ca. 1440-1507) (IC): la Sinagoga aparece como una vieja tambaleante, con venda cegadora –a modo de fina gasa que transparente unos ojos de mirada cansada–, vestido amarillo (color de connotación negativa asociada al imaginario semita; simboliza la envidia ante la juventud y triunfo de la Iglesia. En la Edad Media, era el color que identificaba a los desterrados de la sociedad, los herejes y deshonorados) y tocado cónico; porta las tablas de



- «para coronar tus rizos / entretejieron guirnaldas / Jericó y Senar, / de púrpura y nácar» (MT, vv. 920-923).
- «la gran Ley Escrita» (MT, v. 1002)
- «di que yo me vestiré / del color de mi desgracia, / pues si entre su negro horror / mis cautelas se disfrazan, / que no creyendo sus luces / solo mis sombras me agradan» (MT, vv. 1008-1013).
- «las piedras de mis contrastes» (MT, v. 1639).
- «Tus piedras de toque»<sup>637</sup> (MT, v. 1647).
- Instrumentos de Pasión<sup>638 y 639</sup>.

---

Moisés y el estandarte quebrado [Ilustración 77]. Aprovecho para reproducir también esta anotación de Dominique Reyre, que me parece de gran interés: «el elemento más relevante del traje “a lo judío” es el tocado. En efecto, sabemos por los juegos escénicos de una obra de teatro contemporánea de Calderón que el tocado constituye la pieza emblemática de la identidad judía en el tablado. En *El Anticristo* de Ruiz de Alarcón, la conversión burlesca del bobo judío Balán da lugar a un cambio de tocado: «cuando dice que se vuelve judío se pone el bonete, y cuando cristiano el sombrero» (Ruiz de Alarcón, *Obras Completas*, ed. Hartzenbusch, Madrid, BAE, 1947, pp. 359 y 371, acotación). El tocado “a lo judío” tiene pues una función metonímica capaz de sugerir la identidad del personaje que lo lleva; quizás sea una representación escénica de la “kipa” judía. Sabemos por otra parte que, fuera del teatro, cuando un judío venía a la Corte se le distinguía inmediatamente por su tocado» (Reyre, 1995, p. 150, nota a pie de página 38).

<sup>637</sup> Por una empresa de Juan de Borja (Bruselas, 1680) podemos hacernos una idea de cómo era una piedra de toque (EM) [Ilustración 78].

<sup>638</sup> [Ilustración 79] del Apéndice «Ilustraciones». Según Appleton y Bridges, 1959, p. 49, «The heraldic development of the coat of arms of Christi is as old as the fourteenth century. The common practice was to group some of the instruments around the Cross on a shield. [...] In the fifteenth century the emblems were treated as charges on shields in series extending to as many as twenty-four [...] Such a series, following the account of the Passion recorded in the Gospels, would include the following: Thirty Pieces of Silver, Lantern, Club and Reed-mace, Kiss of Judas, Blindfolding of Jesus, Hand striking Jesus, Bystanders spitting on Jesus, Cock, IHC, Crown of Thorns, Reed Sceptre, Purple Robe, Column of the Scourging, Scourges, Basin and Ewer, Vernicle, Vestigia Salvatoris, Lance or Spear and Reed with Sponge, Nails and Hammer, Coat and Dice, Five Wounds, Vat of Vinegar, Pincers, Ladder, Sepulchre with Christ of Pity».

<sup>639</sup> Afirma Dominique Reyre que opera en Calderón, de acuerdo con el ambiente contrarreformista de la época, «una voluntad de conferirle al Judaísmo la responsabilidad entera del deicidio según un proceso de judaización del mismo que supone una distorsión de los textos evangélicos. En efecto, según las Escrituras, fueron los soldados romanos quienes pusieron la caña en manos de Jesús, quienes le trenzaron una corona de espinas, quienes se la colocaron en la cabeza y quienes llevaron a Cristo cargado de su cruz hacia el lugar del suplicio. Es particularmente significativa, en este auto sacramental, la insistencia puesta en la culpabilidad judía. De hecho, se inspira, en el plano visual, en la tradición iconográfica antijudía de la Edad Media» (Reyre, 1995, p. 150). De la misma autora: «La aparición en el escenario del personaje de la Sinagoga supone mayor intensidad aún en la figuración del antijudaísmo del auto sacramental. Calderón se vale así de un personaje alegórico cuyo nombre evoca tanto la hostilidad activa de los judíos contra los cristianos como ciertas connotaciones despreciativas. Por otra parte, la Sinagoga, por ser el contrapunto imaginario de la Iglesia, esposa de Dios, actúa como una mujer abandonada, humillada, cuyo único objetivo es la venganza. Por eso Calderón imagina nuevos efectos escénicos: un vestuario de luto, un juego de luz y sombra (escena nocturna) y unos ultrajes simbólicos. El traje negro simboliza la desgracia del personaje, y la sombra que le rodea evoca el mundo de tinieblas del cual participa por su crimen. La compra del Cordero se hace a la luz de una vela, es decir a

- i. «*Tócale a una sogá*» (MT, v. 1663 acot.).
  - ii. «*Tócale a unos azotes*» (MT, v. 1671 acot.).
  - iii. «*Tócale a una corona de espinas*»<sup>640</sup> (MT, v. 1679 acot.).
  - iv. «*Tócale a unos clavos*» (MT, v. 1681 acot.).
  - v. «*Tócale a una cruz*» (MT, v. 1682 acot.).
- «Por ahora nada me obliga, / sino el asombro y el miedo, / a ir donde prófuga y vaga / viva sin patria ni templo»<sup>641</sup> (MT, vv. 1901-1904).

---

escondidas, lo que sugiere la idea de sacrilegio plasmada por el ademán de tocar el Cordero (símbolo eucarístico). La iconografía de la figura alegórica de la Sinagoga ofrecía a Calderón numerosas representaciones de la Sinagoga traspasando el corazón del Cordero Místico con un dardo, lanza o espada. El dramaturgo recoge este trasfondo imaginario al introducir la acotación de la flagelación del Cordero con sogá y azotes y su crucifixión con los clavos [...] Pero Calderón va más allá del deicidio evocando su prolongación con el sacrilegio: la presencia del dinero en el escenario y los juegos escénicos de la compra del Cordero sugieren al público las profanaciones de hostias consagradas, motivo del antijudaísmo por excelencia» (Reyre, 1995, pp. 154-155). Para la iconografía medieval del pueblo judío en cuanto deicida (sobre todo aplicado al mito de la profanación de la hostia eucarística), remito a Rodríguez Barral, 2009, pp. 171-214.

<sup>640</sup> Sobre la corona de espinas: «Included among the symbols of the Passion in later medieval times although it does not figure in early representations of the Crucifixion. The crown of thorns was mentioned by three Evangelists, but few writers in the early church refer to it as if it were still in existence and venerated. It is certain that what was supposed to be the crown of thorns was revered in Jerusalem for several hundred years, from the sixth to the ninth century. When St. Louis obtained the crown and built Sainte-Chapelle (completed, A. D. 1248), popular and artistic imagination prompted its inclusion in representations of the Crucifixion in the form then known. The relic at that time was a mere wreath of rushes apparently intended to tie together the crooked thorn branches (*Zizyphus spina Christi* or jujube tree). In art, the thorns do not appear until after A. D. 1300» (Appleton y Bridges, 1959, p. 29).

<sup>641</sup> Es lugar común el tópico de la movilidad del pueblo judío. Ver [Ilustración 80] del Apéndice «Ilustraciones»: tomamos de Caro Baroja, 1962, el grabado de un judío errante extraído de la portada de un libro de doctrina judía en español publicado en Ámsterdam 1649. No es muy diferente su iconografía a la del peregrino de Santiago de Compostela.

#### 4.- Estudio textual del auto *El Maestrazgo del Tusón*

##### 4.1.- La panorámica textual<sup>642</sup>

*El Maestrazgo del Tusón* se ha conservado, de acuerdo con los datos de que disponemos, en los testimonios que describimos a continuación, indicando las siglas que emplearemos para identificarlos<sup>643</sup>.

##### Manuscritos

BM *Autos sacramentales de Calderón*, Biblioteca Bartolomé March, Colección del Duque de Medinaceli, volumen VI, catalogación de Medinaceli: nº 197, en Biblioteca Bartolomé March: núm. de registro 6.536, signatura 19 / 9 / 1 / VI, núm. 195 de ms., fols. 103r-136v<sup>644</sup>.

<sup>642</sup> Ofrecemos la primera página de los dieciséis testimonios que siguen, tanto manuscritos como ediciones, al final del Apéndice 4 («Ilustraciones»): [Ilustraciones 81-96].

<sup>643</sup> Para la compilación de materiales partimos del *Manual bibliográfico calderoniano* de Kurt y Roswitha Reichenberger, que, aunque fundamental, no reseña algunos testimonios (el de la colección del Duque de Medinaceli) u ofrece datos erróneos de algunos otros (por ejemplo, considera dos testimonios diferentes el de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona y el particular de don Arturo Sedó, cuando, en realidad, son el mismo ejemplar).

<sup>644</sup> Citado por Romera Castillo, 1991. Se trata de una colección de quince tomos (catorce volúmenes de autos –seis en cada uno; el último reúne nueve textos de dudosa atribución, según el copista– y uno de loas) caligrafiada por el pendolista Dionisio García de Toledo. Está fechada en Madrid, en 1715, para «el uso de Alfonso Pablo de Avellaneda, Camarero del Excmo. Señor Marqués de Priego, Duque de Medinaceli», según se lee en la portada de cada tomo. Destacan los primorosos adornos en títulos, los excelentes dibujos ornamentales (de flores sobre todo), el cuidado de la simetría al encuadrar lo escrito en cada folio en rectángulos y separar por líneas verticales el nombre de los personajes y sus parlamentos y la alternancia de tinta roja (para los títulos, reparto, personajes y dibujos) con tinta negra. Los tomos, excelentemente encuadernados, aunque sin lujo, no tienen inscripción alguna en la portada. Pero en los lomos se puede leer: *Autos sacramentales de Calderón*. Las medidas de los catorce tomos en cuarto son de 16,5 x 21,8 cms. en la portada; y de 16 x 21 cms. en el interior. No hay numeración originaria, aunque existe una, realizada a mano, con lápiz, en los rectos. Al principio de cada tomo se encuentra: [dos fols.]: de guarda, en blanco, sin numerar. [fol. 1r-v]: en el recto, hay un bello grabado en el que se indica que Bern[ard]us Garzia, delin[eó] y G. VALK. [e]sculp[ió] y en el que aparece un retrato de Calderón, en un medallón, en una especie de basa, sustento de una custodia, rodeada de tres ángeles, dentro de una iglesia, con las siguientes inscripciones: *Panis vitae et intellectus; Jucundum sit et / elloquium meum / P. 1. 3; D. PETRUS CALDERON, / de la Barca. Encomia eius, opera sua / erunt*; mientras que el verso aparece en blanco. [fol. 2r-v]: en el recto, de la artística portada de los trece primeros tomos, se puede leer: *AUTOS / SACRAMENTALES ALEGÓRICOS / y Historiales, COMPUESTOS POR DON PEDRO CAL / deron dela Barca, Cauallero dela Orden de San- / tiago, Capellan de Honor de S[u] Mag [estad] y delos Reyes / Nuevos de Toledo, / ESCRITOS PARA EL / uso de ALFONSO PABLO DE AVELLANEDA, / y PEÑALOSA, Camarero del EXC. SEÑOR / MARQUES DE PRIEGO, DUQUE DE MEDINACELI Etc. / [pequeño dibujo de flor] / TOMO / [número del mismo] / [bellísimo dibujo con corola de flor en el centro] / En Madrid p[or] DIONISIO GARCIA DE TOLEDO. Año 1715; estando el verso en blanco. [fol. 3r-v]: en blanco. Al final de cada volumen hay dos folios de guarda. Todos los autos, después de la palabra *FIN*, terminan con dibujos de flores a las que se añaden, en contadísimas ocasiones, otros motivos.*

- C *Autos sacramentales, alegóricos e historiales dedicados a Cristo Nuestro Señor Sacramentado, compuestos por Don Pedro Calderón de la Barca*, Parte VI, fols. 97r [95, corregido el 5 con un 1 en el ms.] a 152v (numeración antigua). Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la Parroquia de San Sebastián de Madrid. Actualmente en el Museo Nacional del Teatro (Almagro)<sup>645</sup>.
- M1 Biblioteca Municipal de Madrid, signatura I / 21,1-1 (antes 1226,1).
- M2 Biblioteca Municipal de Madrid, signatura I / 21,1-2 (antes 1226,2)<sup>646</sup>.
- N1 *Autos sacramentales alegóricos e historiales de Don Pedro Calderón de la Barca*. Ms. 3793 de la Biblioteca Nacional de España, fols. 9r-42v<sup>647</sup>.
- N2 *Autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, tomo tercero. Ms. 16278 de la Biblioteca Nacional de España, fols. 3r-35v<sup>648</sup>.

<sup>645</sup> Subirá, 1960, pp. 67-68, se había hecho eco de la lista de los diez volúmenes de manuscritos de la Cofradía de la Novena, de la Parroquia madrileña de San Sebastián, aunque sin catalogarlos, que es lo que hacen Rull y de Torres, 1984. Así describen el volumen 5 (6 en la nomenclatura de la colección primitiva), pp. 87-89: «Un tomo en pergamino fatigado, con lazos. En el lomo: DISCVR- / SOS / Morales / DE / Calderó[n] / 6 / Y un tulipán dibujado debajo, como en los otros tomos. Letra: Siglo XVIII, de diversos copistas. Folios: 258. La última guarda lleva la paginación 252. Medida: 14,8 x 20,9. Portada: + / Autos Sacramentales Alegóricos / Y / Historiales dedicados / A / Christo Señor nuestro Sacramentado / Compuestos / Por D[o] Pedro Calderón De la Barca / Cauallero Del horden De Santiago / Capellán De honor De su Mag[esta]d / y De los Reyes / nuevos De la Ziu-/ dad De / Toledo / Parte Sexta». El auto *El Maestrazgo del Tusón* va precedido de la loa y el auto *La piel De Jedeón*, la loa y el auto *El Cubo Del Almudena*, y la Loa De *la Esgrima* / Para el Avto Yntitulado *el Maestrazgo Del toisón*. Va seguido de *El Sacro Parnaso*, *La Siembra del Señor* y *Los Encantos de la Culpa*.

<sup>646</sup> Tanto 1226,1 como 1226,2 son citados por Rull y de Torres, 1972. En las pp. 120-123, encontramos la descripción del antiguo ms. 1226 en los siguientes términos: «7. Tomo de varios manuscritos, signatura 1226. Dentro también C - Ms. 21. Portada: Índice del tomo, más las obras. Son de diversos autores las copias, con varios ejemplares de una misma, a veces. Folios: sin numerar. Letra: Finales del s. XVII, y del XVIII. Medida: 214 x 148 mm. aproximadamente en la portada. Encuadernación: pasta española. En el lomo: Folletos (tejuelo superior en oro sobre fondo rojo) / 7 (tejuelo inferior, fondo verde) / . Abajo, iniciales: A. G. M. (en oro). Contenido: 1. Portada: Auto sacramental / *el maestrazgo del Toisón* / De D[on] Pedro / Calderón de la Barca / A continuación, Ynterlocut[o]res [y acotación escénica]. Folios: 43r. 2. Portada: Auto sacramental / *El Maestrazgo del Tusón* / De D[on] P[edr]o Calderón / [A continuación las personas y acotación escénica]. Folios: 30v». A las dos copias de *El Maestrazgo* les siguen *El horden de Melchise[dec]*, *Pastor Fido*, *el Pastor Fido*, *El Pinttor de su deshonra*, *El Pleito matrimonial*, *el pleito Matrimonial de Alma y Cuerpo*, *el Pleito Matrimonial*, *la probática piscina* y *primer Refugio del hombre*, *el Sacro Parnasso*.

<sup>647</sup> Citado en el *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, p. 181. Citado por Paz y Meliá, 1934, p. 324; y por Rull y de Torres, 1970, que describen así el volumen, pp. 32-33: «Portada: Avtos sacrame[n]tales Alegóricos y historiales de Don Pedro Calderón de la Barca. Folios: 397 más anteportada con Víctor y nombre de don Pedro Calderón + portada + tabla de los Avtos. Letra: siglo XVIII. Procedencia: Usoz, 1873. Medida: 20 x 14,5. Encuadernación: pergamino con lazos». *El Maestrazgo* va precedido de la loa para el Avto de *El maestrazgo del toisón* y seguido de *Lo que ba del hombre a Dios*, *El horno de Babilonia*, *El primer refugio del hombre* y *provática piscina*, *Los encantos de la culpa*, *El sacro Parnaso*, *El valle de la Zarçuela*, *La çena del Rey Baltasar*, *Sueños ay que berdad son*, *El cubo de la Almudena*, *El yndulto jeneral* y *La tore de Babylynya*.

- OC Manuscrito procedente de la biblioteca particular de don Pedro Ortiz Cruz, tomo primero de la colección, número dos de la numeración primitiva, fols. 217r-248v. Actualmente, Ms. 22557 de la Biblioteca Nacional de España. El auto está entre las pp. 206 y 240 (numeración actual)<sup>649</sup>.
- P *Autos sacramentales*. Ms. esp. 428,8 de la Bibliothèque Nationale de France (París), fols. 185r-212v<sup>650</sup>.
- S *Autos sacramentales alegóricos e historiales*. Tomo III, Ms. 212 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo (Santander), fols. 107r-134v<sup>651</sup>.

<sup>648</sup> Citado por Alenda y Mira, p. 492; por Paz y Meliá, 1934, p. 324; y por Rull y de Torres, 1970. Así describen estos últimos el manuscrito, pp. 56-58: «Portada: ..... Folios: 401 (incluida la tabla de los autos). Letra: siglo XVIII. Encuadernación: pergamino con lazos». Nuestro auto va seguido de *La Yglesia sitiada, El verdadero Dios Pan, El Divino Orpheo, Sueños ay que verdad son, Las dos Estrellas de Franzia, Los alimentos del hombre, La Vniversal Redempzión, Lo que va del hombre a Dios, Ecco y Narzisso, La Redempzión de Captivos*. En el fol. 365r del volumen, al lado de un cuño, figura la siguiente inscripción: «SELLO TERCERO-TREINTA / Y QVATRO MARAVEDIS. AÑO / DE MIL SETECIENTOS / Y UNO».

<sup>649</sup> Citado por Rull y de Torres, 1977. Se trata de nueve volúmenes, copias del siglo XVIII, que a su vez formaban parte de una colección más completa de teatro, desaparecida. Los números conservados son: 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12 y 14. Así es el volumen en que aparece *El Maestrazgo del Tusón*, pp. 147-148: «Se trata de un tomo, en pergamino de época, fatigado, deslucido, y roto en el lomo, de autos calderonianos. En el lomo: [a]jutos de Calderón. En la cubierta anterior, escrito a mano con letra borrosa: PB/48.182. Folios: 248 + 3 hojas de guardas al principio y 3 al final. Hay numeración a tinta de época, cuyo principio comienza en el folio 10 de los preliminares. En la guarda primera, en la parte superior, a tinta distinta y posterior: Son 11 tomos. Medidas: 20,8 x 15 cm. [portada]. Encuadernación: Pergamino con lazos. Letra: Siglo XVIII, de más de un copista, y con folios cuya tinta está muy borrosa junto a otros en perfecto estado de lectura. En algunos folios hay como marca de papel un corazón con una cruz potenziada y las iniciales IHS». *El Maestrazgo*, que aparece en último lugar, va precedido de la loa y el auto del *Año Santo De Roma*, la loa y el auto de *El primer blasón del Austria*, la loa y el auto de *El Segundo blasón del Austria*, la loa y el auto de *El Diuino Orpheo*, y la loa y el auto de *A tu Próximo como a ti*.

<sup>650</sup> Citado por Morel-Fatio, 1892, pp. 235-236; y por Rull y de Torres, 1973. Se trata de una colección de tres volúmenes de autos calderonianos que perteneció a don Gaspar de Zúñiga, Duque Príncipe de Barbazón, y luego a Alfred Morel-Fatio, que la donó a la Bibliothèque Nationale de París. Así la describen Rull y De Torres, 1973, pp. 212-214: «Folios: 324. El folio 303 está en blanco. En el fol. 1 (s. n.): "16 janvier 1877" (posible fecha de catalogación). Fol. 1 Tabla [de los autos que contiene el tomo 428]: *El año S[an]to en Ma[dr]id, A Dios p[o]r Razón de Estado, El Pleito matrimonial, El Horden de Melchisedech, El gran Mercado del Mundo, Las Espinas de Rut, El Cubo de la Almudena, El Maestrazgo del Tusson, El lirio y la Azuzena, El Laberinto del Mundo, Los Alimentos del Hom[b]re, Los Encantos de la Culpa*. Medidas: 212 x 155 mm. Encuadernación: piel marrón. Lomo con nervios y dibujos en oro. Arriba: "Calderón. Comedias" (en tejuelo rojo). Más abajo: "Vol. III". Abajo: sello pegado con la signatura: "Esp. 428". Fol. 2 arriba [borroso] Gaspar de Zuniga Duque / P[rincip]e de Barbazón / .».

<sup>651</sup> Citado por Rull y de Torres, 1973. Los manuscritos de la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander ya habían sido descritos por Artigas en el Catálogo de Manuscritos de dicha Biblioteca. Acerca del ms. 212, comentan Rull y de Torres, 1973, pp. 206-207: «Portada: AVTOS / SACRAMENTALES / ALegóricos / y historiales / compvestos / por Don Pedro / Calderón de la Barca / Cavallero del Orden de Santiago / / Tomo Tercero. Folios: 236 (numeración reciente), el folio 182 en blanco, y desde 475r a 707v (numeración antigua de la colección). Incluye tabla de los autos en fol. 2. Letra: siglo XVIII. Medida: 260 mm. x 146 mm. Encuadernación: Pasta. En el lomo: Avtos de Calderón. T. III.». *El Maestrazgo* va precedido de *La serpiente de metal, El Arca Captiva, El Año Santo de Roma y El Pleyto Matrimonial*; le siguen *Psiquis y Cupido Iª y IIª parte, El verdadero Dios Pan y Las espigas de Rvth*.

- T Manuscrito procedente de la colección teatral de don Arturo Sedó. Actualmente, en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, Vitr. A. Est. 5. 43 hjs. El auto ocupa los fols. 11r-45r<sup>652</sup>.
- Y Ms. B2608/3 de la Hispanic Society of America (Nueva York), fols. 62r-95r. Letra *bastarda*, de fines del siglo XVII o principios del XVIII<sup>653</sup>.

### Ediciones

- AP *Autos sacramentales alegóricos, y historiales del Phenix de los poetas, el español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes [...] Tomo quinto. Con privilegio. En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1760, pp. 418-444. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 3161.*
- J *Descripcion panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de laen celebró en la translacion del SS. Sacramento a lu nuevo y lumptuoflo Templo, por el mes de Octubre del año de 1660 [...] En Málaga lo imprimió Mateo Lopez Hidalgo [...] Año de 1661, pp. 218-280. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, 2 / 7347.*
- P1 *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier [...] Parte tercera. En Madrid: En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Año de 1717, pp. 410-437. Portada a dos tintas, roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 4958.*
- P2 *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro*

<sup>652</sup> Citado por Montaner, 1951; por Simón Palmer, 1977; y por Rull y de Torres, 1984. Dejamos constancia en este apartado de la existencia de este manuscrito T, pero, por su singularidad, queda fuera de nuestro estudio textual. Remito al apartado IV. de este trabajo: «*EL MAESTRAZGO DEL TUSÓN* (segunda versión: el manuscrito T de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona)», que está dedicado exclusivamente a su estudio y edición.

<sup>653</sup> Citado por Regueiro y Reichenberger, 1984. Así describen la colección en la que se incluye nuestro auto, pp. 125-126: «20,2 x 14.5 cm., but size varies slightly for each *auto*. Factitious collection. The MS is bound in parchment; the leather strips are missing. 234 leaves, consecutively numbered by the owner of the volume; however, folios 24-49 are now wanting. Folios 95v and 151v are blank; folios 183v and 234v are without text but show notes written by a hand different from the hand that transcribed the preceding *auto* in each case. On the inside front cover by a different hand "los de francisco I Texera [?] son mas.". The eight autos are written by various hands, one of which (*La redención de cautivos*) is dated 1704 (fol. 209v). Without going into a detailed study of the handwriting, the general impression is that all of the MSS in this volume are in the same writing style, that in use at the end of the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries. The table of contents is on an unnumbered folio (fol. 235r); its lower half is torn, and there is scribbling on the verso. The titles listed below are taken from the first page of each individual *auto* where the title appears: La Semilla y La Cizaña, El cubo de la Almudena, El Maestrazgo del Toison, La Prvdente Abigail, El Yndvlto General, El Año Santo en Madrid, La Redempcion de cavtiuos, El Arca de Dios Cautiua».

*de Pando y Mier. [...] Parte tercera, con privilegio, en Madrid, Año de 1718, pp. 410-437. Portada roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 1323.*

VP Calderón de la Barca, P., *Obras completas*, tomo III: *Autos sacramentales*, ed. de Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987 [1952], pp. 894-913.

#### 4.2.- Las relaciones textuales

##### La familia [X1] (C J M1 M2 N1 OC P S) y la familia [X2] (AP BM N2 P1 P2 VP Y)

De entrada, creemos que es posible establecer dos grandes familias que derivarían de [O], el texto original perdido de Pedro Calderón: se trata de los arquetipos [X1] y [X2], de los que proceden todos los testimonios conservados. Esta división parte de una lectura significativa: el hecho de que todos los testimonios que integran la familia [X1] llaman al personaje de San Juan Bautista, en el reparto de personajes, «Lucero Bautista»; mientras que los testimonios de la familia [X2] le llaman «San Juan Bautista».

Una serie de lecturas equipolentes y errores comunes singularizan asimismo al grupo formado por los testimonios C J M1 M2 N1 OC P S, frente a AP BM N2 P1 P2 VP Y:

102	en honor de esta ventura,] el ônor	C J M1 M2 N1 OC P S
272	tanto que las peñas duras] rudas	C J M1 M2 N1 OC P S
468	Señor, por primer indicio] primero	C J M1 M2 N1 OC P S
918	Tú, que en el Oriente reinas] Reina	C J M1 M2 N1 OC P S
993	las voces en tu garganta.] en la garganta	C J M1 M2 N1 OC P S
901	en sus ojos gracia,] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S
907	a todos aguarda,] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S
909	el que no las traiga.] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S
915	huésped te llama] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S
917	tu hermosura agravia.] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S
		S
923	de púrpura y nácar,] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S
925	de cedros y palmas.] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S
		S
931	dígalo el que canta,] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S
933	y discreta el arpa.] unen este verso con el anterior	C J M1 M2 N1 OC P S

- 939 los fueros de dama,] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S  
 941 si aquestas no bastan.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC  
 P S  
 1616 que señalados los pechos,] sus pechos C J M1 M2 N1 OC P S

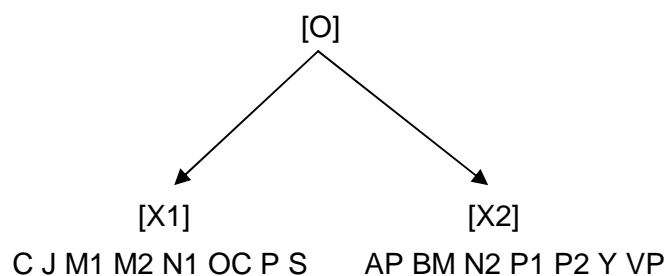
Lecturas que encontramos en todos los testimonios de [X2], frente a las de [X1]:

- 71 peña su primer altar] fupremo AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 251 ¿qué fábrica suntüosa] tan AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 305 A dulce música suena.] harmonia AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 375acot. *Llega a él.] Llega* AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 401acot. *Echa a los pies del Duque algunos ramos y el manto.] Echale à los pies Ramos y el Manto.* AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 434 como es el haber de enviar] como es de aver AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 451 (pues Duque del Austro soy)] Auftria AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 785 que me aflige y que me pasma,] que me aflije, que me palma AP BM N2  
 P1 P2 VP Y  
 843 si sabrá decirlo el alma.] el Alva AP BM P1 P2 N2 VP Y  
 995 no por huir la amenaza,] oír AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 1019loc. TODOS] omiten la indicación del locutor AP BM N2 P1 P2 S VP Y  
 1059 Sí harán, pues ya la contrastan] que yà AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 1062 de opuestos contrarios vientos.] de opueftos vientos contrarios AP BM N2  
 P1 P2 VP Y  
 1091acot. *En la nave]* la acotación aparece antecediendo al verso 1070 AP BM N2  
 P1 P2 VP Y  
 1167 Santander es el que ampara] es quien AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 1207 publique la paz] omiten este verso AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 1208 de nuestra bonanza,] omiten este verso AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 1504 ha servido desvelada] ha fido, y es defvelada AP BM N2 P1 P2 VP Y  
 1507acot. *Paséanse los tres, cada uno en su puesto, y en medio la Oración.] Palleanfe por el Tablado el Bautifla, la Lifonja, y la Oracion en medio.* AP  
 P1 P2 VP; *Passeanfe los tres, y la Oracion en medio* BM Y; *Paseanse los 3 i la Orazion en medio* N2



- 1647acot. *Vuelve a salir la Lisonja con luz y en una fuente lo que van diciendo los versos.] Saca la Lifonja en una fuente lo que vàn diciendo los versos, y una luz.* AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 1719 Mas si hablo como quien] mas hablo yà AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 1786 por más que les honró el pecho] los AP BM N2 P1 P2 Y
- 1909loc. TODOS] Tod. y Muf. AP P1 P2; Tod<sup>s</sup>. y Muf. BM; Tod<sup>s</sup>. y mus<sup>a</sup> N2 Y; TODOS Y MÚS. VP

De acuerdo con estos datos, partiremos del siguiente estema inicial, el cual establece la existencia de estas dos grandes familias que hemos señalado:



### La familia [X1]: C J M1 M2 N1 OC P S

J es seguramente el testimonio más cercano al original perdido de Calderón, pues data de 1661, dos años después de que *El Maestrazgo* se estrenara en el Corpus madrileño. M2, OC y P guardan un estrecho vínculo con esta edición, como lo demuestran una serie de lecturas isovalentes y errores comunes:

- 127 apenas al recental] el J M2 OC P
- 254 tú usarás de la dulzura] de tu dulçura J M2 OC P
- 286 contiene, haré que concurren] haràs J M2 OC P
- 316 donde las flores madrugan.] cuando las flores AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S  
VP Y
- 401acot. *Echa a los pies del Duque algunos ramos y el manto.] Echa a los pies ramos, y el manto.* J M2 OC P (la acotación aparece entre los versos 399 y 400)
- 567acot. colocan erróneamente la acotación *Aparte* junto a este verso J M2 P
- 621 Que la traiga espero, pues,] espera J M2 OC P
- 650 que surcando ovas y lamas,] quebrantando J M2 OC P

- 1020acot. *Aparécese en lo alto de un carro, que será una nave, la Esposa, Pedro, la Oración, músicos y clarines.] En la Nave la Elpofo, Pedro, la Oracion, muñica y clarines. J M2 OC P; En la Naue la esposa la Orazion Pedro Mussicos y clarines M1*
- 1061 Tormenta nos amenaza] amenazan J M2 OC P
- 1163 que es la Inocencia quien habla] habra J M2 OC P
- 1165 que de Santander las armas] Santandres J M2 OC P
- 1363 serás su Gran Canciller,] tu J M2 OC P
- 1465 intención?] intencion? y J M2 OC P
- 1766 y en él las finezas? Estos] en mi J M2 OC P
- 1884 que harán de tu duda incendio.] mi duda J M2 OC P

M2 y P siguen fielmente a J, razón por la que se asemejan mucho entre sí (de hecho, son obra del mismo amanuense):

- 71 peña su primer altar] primero J M2 P
- 471 en Betsaida, oficio, hacienda,] Befayda J M2 P
- 726 Lágrimas, no conceptos,] concentos J M2 P
- 1289 cuajar el blanco rocío;] blando J M2 P
- 1306 se ha de labrar, engazada] engaltada AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y; engarzada OC

Ofrecen, incluso, cuatro lecturas que no encontramos en su modelo (de escasa relevancia textual, por cierto; la primera deriva de una incomprensión del modelo):

- 707 No más sora, doña] sota M2 P
- 1237 Arma, arma.] Arma, guerra M2 P
- 1465 Alguno, que] Alguno, q quizá M2 P
- 1466 quizá entre nosotros anda.] entre nosotros anda M2 P

En este punto, podríamos plantearnos si M2 y P copian de J independientemente o, por el contrario, son copia uno del otro. Pues bien: M2 no puede ser el modelo de P, porque omite la acotación del v. 1662 (que sí está en P) y porque ofrece una serie de lecturas erróneas privativas (en su mayoría errores de copia):

- 114 sino que después que anuncia] nuncia M2
- 255 de tu voz, música que] mussical M2

- 290 en el Austro el que otras plumas,] Austruo M2  
 339 pues las flores que te miran] mores M2  
 493 mas de Patmos la montaña] Padmos M2  
 537 que eso es más que premio, agravio.] esso es M2  
 657acot. *Dentro salva de tiros y vase.] Vase Y Dentro salba M2*  
 777 del bruñido acero el asta,] el bruñido M2  
 989 vez el seguro te valga] me valga M2  
 1014 Y tú, pues el clarín eres] tu q el clarín M2  
 1083 ...qué misterio es el que aguarda...] aguardas M2  
 1685acot. *Dentro ruido de truenos y tempestad.] omite esta acotación M2*

P tampoco parece ser el modelo de M2, ya que presenta una variante exclusiva:

- 1230 Por bueno, justo, afable y liberal.] por justo, bueno, afable y liueral P

De lo cual se deduce que M2 y P son textos radiales, es decir, los dos copian del ascendiente J.

En cuanto a OC, es evidente su cercanía a J por las variantes reseñadas anteriormente; sin embargo, en muchos otros casos su lectura es peculiar, de modo que el testimonio OC se separa de J, M2 y P en una serie de lecturas y errores privativos, que aquellos no presentan:

- 47 siempre en sobresalto vivo] en sobresal<sup>tada</sup> OC  
 71 peña su primer altar] su Altar primitibo OC  
 240 de que hoy más el fausto usa,] fruto OC  
 290 en el Austro el que otras plumas,] en que otras OC  
 340 y las aves que te escuchan] las Aves OC  
 429 de un triunfo, que en Citia esperas,] q<sup>2</sup> de un triunfo OC  
 438 son los dos ejes en quien] los dos polos OC  
 467 Y a tanto glorioso efecto,] objecto OC  
 485 También Diego y yo dejamos] yo, y Diego OC  
 493 mas de Patmos la montaña] pasmos OC  
 609 cuánto es su fe soberana] quanta OC  
 624 y así esa nave que ves,] la Nave OC  
 643 Al sumo honor que me das] â summo OC  
 670 ni deje de traer a igual] deje traer OC

- 672 Por ti no hay riesgo que excuse.] Por ti riesgo no rehuse OC  
 719 que fuisteis hasta aquí] fuisteis OC  
 760a *Dentro voces y sale la Sinagoga vestida a lo judío, con un venablo.] Vase, y sale la sinagoga Vestido a lo judío con un benablo OC*  
 816 de nieve y fuego parece] de fuego, y nieve OC  
 848 Pues Apolo a la que busco] apelo OC  
 877 que de un letargo en que estaba] pesar OC  
 878 habéis podido ahuyentar] alentar OC  
 915 huésped te llama] huesped OC  
 966 Que a quitar del mundo viene] que a quitar viene del Mundo OC  
 970 (cuando me asusta el mirar] me asusta mirar OC  
 978 al mundo a quitar (¡qué ira!)] mundo quitar OC  
 988 sus bodas sin mí; y por esta] sus bodas sin mi; y por esta vez OC  
 989 vez el seguro te valga] el seguro te valga OC  
 1306 se ha de labrar, engazada] engarzada OC  
 1363 serás su Gran Canciller,] el gran OC  
 1628 Lo que ahora falta es el precio.] me falta OC  
 1629 Ponle tú. ¿Qué es lo que quieres,] Ponle tu, di, que es lo que quieres OC

Lo más probable es que OC derive de un ascendiente ilativo [X3], derivado a su vez de J, en el cual se habrían originado los errores de los vv. 47, 240, 290, 429, 467, etc.<sup>654</sup>

C N1 y S conforman un subgrupo que viene avalado por una serie de lecturas propias y errores conjuntivos que lo singularizan frente a J, M2, OC y P:

- 14 Oh tú, plausible error de los errores,] horror de los horrores C N1 S  
 24acot. *Sale la Lisonja de dama, con manto en los hombros.] Sale la Lisonja Dama con Manto en los hombros. C N1 S*  
 114 sino que después que anuncia] sino en que despues C N1 S  
 260 en la gran familia suya] con la gran familia suia C N1 S  
 444 que castigo y premio sean] premio y castigo C N1 S  
 474 cuánto esa fineza medra:] lo que C N1 S  
 522 que de tantos algún premio] qual todos tenga algun premio? C N1 S

<sup>654</sup> Dos variantes emparejan a OC con C N1 S (la lectura equipolente del v. 1532: dulce, manso, afable y fiel,] dulce, afable, manso y fiel C N1 OC S; y el error del v. 577: Y ya vasallos, amigos] Vasallos, y Amigos C N1 N2 OC P1 S), pero no nos parecen suficientes para proponer a los cuatro testimonios un ascendiente común. Consideraremos, así pues, un origen poligenético para las mismas.

- 523 tenga?] no tienen este verso debido al cambio en el verso anterior C N1 S
- 539 no hay cosa más huerte que un] fuerte C N1 S
- 542 de leer; poniéndose grave] haziendosse graue C N1 S
- 546 teme al verse en su presencia,] asu presencia C N1 S
- 672 Por ti no hay riesgo que excuse.] Por ti nada ai que Reuse C N1 S
- 712 te han conocido, a mí no.] a conozido C N1 S
- 731acot. *Representa]* omiten la acotación C N1 S
- 735 Y así cobrado el susto,] cobrando C N1 S
- 760acot. *Dentro voces y sale la Sinagoga vestida a lo judío, con un venablo.] Dentro voces, y sale la Signagoga a lo Judio con venablo C; Dentro voces, y sale la Sinagoga a lo Judio con venablo N1 S*
- 764 A la selva, al risco, al llano,] â la selva, a el rrisco a el Monte C; A la selva, al risco, al monte N1 S
- 765 al monte.] a el llano C; al llano N1 S
- 791 sirve de gruta y mordaza,] Brutta Mordaza C N1 S
- 798 ¿Qué jeroglífico, cielos,] pero que Prodigio cielos C M1 N1 S
- 811 cómplice fue mi tardanza,] causa a sido mi tardanza C N1 S
- 858 Mirarte, que donde yo] adonde yo C N1 S
- 973 me atemoriza y espanta] y me espanta C N1 M1 S
- 1019acot. *Dentro]* omiten esta acotación AP BM J M1 M2 N2 OC P1 P2 VP Y (en su lugar, AP BM J M2 N2 P P1 P2 VP Y ofrecen la indicación *En la Nave; J, En la nave todos.*)
- 1020acot. *Aparécese en lo alto de un carro, que será una nave, la Esposa, Pedro, la Oración, músicos y clarines.] En lo alto de un carro que sera una Nave se veen, la esposa Pedro; La Ôrazion; Mussicos y Clarines. C; En lo alto de un carro, que sera una Naue, se ven la esposa Pedro; La Oraçion; Musicos; y Clarines N1 S (N1 ofrece la acotación entre los versos 999 y 1000; S, tras el verso 1000)*
- 1090acot. *Dentro cajas.] Las caxas C N1 S*
- 1130 y con seguros pasajes] que con seguros J M1 M2 OC P
- 1166 trae en las velas, y así] traen las velas C N1 S
- 1209 Y al sol saludando] ya el sol C N1 S
- 1228 Donde adore tu sol ave imperial.] a tu Sol C N1 S
- 1239 ¿Quién con bélicos estruendos] hazentos C N1 S
- 1297 pues se explica en la tonsura] pues publica C N1 S
- 1478 de su voz o que no caiga,] de sus Vozes ô no caiga C N1 S

- 1510 y no temáis desdichas ni males] y no temais las desdichas C N1 S
- 1609 que aunque acá fuera se explica] explique C N1 S
- 1610 me está abrasando allá dentro.] aca C N1 S
- 1673 Sí, que cáñamos y zarzas] Si, que las Zarzas, y Cañas AP BM N1 N2 P1  
P2 S VP Y; omite este verso C
- 1691acot. *Deja caer la fuente con las insignias.] caesele la fuente y las Ynsignias.* C  
N1 S
- 1718 ¿qué mal he hecho, qué mal he hecho?] que mal ê hecho, mal ê hecho C  
N1 S
- 1719 Mas si hablo como quien] pero si âblo C N1 S
- 1769acot. *Va levantando las insignias y la Simplicidad recogiendo.] Va lebantando las  
Insignias* BM C N1 S Y
- 1776 que soy yo quien la defiendo] le C N1 S
- 1869 Pan y vino miro y toco.] Pan y Vino toco en el C N1 S
- 1876 que fue la Gracia cogiendo.] q guardo la Grazia aun tiempo C N1; que  
guardo la gracia un tiempo S

Cada uno de estos tres testimonios tiene, a su vez, un buen número de lecturas propias, por lo cual es improbable que deriven unos de otros (queda descartada, por tanto, la transmisión radial). Lecturas y –abundantes– errores privativos de C:

- 34 ser la Lisonja voz de la Malicia.] yo C
- 120 con voz tan callada y muda,] comboz C
- 164 de mí como entre confusas] comfusas C
- 171 tanto que al ver que en un hombre] q un hombre C
- 295 racional luz, pero aun no] razional pero aun no C
- 353 tocar, ¿cómo será Dios?] toca C
- 419 con todo eso la permito] lo C
- 426 que ilustre con los bastones] votones C
- 486 en Jenezaret, Señor,] en C (deja en blanco el resto del verso)
- 546 teme al verse en su presencia,] temo C; volverse C
- 561 y que desdichas me hicieron] y de desdichas C
- 596 Oseas publica al vella] Ysaías C
- 631 que inspira el aura suave] Alua C
- 702 ser de tus rayos esfera.] raios Ygual C
- 766 que en corso de aquese inquieto] en hurto C

- 792 el atroz ladrón del bosque,] a el otro lado C
- 818 me he complacido en la ofensa] a complacido C
- 819 según tardo en la venganza;] tarda la venganza C
- 841 con su suavidad encanta] y con suavidad C
- 848 Pues Apolo a la que busco] pues es Apolo C; âl que Busco C
- 849 la primera me señala.] ya primera C
- 874 Ya que quien soy habéis dicho,] ôs edho C
- 913 cuanto a su intento contraria.] como a la suia contraria C
- 977 y Rey del Austro (¡qué ansia!)] que rauia C
- 979 pecados viene (¡qué rabia!)] que ansia C
- 992 que destroncadas se queden] destrozadas C
- 1055 en aquellas peñas pardas,] pardas peñas C
- 1110 de los siglos de la vida] de los C (el resto del verso está incompleto)
- 1353acot. *A Andrés*] omiten la acotación AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y
- 1354 Andrés, que llegó a mis plantas] que llego; Andres a mis plantas C
- 1417acot. *A la Malicia*] omiten la acotación AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y
- 1468 dentro del pecho.] en el pecho C
- 1497 con todo eso sea otro el paso] con todo sea C
- 1499 ¿Qué nombre me dejas?] nos J M1 M2 N1 OC P S
- 1540-1544 omite estos versos C
- 1564 bien que falsa.] en quien falta C
- 1634 Claro está, que yo le vendo.] pues claro es que io le vendo C
- 1660loc. SINAGOGA] omite la indicación de locutor (y adjudica los versos siguientes a la Malicia, y no a la Sinagoga) C
- 1660 No lo creo,] omite este verso C
- 1672 de cáñamo y zarzas hecho?] zerdas C
- 1673loc. SINAGOGA] omite la indicación de locutor C
- 1673 Sí, que cáñamos y zarzas] omite este verso C
- 1674 son las forjas de mi incendio.] omite este verso C
- 1675loc. MALICIA] omite la indicación de locutor, pues funde esta intervención de Malicia con la anterior C
- 1733 Inocencia, fue por donde] ven Simplicidad que creo / que fue por aqui por donde C (tiene un verso más que los restantes testimonios)
- 1781 y en la mezcla de lo humano] la venda C
- 1848 del Austro, que hoy represento,] Acto C

## Lecturas y errores privativos de N1:

- 28 que en otro estragas lo que en ti no tienes,] lo que en ti contiene N1  
 244 entras tú, pues que no hay duda] ayuda N1  
 728 ya que es la vez primera] y que es N1  
 819 según tardo en la venganza;] tardo a la venganza N1  
 857 con tan ciega confianza.] ciega desconfianza N1  
 1308 estén exhalando llamas,] exaltando N1

## Lecturas y errores privativos de S (sobre todo, la singularidad en la disposición de los pasajes cantados y musicados):

- 179 si ya no es que lo que ignora] si ya no es que lo ygnora S  
 309acot. *Sale el Bautista cantando.] Sale el Luzero cantando. S*  
 361acot. *Canta]* omite la acotación S  
 382 mejore en él mi fortuna.] bentura S  
 385 del austral clima que hoy] Austrial S  
 437 Y porque premio y castigo] premio, ô castigo S  
 636 brame el norte y gima el noto,] brame el Euro S  
 658 pompas se celebre más] pompa S  
 714 llegan a ver y oír] unen este verso con el anterior N2 S  
 716 de cuándo acá (¡ay de mí!)] unen este verso con el anterior N2 S  
 719 que fuisteis hasta aquí] unen este verso con el anterior N2 S  
 721 supo halagar y herir,] unen este verso con el anterior N2 S  
 723 de los ojos, pues vi] unen este verso con el anterior N2 S  
 725 solo os toca el gemir.] unen este verso con el anterior N2 S  
 727 a la tierra esparcid,] unen este verso con el anterior N2 S  
 729 que todos contra mí] unen este verso con el anterior N2 S  
 732 penar, temer, sentir,] unen este verso con el anterior N2 S  
 734 desconfiar de mí?] unen este verso con el anterior N2 S  
 736 y aliento que perdí,] unen este verso con el anterior N2 S  
 738 que en aqueste país] unen este verso con el anterior N2 S  
 742 de ser en tu confín] unen este verso con el anterior N2 S  
 744 ábrego de tu abril,] unen este verso con el anterior N2 S  
 746 y áspid de tu jardín.] unen este verso con el anterior N2 S  
 748 avenenando he de ir] unen este verso con el anterior N2 S  
 750 las flores mil a mil,] unen este verso con el anterior N2 S



- 752 que intenta persuadir,] unen este verso con el anterior N2 S
- 754 Veamos si es más feliz] unen este verso con el anterior N2 S
- 756 ya que hoy contra el sentir,] unen este verso con el anterior N2 S
- 758 y entre los nobles vil,] unen este verso con el anterior N2 S
- 830acot. *Salen por una parte el Bautista y por otra la Lisonja, cantando.] Salen, Bapt<sup>ta</sup>. y Lisonja cantando, cada uno por su partte. S*
- 997 que ya que no convidada,] pues ya que no S
- 1019loc. TODOS] omite la indicación de locutor S
- 1229 Por especiosa, fina, firme y fiel.] firme, fina S
- 1733 Inocencia, fue por donde] Ygnociencia S
- 1792 de Austria? Y si quieres verlo,] quereis S
- 1869acot. *Ábrese el cordero y vese el Sacramento.] Abrese el cordero, y se ue, Caliz, y Óstia S*
- 1872acot. *Ábrese el Sacramento y vese un Niño de Pasión con sogá al cuello.] Abrese el Sacramento, y vese un Nino de Pasion con sogá al cuello, y demas insignias. S*
- 1888 pues yo te enseñé el cordero.] enseñó C M1 N1 S (S añade a continuación la acotación *Señala*)

Tampoco los emparejamientos entre estos tres testimonios son abundantes. Las más numerosas son las lecturas que agrupan a C N1 frente a S (con especial atención al error del v. 787):

- 116 la pompa en pavor le inmuta,] en pauor ymmuta C N1
- 142 o bien si la piel se enjuga,] y vien C N1
- 173 del trueno de aquella voz] a el trueno C N1
- 292 varios climas; y si apuras] apuntas C N1
- 309acot. *Sale el Bautista cantando.] Sale el Luzero Baptista. C N1*
- 359 Ten la voz, no más,] tu voz no, nomas C N1
- 503 Felipe *el Bueno* le llama] el grande C; el Gran de N1
- 537 que eso es más que premio, agravio.] esto C N1
- 609 cuánto es su fe soberana,] quanto su fee C N1
- 658 pompas se celebre más] pompas zelebremos mas C N1
- 671 tálamo ropa nupcial.] talamo y ropa C N1
- 787 carnicero horror, con cuánta] carnifero C M1 N1
- 1090loc. sin indicación de locutor] Todos C N1

- 1121acot. *Da vuelta la nave.*] la acotación aparece entre los versos 1099 y 1100 y tras este verso, otra acotación: *Repite la Musica lo mismo que canta la Óraz<sup>n</sup>*: C N1
- 1131 encaminará al que yerra;] hierra C N1
- 1233loc. ESPOSA] omite la indicación del locutor C N1 N2 Y

Lecturas que agrupan a N1 S frente a C:

- 244 entras tú, pues que no hay duda] por que N1 S
- 1028acot. *Da vuelta la nave.*] *Da buelta la Nave y dicen Ped<sup>o</sup>. y todos dent<sup>o</sup>. de élla* C; *Da buelta la Nave, y dizen Pedro, y todos dentro de ella* N1; omite la acotación S
- 1162 tal (perdonen si no es buena,) perdone N1 S
- 1353 Y pues el primero fuiste,] fuisteis N1 S
- 1773 que dura la lid, he de ir] que dura la Lid, por esta N1 S
- 1774 por esta parte siguiendo] parte tengo de yr siguiendo N1 S

Lecturas que agrupan a C S frente a N1:

- 497 No en vano en tu aplauso lleno] embano C S
- 739 fabricó ficta idea,] fiera C S

En consecuencia, para este subgrupo podría suponerse un ascendiente ilativo, [X4], al cual se vincula directamente S, mientras que C y N1 lo hacen a través de un subarquetipo, [X5].

M1, por último, es un testimonio peculiar. Para empezar, comparte un buen número de lecturas y errores comunes con J, M2, P y OC:

- 54 intacta, manchada nunca,] virgen, no manchada nunca J M1 M2 OC P
- 302 ni lugares.] en lugares J M1 M2 OC P
- 364 tiembla Lisonja, que señores buscan?] tiemblan lisonjas J M1 M2 OC P
- 434 como es el haber de enviar] como es aver J M1 M2 OC P
- 503acot. *Aparte*] omiten la acotación J M1 M2 OC P Y
- 542 de leer; poniéndose grave] porque hendófe grave J M1 M2 OC P
- 741 no por eso me privas] me echas J M1 M2 OC P
- 778-781 flaquea el brazo y el pulso / tiembla, el valor se acobarda, / el aliento descaece, / late el corazón, desmaya] flaquea el braço, el pulfo tiembla, / late el coraçon, defmaya J M1 M2 OC P

- 961 tus ecos mantiene el aura,] fus ecos J M1 M2 OC P
- 1026 hace la salva a sus torres.] falva hazen J M1 M2 OC P
- 1088loc. LAS DOS] atribuyen esta intervención al personaje de la Sinagoga J M1 M2 OC P
- 1130 y con seguros pasajes] que con seguros J M1 M2 OC P
- 1319 podrán después sus Maestres] con el tiempo podrán Maestres J M1 M2 OC P
- 1345 el Maestro del Tusón:] Maefrazgo J M1 M2 OC P
- 1494 añaden erróneamente la acotación *Vafe* tras este verso J M1 M2 OC P
- 1498 añaden erróneamente la acotación *Vafe y dize la Oracion, y Baptifita* tras este verso J M2; añaden erróneamente la acotación *Vasse* tras este verso M1 OC P
- 1625 Ya yo en mí] Como en mi J M1 M2 OC P
- 1626 como vendido le tengo,] ya yo vendido J M1 M2 OC P
- 1741acot. *Repara en las insignias.*] omiten la acotación J M1 M2 OC P
- 1823 de que las celebre el gozo] la celebre J M1 M2 OC P
- 1831 *Herido luce, y ya veis]* yà veis AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1864 que el león se rasga el pecho.] que Leon AP BM C N1 P1 P2 S VP Y

Pero también comparte algunas lecturas y errores con los testimonios del subarquetipo [X5] (especialmente con C):

- 98 comió el pueblo, a que se junta] ajusta C M1 N1
- 493 mas de Patmos la montaña] mas partamos C M1
- 540 siempre que empieza a ser sabio] siempre BM M1 OC
- 621 Que la traiga espero, pues,] esperad C M1
- 787 carnicero horror, con cuánta] carnifero C M1 N1
- 798 ¿Qué jeroglífico, cielos,] pero que Prodigio cielos C M1 N1 S
- 973 me atemoriza y espanta] y me espanta C N1 M1 S
- 989 vez el seguro te valga] el sagrado C M1
- 1017 se han de mover mis venganzas.] volver C M1
- 1056 adonde tope la quilla] toque C M1 N1
- 1205 publique el tesoro] omiten este verso C N1 S
- 1206 que ya desembarca;] omiten este verso C N1 S
- 1311 otra en respuesta diciendo] otra rrespuesta C M1
- 1418 a usted no le ha dado nada?] an dado C M1 N1 S
- 1465 Alguno, que] alguno C M1

- 1505 en agrados, conocer] agradar C M1 N1 S
- 1525acot. *Sale la Malicia con el Tusón al cuello, como espantado.] Sale la Malizia con el Toison âl Cuello.* C M1 N1
- 1554 bastó el haberla nombrado] basta C M1 N1 S
- 1563 Haz alto y da el nombre.] haga alto C M1
- 1647acot. *Vuelve a salir la Lisonja con luz y en una fuente lo que van diciendo los versos.] Buelve a salir la Lisonja con Luz y en una fuente lo que diran los versos.* C M1 N1
- 1648acot. *Dale el collar.] omiten la acotación* C M1 N1 S
- 1650 piedras de valor ni aprecio,] precio C M1
- 1711acot. *Dentro]* omiten la acotación C M1 N1 S
- 1711 Arma, arma, guerra, guerra.] omiten este verso C M1 N1 S
- 1732 Hacia este puesto,] esta parte C M1
- 1852 la fe, religión y celo] sello C M1

Además, M1 es un manuscrito escasamente cuidado, muy deturpado, con numerosísimos errores privativos. También ofrece alguna lectura propia que no encontramos en ningún otro testimonio de la familia [X1]. Algunas muestras:

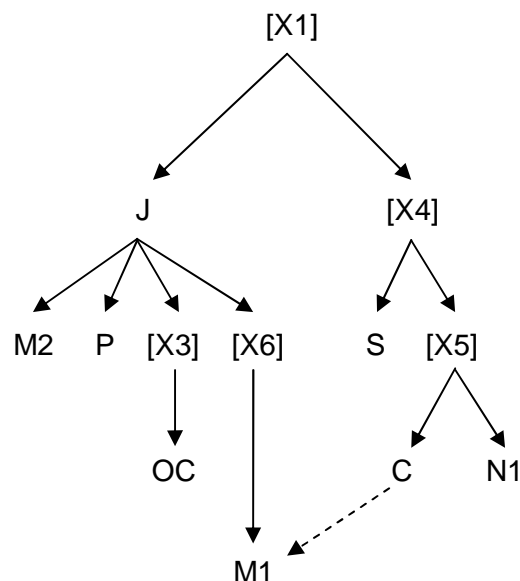
- 24 tú, tu definición.] tu difinizion. M1
- 24acot. *Sale la Lisonja de dama, con manto en los hombros.] Sale La lissonxa de Dama con Manto* M1
- 45 también abandonó toda] abandone M1
- 95 fue viático un cordero] Beatico M1
- 107 envíanos el Cordero] embiamos M1
- 108 (decir a Isaías escucha)] Isaiyas se escucha M1
- 114 sino que después que anuncia] despues annunzia M1
- 171 tanto que al ver que en un hombre] y el ver M1
- 207 démosle en la alta Alemania] en Alta âlemania M1
- 273 del Flegra, por no escucharla,] delegra M1
- 295 racional luz, pero aun no] razionalbas; pero a vno M1
- 331 señas de humana desmiente] hermosa M1
- 332 cuando canta y cuando alumbra.] encanta M1
- 339 pues las flores que te miran] se M1
- 340 y las aves que te escuchan] se M1
- 345acot. *Representa]* omite la acotación M1
- 352 merezco las ataduras] merezca M1

- 365 Conocida la Lisonja] Como si da la lissonxa M1
- 402 tapete, en fe de mi suma] mucha M1
- 407 Mi voz impedir tu aplauso] su aplauso M1
- 429 de un triunfo, que en Cítia esperas,] seitia M1; espero M1
- 471 en Betsaida, oficio, hacienda,] Vecaida M1
- 476 sentaré mi monarquía.] sentaras M1
- 486 en Jenezaret, Señor,] Jenasere M1
- 500 te buscan como el más bueno,] se buscan M1
- 501 El renombre que te ha dado] se a dado M1
- 520 y en este vergel está] Verxe M1
- 539 no hay cosa más huerte que un] hueste M1
- 547 que quien premia a la Inocencia] ygnoranzia M1
- 557 que ha padecido hasta aquí?] a parezido M1
- 603 el uno misericordia,] omite este verso M1
- 645 que ser el silencio aquí] q el ser el silenzio M1
- 658 pompas se celebre más] la zelebremos M1
- 668 la dulzura de tu voz,] de mi Voz M1
- 669 de suerte que no se excuse] q no escusse M1
- 678 tan noble, rica y hermosa.] tan rica, noble y hermosa M1
- 702 ser de tus rayos esfera.] de mis raios M1
- 735 Y así cobrado el susto] cobarde M1
- 745 de tu dosel cizaña] zicana M1
- 760acot. *Dentro voces y sale la Sinagoga vestida a lo judío, con un venablo.] Vasse sale la sinag<sup>a</sup> Vestida a lo Judío con Benablo M1*
- 830acot. *Salen por una parte el Bautista y por otra la Lisonja, cantando.] puerta M1*
- 832 Ya que aquí me traen tus quejas...] coloca delante del verso la acotación  
*Cantado todo M1*
- 837 ...es donde la Reina anda?] caza M1
- 848 Pues Apolo a la que busco] a lo que busco M1
- 854 ¡Mas qué miro!] veo M1
- 854 ¡Mas qué veo!] miro M1
- 857 con tan ciega confianza.] loca confianza M1
- 879 ilusiones y fantasmas.] las Luzientes M1
- 918 Tú, que en el Oriente reinas] el corriente M1
- 926 Tú, a quien la dominatriz] quien dominatriz M1
- 927 del orbe aplaude la fama,] aplaude la fama M1

1003	celos con la Ley de Gracia.] sellos M1
1060	las ráfagas de sus iras.] aires M1
1130	y con seguros pasajes] paraxes M1
1151	haced a las cumbres salva.] han de dar M1
1163	que es la Inocencia quien habla] ygnorazia M1
1165	que de Santander las armas] san Andres M1
1167	Santander es el que ampara] San Andres M1
1172	Y la desgracia, en cuanto hoy] Y la desgracia con que entro oy M1
1275	Y así porque cuantos fueren] Y assi q cuantos fueron M1
1352-1357	omite estos versos M1
1486	que todos estas montañas...] moradas M1
1673	Sí, que cáñamos y zarzas] Si que cañamo es Yncendio M1
1771	si aun siendo yo la Inocencia] ygnoranzia M1
1876	que fue la Gracia cogiendo.] q fue de Grazia M1
1878loc.	ANDRÉS] Duq. M1
1884	que harán de tu duda incendio.] mi Vanda M1

Al igual que ocurría con OC, quizá podamos conjeturar una derivación de M1, no directamente de J en cuanto impreso, sino de un ascendiente común perdido sobre el cual se realizaron correcciones por contaminación con C. Sea como fuere, lo que es evidente es que M1 supone un estadio final de transmisión y su posición en el estema lo relega a testimonio de escasísima relevancia para la fijación del texto.

De los datos precedentes, creemos que el estema más probable es el que sigue (la flecha de trazo discontinuo indica un caso probable de contaminación):



**La familia [X2]: AP BM N2 P1 P2 VP Y**

Dentro de esta familia, los testimonios BM, N2 e Y conforman un subgrupo que comparte lecturas y errores comunes frente a las ediciones de la familia Pando:

- 142 o bien si la piel se enjuga,] la Piel enjuga BM N2 Y
- 288 porque ni opone ni impugna] impone BM N2 Y
- 305 A dulce música suena.] La dulce BM N2 Y
- 322 que haces que iguale en su espuma] igual BM; igualen fu efpuma AP P1 P2 VP
- 371 llegue yo, que la Malicia] llego BM N2 Y
- 429 de un triunfo, que en Cítia esperas,] Scithia BM N2 Y
- 486 en Jenezaret, Señor,] Genezareth BM N2 Y
- 507 para mostrar el deseo] lograr BM N2 Y
- 532 me ha de ver gobernador?] su Embajador BM N2 Y
- 724 que ya en vez del cantar] en voz BM N2 Y
- 760acot. *Dentro voces y sale la Sinagoga vestida a lo judío, con un venablo.] Sale la Sinagoga de Judío con venablo* BM N2 Y (la acotación aparece tras el verso 765)
- 764loc. TODOS] omiten la indicación de locutor BM N2 Y
- 1020acot. *Aparécese en lo alto de un carro, que será una nave, la Esposa, Pedro, la Oración, músicos y clarines.] Aparece en lo alto de un Carro, que sera una Naue, la Espossa, Pedro, y la Oracion, Mulficos y Clarines: y dicen en la Naue* (la acotación aparece antes del verso partido «Amaina, amaina.») BM N2 Y
- 1051 que maretas se levantan] maretá BM N2 Y; levanta BM N2 Y
- 1296 en el esquiló la lana,] equilmo AP C N1 P1 P2 S VP
- 1377 invocado en sus victorias,] ymbocando N1 Y; invocando BM N2
- 1428 como esposa, como esclava] como â Espossa, como á Esclaua BM N2 Y
- 1429 ¿Qué haces? Del suelo] haceis BM N2 Y
- 1435 que por misericordiosa] y por misericordiofa BM N2 Y
- 1507acot. *Paséanse los tres, cada uno en su puesto, y en medio la Oración.] Passeanfe los tres, y la Oracion en medio* BM Y; *Paseanse los 3 i la Orazion en medio* N2
- 1510 y no temáis desdichas ni males] y no no temais desdichas BM N2 Y
- 1546 salir a aquesa desierta] aquesta BM N2 Y
- 1548 ¿Qué nombre? Un hombre sin fe.] â un Hombre BM; aun hombre N2 Y

- 1554 bastó el haberla nombrado] auerle BM N2 Y  
 1769acot. *Va levantando las insignias y la Simplicidad recogiendo.] Va lebantando las Insignias* BM C N1 S Y; *Va levantando las Ynsinias* N2  
 1904 los ojos tú a aquel supremo] los ojos â aquel supremo BM N2 Y  
 1895 Y yo, que de sus tesoros] tus BM N2 Y  
 1905 Las dichas de mi ventura] en mi ventura BM N2 Y  
 1912 de altos trofeos] de altos misterios BM N2 Y

BM ofrece un buen número de lecturas y errores privativos (incluida la omisión de versos):

- 27 privación de los bienes,] omite este verso BM  
 55 se conserve en los dos dotes] con los Dotes BM  
 83 que ocultas sombras encierre] encierra BM  
 132 y ya en defectos que purga.] ya en defectos BM  
 133 Y aun tal vez que no le mancha,] tal vez no le mancha BM  
 135 pues no menor me le da] me lo da BM  
 136 que me le esmalte la lluvia] esmalta BM  
 138 cuando Gedeón enjuta] quando en Gedeon BM  
 176 ando tropezando a oscuras.] anda BM  
 198 que es, como el nombre traduzcas,] hombre BM; traduzca BM  
 199 capitán, caudillo o guía,] Caudillo, y Guia BM  
 208 el solar de su fortuna.] el Sol arde en fu fortuna BM  
 255 de tu voz, música que] de voz, y Mussica, que BM  
 266 qué secreto es el que influya] lo q? influya BM  
 294 que no solo le atribuya] lo BM  
 298 Y así, puesto que es segura] puesto que segura BM  
 300 con ella, sin que calumnia] con ellos BM  
 341 por Dios te aclaman y cuando] aclamen BM  
 385 del austral clima que hoy] de la BM  
 429 de un triunfo, que en Citia esperas,] que Scithia BM; espera BM  
 432 adornarán mis banderas] mi Vanderà BM  
 446 allí infamias y aquí errores,] horrores BM  
 447 mostrarán ser superiores] mostraron BM  
 471 en Betsaida, oficio, hacienda,] Bersayda BM; haciendo BM  
 493 mas de Patmos la montaña] montana BM  
 520 y en este vergel estó] en este vergel BM



- 546 teme al verse en su presencia,] tema BM
- 548 conocerá a la Malicia.] castigarà la Malicia BM
- 582 el más venturoso empleo] exemplo BM
- 614 más su lustre en esta acción] su letra BM
- 617 que a reparar la desgracia] que reparar BM
- 657acot. *Dentro salva de tiros y vase.] Vase, y dentro salua de Tiros* BM
- 693 que si humano girasol] quise, que si humano girasol BM
- 721 supo halagar y herir,] y oyr BM
- 759acot. *Vase] omiten la acotación* BM J M2 N2 P Y
- 802 Cruentos sacrificios, pues] cruentos sacrificios, que BM
- 809 los cambrones de unas zarzas.] los pedernales que esmalta BM
- 810-833 omite estos versos BM
- 848loc. LISONJA] la indicación de locutor va precedida de la acotación C<sup>a</sup>. BM
- 850loc. BAUTISTA] la indicación de locutor va precedida de la acotación C<sup>a</sup>. BM
- 880 Ya que quien soy habéis dicho,] ya quien soy BM
- 942-945 omite estos versos BM
- 946acot. *Canta] Representa* BM
- 1016 que a la voz de tus lisonjas] tu lisonja BM
- 1019 Amaina, amaina.] Amayna BM
- 1071 las dos marciales campañas] nupciales Campañas BM
- 1119 que paz publique la tierra.] a la Tierra BM
- 1126loc. ORACIÓN] omite la indicación de locutor BM
- 1310 *Herido luce*, a que añade] aqui BM
- 1333 mostrando que a morir pronto] mostrandofe à morir BM
- 1381 te entrego de sus tesoros] encargo BM
- 1454 con estas dos circunstancias.] con aquestas Circunstancias BM
- 1459acot. *Mirando a la Malicia.] omiten la acotación* C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1463loc. JUAN] Diego BM
- 1464 ir a tanto honor...] precede a este verso la indicación de locutor Juan BM
- 1491loc. DUQUE] omite la indicación de locutor BM
- 1499loc. DUQUE Y ESPOSA] Efp. BM
- 1507-1508 omite estos versos BM
- 1524loc. ORACIÓN] Bap. BM
- 1524loc. BAUTISTA] Ora. BM
- 1524loc. LISONJA] Bap. BM

- 1679acot. *Tócale a una corona de espinas.*] unifica esta acotación y las dos siguientes en una sola: *Tocale à una Corona de Elpinas y à unos Clauos, y luego à una Cruz quando pidan los Versos* BM (esta acotación aparece entre los versos 1654 y 1655)
- 1681acot. *Tócale a unos clavos.*] funde esta acotación con la anterior y la siguiente BM; *tocale a unos clavos y luego a una cruz* N2 (la acotación empieza tras el verso 1656) Y (la acotación empieza tras el verso 1658)
- 1700 de baja mezcla, aun con eso] debajo mezcla BM
- 1831 *Herido luce, y ya veis*] entre este verso y el anterior, BM ofrece la acotación *Haze demostracion de enseñar las Llagas*, que ningún otro testimonio presenta
- 1911acot. *Con la música.*] omite esta indicación y al final del texto presenta la acotación *Repitiendo, y Cantando Todos y la Mulfica, da Fin el Autto* BM

Lecturas y errores privativos de N2 (sobre todo, la unión de versos partidos en uno solo):

- 165 sombras, de su encarnación] vna encarnazion N2
- 302 ni lugares.] une este verso partido al anterior N2
- 302 Pues escucha,] une este verso partido al siguiente N2
- 378 a mí.] une este verso partido al anterior N2
- 387 sale a este jardín.] une este verso al anterior N2
- 396 vea que tú me repudias,] vea pues que me repudias N2
- 409 La mía] une este verso partido al siguiente N2
- 487 madre y patria.] une este verso partido al anterior N2
- 487 Y nuestro honor] une este verso partido al siguiente N2
- 534 es que te descubra a ti] lo que te descubra N2
- 559 Solo sé] une este verso partido al siguiente N2
- 603 el uno misericordia,] miseria cordia N2
- 609 cuánto es su fe soberana] une parte de este verso al anterior (alegorica se vea; quanto es su fee) N2
- 610 y cuánto amante la mía,] une parte del verso anterior a éste (souerana; y quanto amante la mia) N2
- 629 Pedro, de ti he de fiar,] une parte de este verso al anterior (que de lejos trae el trigo; pedro de ti) y parte, al siguiente (he de fiar; por que de la hermosa nave) N2
- 680 No tienes] une este verso partido al siguiente N2

- 684 la verdad.] une este verso partido al anterior N2
- 685 de sus méritos...] une este verso partido al verso partido anterior N2
- 714 llegan a ver y oír] unen este verso con el anterior N2 S
- 716 de cuándo acá (¡ay de mí!)] unen este verso con el anterior N2 S
- 719 que fuisteis hasta aquí] unen este verso con el anterior N2 S
- 721 supo halagar y herir,] unen este verso con el anterior N2 S
- 723 de los ojos, pues vi] unen este verso con el anterior N2 S
- 725 sólo os toca el gemir.] unen este verso con el anterior N2 S
- 727 a la tierra esparcid,] unen este verso con el anterior N2 S
- 729 que todos contra mí] unen este verso con el anterior N2 S
- 732 penar, temer, sentir,] unen este verso con el anterior N2 S
- 734 desconfiar de mí?] unen este verso con el anterior N2 S
- 736 y aliento que perdí,] unen este verso con el anterior N2 S
- 738 que en aqueste país] unen este verso con el anterior N2 S
- 742 de ser en tu confín] unen este verso con el anterior N2 S
- 744 ábrego de tu abril,] unen este verso con el anterior N2 S
- 745 de tu dosel cizaña,] su dosel N2
- 746 y áspid de tu jardín;] unen este verso con el anterior N2 S
- 748 avenenando he de ir] unen este verso con el anterior N2 S
- 750 las flores mil a mil,] unen este verso con el anterior N2 S
- 752 que intenta persuadir,] unen este verso con el anterior N2 S
- 754 Veamos si es más feliz] unen este verso con el anterior N2 S
- 756 ya que hoy contra el sentir,] unen este verso con el anterior N2 S
- 758 y entre los nobles vil,] unen este verso con el anterior N2 S
- 762 del redil?] une este verso partido al anterior N2
- 762 Ya con la presa] une este verso partido con el siguiente N2
- 963 no conozco?] une este verso partido al anterior N2
- 963 Si no bastan] une este verso partido al siguiente N2
- 967 Calla, calla,] une este verso partido con el siguiente N2
- 996 me ausentaré.] une este verso partido al anterior N2
- 996 Pues añade] une este verso partido al siguiente N2
- 1019 y otra vez...] une este verso partido al anterior N2
- 1031 que desde aquí a ver se alcanzan,] aqui ver se N2
- 1241loc. ESPOSA] omite la indicación del locutor N2
- 1691loc. MALICIA] omite la indicación del locutor N2

## Lecturas y errores privativos de Y:

- 290 en el Austro el que otras plumas,] el que a otras plumas BM N2; a que otras Plumas Y
- 419 con todo eso la permito] esa Y
- 446 allí infamias y aquí errores,] allí infamias aqui errores Y
- 453loc. ANDRÉS] omite el nombre del locutor Y
- 787 carnicero horror, con cuánta] error Y
- 828 ¿No hay criados, no hay monteros] no ay criado no ay montero Y
- 1027loc. SINAGOGA] omite la indicación del locutor Y
- 1521 ...recelos.] Rezelos Cuidados Y
- 1521loc. LISONJA] omite la indicación de locutor, pues asigna “Rezelos Cuidados” al personaje de Baptista Y
- 1522loc. BAUTISTA] Lison Y

No son significativas las variantes en que N2 e Y leen conjuntamente frente a BM<sup>655</sup> (que son las más abundantes) ni mucho menos, las que agrupan a BM y N2 frente a Y<sup>656</sup>, y las que hacen lo propio entre BM e Y frente a N2<sup>657</sup>. Pero aunque N2 e Y se asemejan entre sí, no pueden haber copiado el uno del otro: Y no copia a N2, testimonio que, además de respetar poco la división de versos, tiene un error fatal de organización<sup>658</sup>. Y a nuestro parecer, N2 tampoco está copiando a Y (así lo corroboran la equipolente del v. 787 y los errores de los vv. 1521 y 1522). Proponemos, así pues, la procedencia de estos tres manuscritos de un ascendiente común, [X7].

<sup>655</sup> Algunos ejemplos, que se encontrarán en el aparato de variantes, son: v. 25, v. 116, v. 265, v. 1049, v. 1067, v. 1089, v. 1233loc., v. 1466, v. 1469, v. 1510, v. 1566, v. 1572, v. 1582, v. 1597, v. 1679acot., v. 1681acot., v. 1815, v. 1854.

<sup>656</sup> Solo tres casos: v. 290, v. 1227 y v. 1608.

<sup>657</sup> Solo dos casos: v. 1031 y v. 1229.

<sup>658</sup> Dos son las peculiaridades de N2: la primera, en efecto, es que la persona que ordenó y ató los pergaminos que conforman este testimonio de *El Maestrazgo* se equivocó al ordenarlos (tanto la página 25v como la 33v tenían «Simp» como palabra guía o reclamo para la ordenación de las hojas siguientes [estas comenzaban con una intervención del personaje de la Simplicidad] y ello, al parecer, confundió al encargado de la disposición del texto, que trastocó su ordenación y adelantó versos de finales del auto a una posición anterior errónea); en consecuencia, aunque el texto del auto está completo, su ordenación es como sigue: vv. 1-1419 (fols. 3r-25v) / vv. 1769-1815 (fols. 26r-26v) / vv. 1420-1768 (fols. 27r-33v) / vv. 1816-1914 (fols. 34r-35v). La segunda particularidad de N2 es que es obra de dos copistas diferentes (sin que ello, de resultados del estudio textual que hemos realizado para filiar los testimonios, implicase que los escribientes tuviesen dos modelos de copia distintos): el que llamaremos amanuense A copió los folios 3r-v, 13r-v, 16r-v, 19r a 20v, 22r a 23v, 26r a 27v; el amanuense B, los folios 4r a 12v; 14r a 15v; 17r a 18v; 21r-v; 24r a 25v; 28r a 35v.

En cuanto a las ediciones que integran la familia Pando (P1, P2, AP, VP): sabemos que Pedro de Pando y Mier obtuvo licencia para publicar los autos de Calderón y que en 1717 veía la luz una edición de estos, en portada roja y negra (P1). Ese mismo año aparecen, al menos, otras dos impresiones de la obra sacramental calderoniana, esta vez con portada negra (las llamaremos A y B, respectivamente<sup>659</sup>). Las diferencias entre P1 y las ediciones de 1717, con la portada negra, A y B, son mínimas: estas dos últimas presentan, con respecto a la primera y entre sí mismas, ligeras variantes en los preliminares y el diseño de la portada.

A nivel textual, gráfico y de puntuación, para el caso concreto de *El Maestrazgo del Tusón*, A y B son exactamente iguales entre sí; del mismo modo, sus diferencias con P1 son irrelevantes para la fijación textual del auto. Presentamos a continuación unos versos del comienzo de la obra, donde se advertirá que esas diferencias afectan, fundamentalmente, a las mayúsculas, tildes y signos de puntuación:

P1 1717, portada roja y negra	Pando 1717 (portada negra) ediciones A y B
Que me efcuches.	Que me efcuches.
Ya $\bar{q}$ de vn hōbre apoderado, intento que respire mi faña con fu aliento.	Yà $\bar{q}$ de vn Hōbre apoderado, intento que respire mí faña con fu aliento.
Yà fabes, que defde aquella primera lid, en que injufta mi malicia abandonò toda la Celefte curia, hafta que pallando ofada à el temor de la fegunda, tambien abandonò toda la naturaleza junta; fiempre en fobrefalto vivo, eſperando la futura	Yà fabes, que defde aquella primera lid, en que injufta mi malicia abandonò toda la Celefte Curia, hafta que pallando ofada à el temòr de la fegunda, tambien abandonò toda la Naturaleza junta; fiempre en fobrefalto vivo, eſperando la futura
Edad, en que al hombre Dios aquella Palabra cumpla de que hà de tomar humana Carne en vna Virgen Pura, que permaneciendo fiempre intacta, manchada nunca, ſe conſerve en los dos dotes de Virgen, y de Fecunda.	Edad, en que al Hombre Dios aquella Palabra cumpla de que hà de tomar Humana Carne en vna Virgen Pura, que permaneciendo fiempre Intacta, Manchada nunca, ſe conſerve en los dos Dotes de Virgen, y de Fecunda.
Dexemos eſte Myfterio aqui, fin que me confunda, que el Verbo fea Carne, y vamos à otro, que no menos turba mis atenciones; porque confta de mis conjeturas, aun mas que de fus Palabras, eslabonandofe vnas	Dexèmos eſte Myfterio aqui, fin que me confunda, $\bar{q}$ el UERBO fea Carne, y vàmos à otro, que no menos turba mis atenciones; porque confta de mis conjeturas, aùn mas que de fus Palabras, eslabonandofe vnas

<sup>659</sup> A tiene la signatura T 496 en la Biblioteca Nacional de España; B, T 13586. Son ediciones idénticas desde el punto de vista textual, pero, como decimos, las hemos podido diferenciar por el diseño de la portada.

de otras, al mirar las fombra,  
 los lexos, y las figuras  
 de que està llena la Sacra  
 Pagina de la Escritura,  
 desde aquel gran Sacrificio  
 de Abél, pues siendo vna dura  
 Peña fu supremo Altar,  
 (tan antiguas son mis dudas)  
 fue no manchado Cordero  
 primera victima fuya,  
 à quien vi, que familiar  
 llama del Cielo confuma.  
 Desde entonces, pues, no se  
 con que razon me disgustan  
 Corderos Sacrificados,  
 tanto, que no veo alguna  
 seña de aquél, que no tema,  
 que no infiera, que no arguya;  
 que ocultas fombra encierre,  
 y arcanas luzes encubra.  
 De no manchados Corderos  
 allá en el Genesis vfa  
 à cada passo la Ley  
 Natural; y aunque de muchas  
 ceremonias acordarme  
 pudiera, baltame vna:  
 esta en el Exodo fea  
 el phafe, quando en su fuga,  
 los baculos en las manos,  
 ceñidas las vestiduras,  
 fue Viatico vn Cordero,  
 que con amargas lechugas  
 (símbolo de Penitencia)  
 comió el Pueblo; à que se junta  
 despues en la Ley Escrita,  
 que el Levitico instituya,  
 que fea en el Peralceve  
 en honor de esta Ventura  
 vn Cordero legal Zena:  
 Y para que no prefumas,  
 que enceremoniado fola  
 mis sobrefaltos se fundan,  
 embianos el Cordero,  
 dezir à Isaias escucha,  
 que hà de dominar la Tierra  
 desde la piedra (que angustia!)  
 del desierto (què temor!)  
 al Monte de Sion. (qué furia!)  
 Y no aqui el alfombro para,  
 fino que despues que anuncia  
 predominante al Cordero,  
 la pompa en pavor la immuta;  
 tanto, que dize (bien como  
 al filo de la tonfura)  
 el Manfo Cordero irá  
 con voz tan callada, y muda,  
 que vn fola Valido aun no  
 haga quexa de la injuria.  
 Pero para què me canfo,

de otras, al mirar las fombra,  
 los lexos, y las figuras  
 de que està llena la Sacra  
 Pagina de la Escritura;  
 desde aquel gran Sacrificio  
 de Abél, pues siendo vna dura  
 Peña fu supremo Altar,  
 (tan antiguas son mis dudas)  
 fue no manchado Cordero  
 primera Victima fuya,  
 à quien vi, que familiar  
 llama del Cielo confuma.  
 Desde entonces, pues, no se  
 con que razón me disgustan  
 Corderos Sacrificados,  
 tanto, que no veo alguna  
 seña de aquél, que no tema,  
 que no infiera, que no arguya;  
 que ocultas fombra encierre,  
 y arcanas luzes encubra.  
 De no manchados Corderos  
 allá en el Genesis vfa  
 a cada passo la Ley  
 Natural; y aunque de muchas  
 Ceremonias acordarme  
 pudiera, baltame vna:  
 Esta en el Exodo fea  
 el Phafe, quando en su fuga,  
 los Baculos en las manos,  
 ceñidas las Vestiduras,  
 fue Viatico vn Cordero,  
 que con amargas Lechugas  
 (Símbolo de Penitencia)  
 comió el Pueblo; à que se junta  
 despues en la Ley Escrita,  
 que el Levitico instituya,  
 que fea en el Peralceve  
 en honor de esta Ventura  
 vn Cordero legal Cena:  
 Y para que no prefumas,  
 que en ceremoniado fola  
 mis sobrefaltos se fundan,  
 embianos el Cordero,  
 dezir á Isaias escucha,  
 que hà de dominar la Tierra  
 desde la Piedra (que angustia!)  
 del Desierto (què temor!)  
 al Monte de Sion. (qué furia!)  
 Y no aqui el Alfombro para,  
 fino que despues que anuncia  
 predominante al Cordero,  
 la pompa en pavòr la immuta;  
 tanto, que dize (bien como  
 al filo de la tonfura)  
 el Manfo Cordero irá  
 con voz tan callada, y muda,  
 que vn fola Valido aun no  
 haga quexa de la injuria.  
 Pero para què me canfo,

quando toda la Efcritura  
 es vn rebaño de Dios,  
 pues entre rendil, y hurna,  
 apenas al recental  
 materno pecho tributa  
 la candida leche, quando  
 la mancha Sangre purpurea,  
 ya en votos, que satisface,  
 y yà en defectos que purga:  
 Y aun tal vez, que no le mancha,  
 el rezelo no me efcufa,  
 pues no menòr me le dà,  
 que me le efmalte la lluvia  
 del rozio de vna Aurora,  
 quando Gedeon enjuta  
 halle la Tierra, y à èl no,  
 en cuyo vifo fe ocultan  
 (bien fi la Piel fe humedece,  
 ò bien fi la Piel fe enjuga)  
 Sacramento, que me affombra,  
 y Encarnacion, que me affufta.

quando toda la Efcritura  
 es vn Rebaño de Dios,  
 pues entre rendil, y hurna,  
 apenas al recental  
 materno pecho tributa  
 la Candida Leche, quando  
 la mancha Sangre purpurea,  
 yà en Votos, que satisfaze,  
 y yà en defectos que purga:  
 Y aun tal vez, que no le mancha,  
 el rezelo no me efcufa,  
 pues no menòr me le dà,  
 que me le efmalte la lluvia  
 del Rozio de vna Aurora,  
 quando Gedeon enjuta  
 halle la Tierra, y á èl no,  
 en cuyo vifo fe ocultan  
 (bien fi la Piel fe humedeze,  
 ò bien fi la Piel fe enjuga)  
 SACRAMENTO, que me affombra,  
 y ENCARNACION, que me affufta.

Estos aspectos de menor importancia serán obviados en el aparato de variantes; lo que queremos hacer notar ahora son algunas diferencias entre P1 y las ediciones A y B. Son las siguientes:

	P1	1717, portada negra, A y B
v. 26	mortal enfermedad de los morrales?	mortal enfermedad de los Mortales?
v. 105	que enceremoniado folo	que en ceremoniado folo
v. 234	tambien fea: y porque enfuma	tambien fea: y porque en fuma
v. 266	què secreto es el que influya	què secreto es el influya
v. 338	la perfeccion folo es tuya,	la Perfeccion folo es tuya,
v. 361-362	Y tu traidora aftucia, de la verdad de las verdades huya.	Y tù traydora aftucia, de la verdad de las verdades huya?
v. 363-364	De quando acà, fortuna, tiëblas lifonjas, q Señores bufcan?	De quando acà, fortuna, tiëblas lifonjas, q Señores bufcan.
v. 441	del vandon, el dia que vean,	del baldòn, el dia que vean,
v. 538	Porque en lo comun,	Porque en común,
v. 577	Y ya, vaffallos, y amigos,	Y yá, Vaffallos, Amigos,
v. 768-769	los dos paramos infeltas del vellon, y de la escarcha.	los dos Paramos infeltas del Vellòn, y de la Escarcha.
v. 796	fiendo Carne, y Sangre à vn tiëpo	fiendo Carne, y Sangre á vn tiëpo
v. 1001	y introducido Monarca,	è introduzido Monarcha,
v. 1052	à motinando contra effa	àmotinando contra effa
v. 1195	Y a el Sol, faludando.	Yà el Sol, faludando.
v. 1289	quaxar el blanco racio;	quaxàr el blanco Rozio:

v. 1333	moſtrando, que à morir pronto	moſtrando, que á morir prompto
v. 1548	Que nõbre vn Hõbre ſin Fè?	Què Nõbre? Un Hõbre ſin Fè.
v. 1630	Tteinta dineros.	Treinta dineros.
v. 1683	por lo incorutable, harà	por lo incorrutible, harà
v. 1764	con facrilegos extremos	con facrilegos eftremos

De este cotejo se desprende que las ediciones A y B introducen leves cambios con respecto a la de 1717 de portada roja y negra, principalmente para corregir los errores de esta ultima (vv. 26, 234, 441, 577, 768-769, 1052, 1289, 1548, 1630, 1683); en alguna ocasión, ofrecen una lectura alternativa, de carácter estilístico u ortográfico (vv. 338, 1764), o bien introducen nuevos errores que no estaban en la edición de portada negra y roja de 1717 (vv. 105, 362, 364, 538, 796, 1195).

Añadimos a estos datos la lectura de la edición de Pando de 1718, de portada roja y negra (P2):

P1 1717, portada roja y negra	Pando 1717 (portada negra): ediciones A y B	P2 1718, portada roja y negra
<p>Que me eſcuches.</p> <p>Ya <math>\bar{q}</math> de vn hõbre apoderado, intento que reſpire mí faña con ſu aliento.</p> <p>Yà fabes, que deſde aquella primera lid, en que injuſta mi malicia abandonò toda la Celeſte curia, haſta que paſſando ofada à el temor de la ſegunda, tambien abandonò toda la naturaleza junta; ſiempre en ſobrefalto vivo, eſperando la futura</p> <p>Edad, en que al hombre Dios aquella Palabra cumpla de que hà de tomar humana Carne en vna Virgen Pura, que permaneciendo ſiempre intacta, manchada nunca, ſe conſerve en los dos dotes de Virgen, y de Fecunda.</p> <p>Dexemos eſte Myſterio aqui, ſin que me confunda, que el Verbo ſea Carne, y vamos à otro, que no menos turba mis atenciones; porque conſta de mis conjeturas, aun mas que de ſus Palabras, eſlabonandofe vnas de otras, al mirar las fombraſ, los lexos, y las figuras</p>	<p>Que me eſcuches.</p> <p>Yà <math>\bar{q}</math> de vn Hõbre apoderado, intento que reſpire mí faña con ſu aliento.</p> <p>Yà fabes, que deſde aquella primera lid, en que injuſta mi malicia abandonò toda la Celeſte Curia, haſta que paſſando ofada à el temòr de la ſegunda, tambien abandonò toda la Naturaleza junta; ſiempre en ſobrefalto vivo, eſperando la futura</p> <p>Edad, en que al Hombre Dios aquella Palabra cumpla de que hà de tomar Humana Carne en vna Virgen Pura, que permaneciendo ſiempre Intacta, Manchada nunca, ſe conſerve en los dos Dotes de Virgen, y de Fecunda.</p> <p>Dexèmos eſte Myſterio aqui, ſin que me confunda, <math>\bar{q}</math> el UERBO ſea Carne, y vàmos à otro, que no menos turba mis atenciones; porque conſta de mis conjeturas, aún mas que de ſus Palabras, eſlabonandofe vnas de otras, al mirar las fombraſ, los lexos, y las figuras</p>	<p>Que me eſcuches.</p> <p>Yà <math>\bar{q}</math> de vn Hõbre apoderado, intento que reſpire mí faña con ſu aliento.</p> <p>Yà fabes, que deſde aquella primera lid, en que injuſta mi malicia abandonò toda la Celeſte Curia, haſta que paſſando ofada à el temòr de la ſegunda, tambien abandonò toda la Naturaleza junta; ſiempre en ſobrefalto vivo, eſperando la futura</p> <p>Edad, en que al Hombre Dios aquella Palabra cumpla de que hà de tomar Humana Carne en vna Virgen Pura, que permaneciendo ſiempre Intacta, Manchada nunca, ſe conſerve en los dos Dotes de Virgen, y de Fecunda.</p> <p>Dexèmos eſte Myſterio aqui, ſin que me confunda, <math>\bar{q}</math> el UERBO ſea Carne, y vàmos à otro, que no menos turba mis atenciones; porque conſta de mis conjeturas, aún mas que de ſus Palabras, eſlabonandofe vnas de otras, al mirar las fombraſ, los lexos, y las figuras</p>



de que eſtà llena la Sacra  
 Pagina de la Eſcritura,  
 deſde aquel gran Sacrificio  
 de Abél, pues fiendo vna dura  
 Peña fu ſupremo Altar,  
 (tan antiguas fon mis dudas)  
 fue no manchado Cordero  
 primera victima fuya,  
 à quien vi, que familiar  
 llama del Cielo confuma.  
 Deſde entonçes, pues, no sè  
 con que razon me diſguſtan  
 Corderos Sacrificados,  
 tanto, que no veo alguna  
 feña de aquél, que no tema,  
 que no infiera, que no arguya;  
 que ocultas fombas encierre,  
 y arcanas luzes encubra.  
 De no manchados Corderos  
 allà en el Genefis vfa  
 à cada paſſo la Ley  
 Natural; y aunque de muchas  
 ceremonias acordarme  
 pudiera, baſtame vna:  
 eſta en el Exodo fea  
 el phaſe, quando en ſu fuga,  
 los baculos en las manos,  
 ceñidas las veſtiduras,  
 fue Viatico vn Cordero,  
 que con amargas lechugas  
 (ſimbolo de Penitencia)  
 comiò el Pueblo; à que ſe junta  
 deſpues en la Ley Eſcrita,  
 que el Levitico inſtituya,  
 que fea en el Peraſceve  
 en honor de eſta Ventura  
 vn Cordero legal Zena:  
 Y para que no prefumas,  
 que enceremoniado ſolo  
 mis fobrefaltos ſe fundan,  
 embianos el Cordero,  
 dezir à Iſaías eſcucha,  
 que hà de dominar la Tierra  
 deſde la piedra (que anguſtia!)  
 del deſierto (què temòr!)  
 al Monte de Sion. (qué furia!)  
 Y no aqui el aſſombro pàra,  
 fino que deſpues que anuncia  
 predominante al Cordero,  
 la pompa en pavor la immuta;  
 tanto, que dize (bien como  
 al filo de la tonfura)  
 el Manſo Cordero irá  
 con voz tan callada, y muda,  
 que vn ſolo Valido aun no  
 haga quexa de la injuria.  
 Pero para què me canſo,  
 quando toda la Eſcritura  
 es vn rebaño de Dios,

de que eſtà llena la Sacra  
 Pagina de la Eſcritura;  
 deſde aquel gran Sacrificio  
 de Abél, pues fiendo vna dura  
 Peña fu ſupremo Altar,  
 (tan antiguas fon mis dudas)  
 fuè no manchado Cordero  
 primera Victima fuya,  
 à quien vi, que familiar  
 llama del Cielo confuma.  
 Deſde entonçes, pues, no sè  
 con que razòn me diſguſtan  
 Corderos Sacrificados,  
 tanto, que no vèo alguna  
 feña de aquél, que no tema,  
 que no infiera, que no arguya;  
 que ocultas fombas encierre,  
 y arcanas luzes encubra.  
 De no manchados Corderos  
 allà en el Genefis vfa  
 a cada paſſo la Ley  
 Naturàl; y aunque de muchas  
 Ceremonias acordarme  
 pudiera, baſtame vna:  
 Eſta en el Exodo fea  
 el Phaſe, quando en ſu fuga,  
 los Baculos en las manos,  
 ceñidas las Veſtiduras,  
 fuè Viatico vn Cordero,  
 que con amargas Lechugas  
 (Symbolo de Penitencia)  
 comiò el Pueblo; à que ſe junta  
 deſpues en la Ley Eſcrita,  
 que el Levitico inſtituya,  
 que fea en el Peraſceve  
 en honor de eſta Ventura  
 vn Cordero legal Cena:  
 Y para que no prefumas,  
 que en ceremoniado ſolo  
 mis fobrefaltos ſe fundan,  
 embianos el Cordero,  
 dezir á Iſaías eſcucha,  
 que hà de dominar la Tierra  
 deſde la Piedra (que anguſtia!)  
 del Deſierto (què temòr!)  
 al Monte de Sion. (qué furia!)  
 Y no aqui el Aſſombro pàra,  
 fino que deſpues que anuncia  
 predominante al Cordero,  
 la pompa en pavòr la immuta;  
 tanto, que dize (bien como  
 al filo de la tonfura)  
 el Manſo Cordero irá  
 con vòz tan callada, y muda,  
 que vn ſolo Valido aun no  
 haga quexa de la injuria.  
 Pero para què me canſo,  
 quando toda la Eſcritura  
 es vn Rebaño de Dios,

de que eſtà llena la Sacra  
 Pagina de la Eſcritura;  
 deſde aquel gran Sacrificio  
 de Abél, pues fiendo vna dura  
 Peña fu ſupremo Altar,  
 (tan antiguas fon mis dudas)  
 fuè no manchado Cordero  
 primera Victima fuya,  
 à quien vi, que familiar  
 llama del Cielo confuma.  
 Deſde entonçes, pues, no sè  
 con que razòn me diſguſtan  
 Corderos Sacrificados,  
 tanto, que no vèo alguna  
 feña de aquél, que no tema,  
 que no infiera, que no arguya;  
 que ocultas fombas encierre,  
 y arcanas luzes encubra.  
 De no manchados Corderos  
 allà en el Genefis vfa  
 a cada paſſo la Ley  
 Naturàl; y aunque de muchas  
 Ceremonias acordarme  
 pudiera, baſtame vna:  
 Eſta en el Exodo fea  
 el Phaſe, quando en ſu fuga,  
 los Baculos en las manos,  
 ceñidas las Veſtiduras,  
 fuè Viatico vn Cordero,  
 que con amargas Lechugas  
 (Symbolo de Penitencia)  
 comiò el Pueblo; à que ſe junta  
 deſpues en la Ley Eſcrita,  
 que el Levitico inſtituya,  
 que fea en el Peraſceve  
 en honor de eſta Ventura  
 vn Cordero legal Cena:  
 Y para que no prefumas,  
 que en ceremoniado ſolo  
 mis fobrefaltos ſe fundan,  
 embianos el Cordero,  
 dezir á Iſaías eſcucha,  
 que hà de dominar la Tierra  
 deſde la Piedra (que anguſtia!)  
 del Deſierto (què temòr!)  
 al Monte de Sion. (qué furia!)  
 Y no aqui el Aſſombro pàra,  
 fino que deſpues que anuncia  
 predominante al Cordero,  
 la pompa en pavòr la immuta;  
 tanto, que dize (bien como  
 al filo de la tonfura)  
 el Manſo Cordero irá  
 con vòz tan callada, y muda,  
 que vn ſolo Valido aun no  
 haga quexa de la injuria.  
 Pero para què me canſo,  
 quando toda la Eſcritura  
 es vn Rebaño de Dios,

pues entre rendil, y hurna,  
apenas al recentàl  
materno pecho tributa  
la candida leche, quando  
la mancha Sangre purpurea,  
ya en votos, que satisface,  
y à en defectos que purga:  
Y aun tal vez, que no le mancha,  
el rezelo no me efcufa,  
pues no menòr me le dà,  
que me le efmalte la lluvia  
del rozio de vna Aurora,  
quando Gedeon enjuta  
halle la Tierra, y á èl no,  
en cuyo viño fe ocultan  
(bien fi la Piel fe humedece,  
ò bien fi la Piel fe enjuga)  
Sacramento, que me affombra,  
y Encarnacion, que me affufta.

pues entre rendil, y hùrna,  
apenas al recentàl  
materno pecho tributa  
la Candida Leche, quando  
la mancha Sangre purpurea,  
yà en Votos, que satisfaze,  
y yà en defectos que purga:  
Y àun tal vez, que no le mancha,  
el rezelo no me efcufa,  
pues no menòr me le dà,  
que me le efmalte la lluvia  
del Rozio de vna Aurora,  
quando Gedeòn enjuta  
halle la Tierra, y á èl no,  
en cuyo viño fe ocultan  
(bien fi la Piel fe humedeze,  
ò bien fi la Piel fe enjuga)  
SACRAMENTO, que me affombra,  
y ENCARNACION, que me affufta.

pues entre rendil, y hùrna,  
apenas al recentàl  
materno pecho tributa  
la Candida Leche, quando  
la mancha Sangre purpurea,  
yà en Votos, que satisfaze,  
y yà en defectos que purga:  
Y àun tal vez, que no le mancha,  
el rezelo no me efcufa,  
pues no menòr me le dà,  
que me le efmalte la lluvia  
del Rozio de vna Aurora,  
quando Gedeòn enjuta  
halle la Tierra, y á èl no,  
en cuyo viño fe ocultan  
(bien fi la Piel fe humedeze,  
ò bien fi la Piel fe enjuga)  
SACRAMENTO, que me affombra,  
y ENCARNACION, que me affufta.

	P1	1717, portada negra, A y B	P2
v. 26	mortal enfermedad de los morrales?	mortal enfermedad de los Mortales?	mortal enfermedad de los Mortales?
v. 105	que enceremoniado folo	que en ceremoniado folo	que en ceremoniado folo
v. 234	tambien fea: y porque enfuma	tambien fea: y porque en fuma	tambien fea: y porque en fuma
v. 266	què fecreto es el que influya	què fecreto es el influya	què fecreto es el influya
v. 338	la perfeccion folo es tuya,	la Perfeccion folo es tuya,	la Perfeccion folo es tuya,
v. 361-362	Y tu traidora aftucia, de la verdad de las verdades huya.	Y tù traydora aftucia, de la verdad de las verdades huya?	Y tù traydora aftucia, de la verdad de las verdades huya?
v. 363-364	De quando acà, fortuna, tiēblas lifonjas, q Señores bufcan?	De quando acà, fortuna, tiēblas lifonjas, q Señores bufcan.	De quando acà, fortuna, tiēblas lifonjas, q Señores bufcan.
v. 441	del vandon, el dia que vean,	del baldòn, el dia que vean,	del baldòn, el dia que vean,
v. 538	Porque en lo comun,	Porque en común,	Porque en común,
v. 577	Y ya, vaffallos, y amigos,	Y yá, Vaffallos, Amigos,	Y yá, Vaffallos, Amigos,
v. 768-769	los dos paramos infeltas del vellon, y de la escarcha.	los dos Paramos infeltas del Vellòn, y de la Escarcha.	los dos Paramos infeltas del Vellòn, y de la Escarcha.
v. 796	fiendo Carne, y Sangre à vn tiēpo	fiendo Carne, y Sangre á vn tiēpo	fiendo Carne, y Sangre á vn tiēpo
v. 1001	y introducido Monarca,	è introduzido Monarcha,	è introduzido Monarcha,
v. 1052	à motinando contra effa	àmotinando contra effa	àmotinando contra effa
v. 1195	Y a el Sol, faludando.	Yà el Sol, faludando.	Yà el Sol, faludando.
v. 1289	quaxar el blanco racio;	quaxàr el blanco Rozio:	quaxàr el blanco Rozio:
v. 1333	mostrando, que à morir pronto	mostrando, que á morir prompto	mostrando, que á morir prompto
v. 1548	Que nõbre vn Hõbre fin Fè?	Què Nõbre? Un Hõbre fin Fè.	Què Nõbre? Un Hõbre fin Fè.
v. 1630	Tteinta dineros.	Treinta dineros.	Treinta dineros.
v. 1683	por lo incorutable, harà	por lo incorrutible, harà	por lo incorrutible, harà
v. 1764	con facrilegos extremos	con facrilegos eftremos	con facrilegos eftremos

La edición de 1718 presenta los mismos errores de impresión que aparecían en las ediciones A y B (y que no estaban en P1), los de los vv. 362, 364, 538, 796, 1195.

Así pues, en vista de que la edición de 1718 y las dos de 1717 de portada negra son exactamente iguales, se puede afirmar que P2 debe de ser una reimpresión de una de ellas, y no de la portada roja y negra de 1717.

En cualquier caso, como hemos señalado, A, B y P2 no añaden nada a la panorámica textual de nuestro auto; lo mismo que las ediciones de Juan Fernández de Apontes, de 1760 (AP), y Ángel Valbuena Prat, de 1952 (VP). Apontes, como es sabido, procede de Pando y en concreto, en el caso de *El Maestrazgo*, de P2, según indican los errores que hereda de este, los de los vv. 105, 538 y 1195 (si bien, en otras ocasiones, Apontes corrige la lectura errónea que ha encontrado en su modelo):

	P1	P2	AP
v. 105	que enceremoniado folo	que en ceremoniado folo	que en ceremoniado folo
v. 234	tambien fea: y porque enfuma	tambien fea: y porque en fuma	tambien fea: y porque en fuma
v. 266	què fecreto es el que influya	què fecreto es el influya	què fecreto es el influya
v. 338	la perfeccion folo es tuya,	la Perfeccion folo es tuya,	la Perfeccion folo es tuya,
v. 361-362	Y tu traidora aftucia, de la verdad de las verdades huya.	Y tù traydora aftucia, de la verdad de las verdades huya?	Y tù traydora aftucia, de la verdad de las verdades huya?
v. 363-364	De quando acà, fortuna, tiēblas lifonjas, q Señores bufcan?	De quando acà, fortuna, tiēblas lifonjas, q Señores bufcan.	De quando acà, fortuna, tiēblas lifonjas, q Señores bufcan.
v. 538	Porque en lo comun,	Porque en común,	Porque en común,
v. 577	Y ya, vaffallos, y amigos,	Y yá, Vaffallos, Amigos,	Y yá, Vaffallos, Amigos,
v. 796	fiendo Carne, y Sangre à vn tiēpo	fiendo Carne, y Sangre á vn tiēpo	fiendo Carne, y Sangre á vn tiēpo
v. 1052	à motinando contra eſſa	àmotinando contra eſſa	àmotinando contra eſſa
v. 1195	Y a el Sol, faludando.	Yà el Sol, faludando.	Yà el Sol, faludando.
v. 1333	moltrando, que à morir pronto	moltrando, que á morir prompto	moltrando, que á morir prompto
v. 1764	con facrilegos extremos	con facrilegos eftremos	con facrilegos eftremos

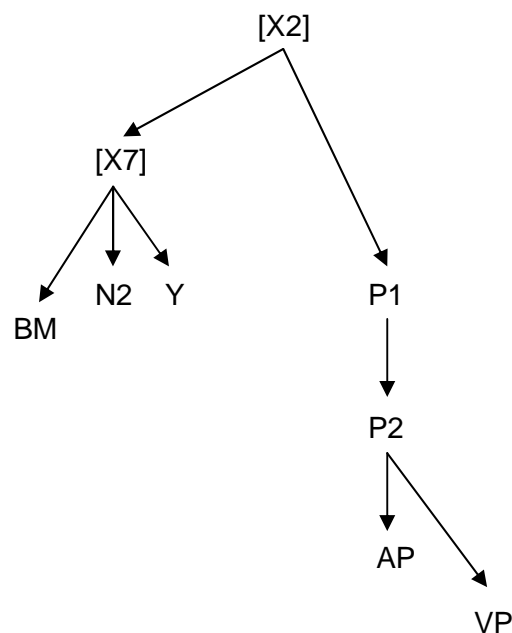
Por lo que se refiere a la edición de Valbuena Prat, creemos que también toma como modelo la edición de Pando de 1718, como lo parece demostrar la presencia de estos mismos errores:

	P2	AP	VP
v. 105	que en ceremoniado folo	que en ceremoniado folo	que en ceremoniado solo
v. 538	Porque en común,	Porque en común,	Porque en común
v. 1195	Yà el Sol, faludando.	Yà el Sol, faludando,	Ya el sol saludando

Además, Valbuena introduce algunos cambios con respecto a su modelo (modernización gráfica, cambios estilísticos, gramaticales o léxicos que, en alguna ocasión, devienen en errores), irrelevantes para la fijación del texto. Algunas muestras:

105	en honor de esta ventura,] esta aventura
133	Y aun tal vez que no le mancha,] Y aunque tal vez VP
169	pues el llamarle Cordero] al llamarle VP
235	la metáfora campee] campea VP
315	compitiendo con las selvas] salvas VP
707	No más, sora doña] feñora AP C M1 P1 P2; seora BM N1 N2 S VP Y
725	solo os toca el gemir.] sólo os toca gemir VP
1092	A la escota.] escora VP
1390	y para facción tan alta] función VP
1505	en agrados, conocer] de agradaros VP
1559	lo mayor de mi traición.] la M1 N2 S VP Y
1672	de cáñamo y zarzas hecho?] cañas VP
1739	solo Gracia e Inocencia] fola AP P1 P2; solas VP
1848	del Austro, que hoy represento,] auto VP
1906	doble con su sentimiento.] sus sentimientos VP

Ofrecemos ahora otro estema parcial que sintetiza los datos precedentes:



### Alguna posible contaminación

Antes de proponer un estema final, convendría comentar una serie de lecturas que parecen apuntar a una posible contaminación entre testimonios de *El Maestrazgo*

*del Tusón*. Tal fenómeno, cuyas dimensiones no siempre son fáciles de precisar, parece frecuente en los procesos de copia de los autos de Pedro Calderón, tal como han venido señalando los investigadores que han editado un auto en la colección Autos sacramentales completos de la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger.

En el caso de *El Maestrazgo*, se observan algunas lecturas que nos parecen significativas en este sentido, y que apuntan a contactos entre C y J; entre C N1 S y [X2]; y entre J y [X7]<sup>660</sup>.

Coincidencias que hacen pensar en contaminación entre C con J:

571	sus labios le admito y no] admito, no C J M1 M2 OC P
794	sin que le socorra nadie,] socorra yo C J M1 M2 OC P
866	ve a buscar los palacios,] busca los Palazios C J M1 M2 OC P
868	Si yo a la Reina busco] Si a la Reina C J M1 M2 OC P
870	adonde están los reyes] donde C J M1 M2 OC P
874	Las verdades no siempre] No verdades fiempre J M2 P; No verdades sp̄re. C M1 OC
1272	ese el blasón de mis armas.] el el blason C J M1 M2 OC P

De acuerdo con las coincidencias entre todos o algunos testimonios de la familia [X2] y el subgrupo C N1 S, tal vez podría plantearse una contaminación entre el ascendiente común de estos, [X4], y [X2]<sup>661</sup>:

80	tanto que no veo ninguna] alguna AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
94	en cinta las vestiduras,] ceñidas AP C M1 N1 P1 P2 VP
320	Llega y de su estilo usa.] tu efilo AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
523	Inocencia, en mi gremio] tu en mi gremio AP C N1 P1 P2 S

<sup>660</sup> Por el contrario, creemos que por poligénesis podría explicarse el error que varios testimonios comparten, el del v. 364: tiembla Lisonja, que señores buscan?] tiemblas lisonjas AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y.

<sup>661</sup> Las coincidencias son peculiares: de las 26 que hemos encontrado, catorce revelan contactos entre [X4] (todos o algunos de sus testimonios) y [X2] (se trata de variantes comunes a todos los miembros de esta familia); siete, entre [X4] y la familia Pando; cinco, entre [X4] y [X7] (en un par de casos, con BM concretamente). En una lectura, la del v. 707, C coincide con P1; N1 y S, con [X7]. En el estema final, no obstante, plantearemos únicamente la contaminación [X2]-[X4], sin proponer otras que, por los pocos datos de que disponemos, no es posible confirmar. De todos modos, sí queremos aprovechar esta nota para reseñar un par de lecturas que nos han llamado poderosamente la atención; relacionan, sin ningún tipo de duda, a S con [X2] (tal vez con BM): v. 489 (que a su ruego prevenís,] Y pues n̄o ruego oys BM; Y pues nuestro ruego ois S) y v. 628 (que de lejos porta el trigo,] trae AP BM N2 P1 P2 S VP Y). Resulta difícil aventurar un origen poligenético para estos versos, antes bien, es más lógico pensar que haya habido algún tipo de contaminación entre ambos manuscritos.

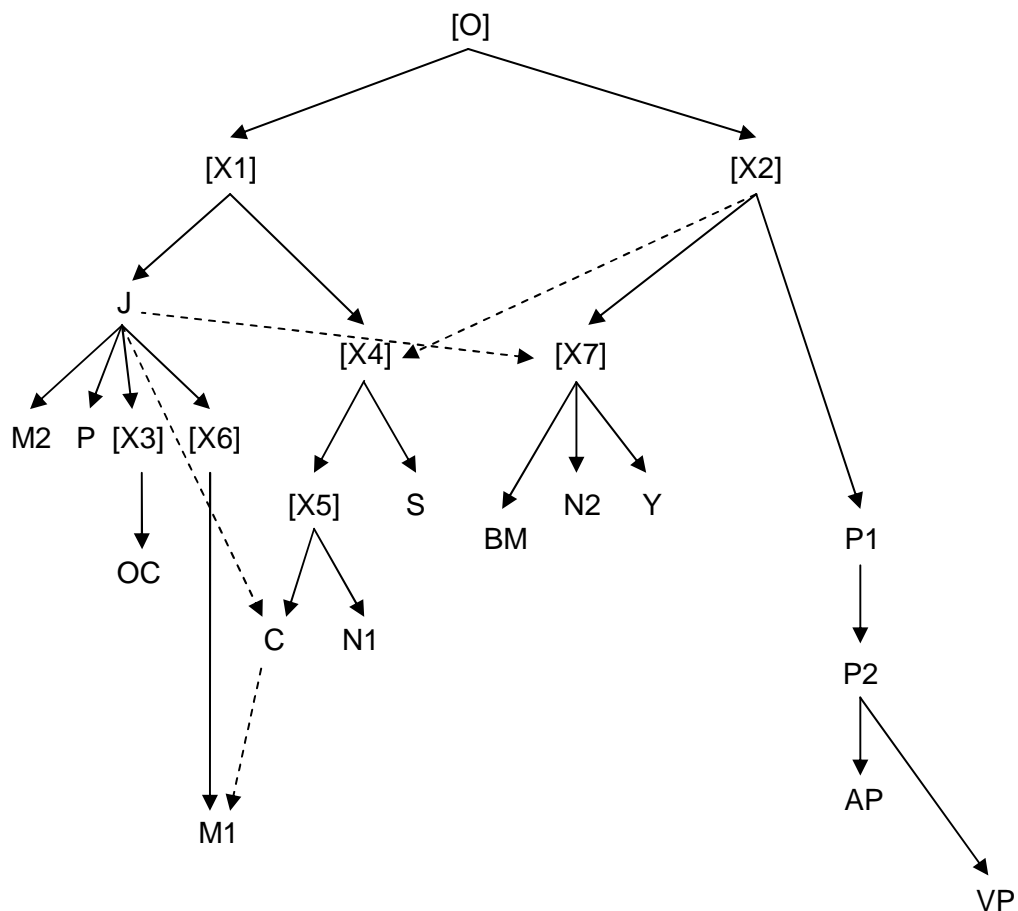
- 707 No más, sora doña] leñora AP C M1 P1 P2; seora BM N1 N2 S VP Y
- 855 ¿Qué te admira?] admiras AP N1 P1 P2 S VP
- 855 ¿Qué te espanta?] espantas AP N1 P1 P2 S
- 869 y aquí la hallo,] yà que la hallo AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y
- 878 habéis podido ahuyentar] ahuyentarme AP BM N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 920 para coronar tus rizos] ríenes AP BM C N1 N2 P1 P2 S Y
- 1028 Buen viãje, buen pasaje.] Buen viage, buen viage AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1042 Buen viãje, buen pasaje.] Buen viage, buen viage AP BM M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1051 que maretas se levantan,] tormentas AP C N1 P1 P2 S VP
- 1092 A la escota.] E[colta AP BM C N1 N2 S Y
- 1118 y es serenidad del cielo] en serenidad BM C M1 N1 N2
- 1128 la Oración es soberana,] es la Oracion soberana AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1134 que es serenidad del cielo] En serenidad AP C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y; En serenidad etc. BM
- 1296 en el esquillo la lana,] equilmo AP C N1 P1 P2 S VP
- 1325 y solo ha de mantenerla] que folo AP N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1377 invocado en sus victorias,] ymbocando N1 Y; invocando BM N2
- 1639 las piedras de mis contrastes] mi contrafte AP C N1 N2 P1 P2 S VP Y; mi Constancia BM
- 1659 divino y humano unidos!] un Dios BM C M1 N1 N2 S Y
- 1673 Sí, que cáñamos y zarzas] Si, que las Zarzas, y Cañas AP BM N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1769a *Va levantando las insignias y la Simplicidad recogiendo.] Va lebantando las Insignias* BM C N1 S Y; *Va levantando las Ynsinias* N2
- 1775 sus pisadas.] mis Soldados AP BM N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1782 la liga le he descubierto.] và defcubriendo AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1799 padeció en lo que es de humano,] lo que es Humano AP BM C M1 N1 P1 P2 S VP Y

Igualmente, la hipótesis de la contaminación podría explicar la coincidencia de [X7] con J en cinco lecturas<sup>662</sup> (la más llamativa, la del verso partido 359):

359 ...el que...] El que tu voz BM J M1 M2 N2 OC Y  
 359 Ten la voz, no más.] No, no mas BM J M1 M2 N2 OC P Y  
 362 de la verdad de las verdades huya.] de mis verdades BM J M1 M2 OC P S  
 651 eres delfín sin escamas,] que eres BM J M1 M2 N2 OC P Y  
 652 eres águila sin plumas.] que eres BM J M1 M2 N2 OC P Y

#### 4.3.- Estema final propuesto

A la luz de los datos expuestos, creemos que el estema que mejor refleja la relación existente entre todos los testimonios conservados de *El Maestrazgo* bien podría ser el siguiente (las flechas discontinuas indican un posible caso de contaminación):



<sup>662</sup> Si nos atenemos al error –que, para nosotros, posee la calidad de conjuntivo– del v. 362, que BM comparte con J y su familia, la contaminación sería en concreto de J con BM, no con su ascendente ilativo.

Es evidente que el estema no deja de ser un instrumento de trabajo que da cuenta de la relación existente entre los testimonios conservados. De ahí que este no pueda aplicarse de forma mecánica, sino que la *constitutio textus* necesita del *iudicium* del editor<sup>663</sup>. Por lo demás, la edición del auto calderoniano *El Maestrazgo del Tusón* que presentamos aspira a ser una edición *ecléctica*<sup>664</sup> que, si bien toma como base la *Descripcion panegyrica* de 1661 (recordémoslo: el testimonio más cercano al texto de Calderón), pretende ser un texto ideal y, por consiguiente, el texto más próximo al original ideal  $\Omega$  de entre todos los textos ideales posibles. Eso implica tres principios de edición: en primer lugar, la modernización gráfica del texto base (salvo en los casos de valor grafémico en cargos y títulos nobiliarios que impliquen valor distintivo), porque, si bien las grafías del siglo XVII no tienen por qué suponer gran dificultad para un lector actual de cultura media, tampoco le dan ventajas, y porque el esfuerzo de atención que supone transcribir estas grafías con exactitud es poco rentable. Además, el mantenimiento de grafías y puntuación original del texto base provoca la necesidad de consignar como variantes todas las diferencias gráficas y de puntuación, y el resultado es una gran masa de signos y detalles en el apéndice de variantes que, más que útiles, se hacen inasequibles a la lectura. Nuestra labor editora aspira, en consecuencia, a la claridad.

En segundo lugar, la corrección de inexactitudes que se hallen en el texto base, entendiéndolo por tales, además de las erratas o errores evidentes (por ejemplo, aquellos que afectan o alteran la medida silábica), impropiedades o desaciertos lingüísticos que induzcan a enmiendas de estilo a fin de dotar a la obra de un toque calderoniano (la elección del título mismo del auto sacramental será la más relevante al respecto).

Finalmente, y por lo que respecta a la edición de las didascalias, acogemos en principio las acotaciones del texto base, a no ser que estas sean erróneas o que las de otro testimonio ofrezcan información más correcta, clara, útil, precisa o detallada para el lector actual y el representante auriesecular (independientemente de que sean privativas de un único testimonio). Esto significa que, si no editamos J, acudimos a otro testimonio cercano, esto es, a S, o incluso, aunque ocupen una posición baja en el estema, a N1 o C, ya que este último posee la legitimidad de pertenecer a los fondos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, con lo que sus indicaciones,

<sup>663</sup> Tal y como señala Blecua, 1983, p. 79 y ss.

<sup>664</sup> Hemos hablado anteriormente de la noción de *texto ecléctico* al explicar los fundamentos metodológicos que han guiado nuestra edición de *El Maestrazgo*, en el apartado I.2.1. de este mismo trabajo («El auto como literatura dramática. Tratamiento y fijación del texto: criterios de edición»).



dirigidas a los actores, resultan en no pocas ocasiones de mayor rigor y riqueza que las de otros testimonios. En última instancia nos fijamos en [X2], en P1 en concreto.

La elección o enmienda de algunas lecturas del texto base, especialmente las más problemáticas, se justifica en el apartado siguiente de este trabajo; también se aportan explicaciones y documentación para términos que lo requieren. De todas maneras, anotamos completas las variantes de los testimonios existentes en el Apéndice 1, «Lista de variantes» (el asterisco precediendo a un verso o acotación del auto indica la existencia de variante). Dichas variantes se copian paleográficamente. Cuando coincidan varios testimonios, la grafía consignada es la del citado en primer lugar.

#### 4.4.- Variantes problemáticas del texto base: justificación

\* *Título* La variante minoritaria *Tusón* (J M2 OC P), y no los galicismos *Toyson* ni *Toisón*, es la legitimada por Calderón, a tenor de la memoria de apariencias autógrafa: «Memoria de las apariencias que se an de hacer en los carros de la Villa para la representacion de los autos este año de 1659. Primeramente el primer carro para el auto intitulado El Maestrazgo del Tuson...» (Shergold y Varey, 1967, p. 136). Su empleo debía de ser común en la época en todos los registros: Covarrubias lematiza *Tusón* y habla de la Orden de caballería del Tusón; Calderón la vuelve a emplear en los autos *El divino Jasón* (vv. 971-974: «Y yo en tu nombre, Jasón, / con parte del Vellocino / que ganó tu ser divino, / me pongo aqueste tusón. *Pónesele en el pecho como tusón*») y *Las órdenes militares* (v. 1852 acot: «*Manto del tusón y escudo de Borgoña*»); y una consulta del CORDE nos informa de que en un inventario de bienes de la Casa Real, fechado hacia 1600, aparece la voz hasta en veintiuna ocasiones. No se documenta en esta base de datos la voz *toyson*, mientras que *toisón* aparece únicamente en cuatro ocasiones en cuatro documentos diferentes de entre 1600 y 1700. (Editaremos también la variante «tusón» de J en los vv. 1284, 1295, 1345, 1446, 1525, 1541, 1611, 1710, 1724, 1780, 1787, 1811, 1815 acot., 1851 y 1873).

\* *Dramatis personae* Todos los testimonios de la familia [X1] (C J M1 M2 N1 OC P S) utilizan la nomenclatura «Lucero Bautista»; los de la familia [X2] (AP BM N2 P1 P2 VP Y), «San Juan Bautista». Es cierto que en un buen número de autos calderonianos (*El veneno y la triaca*, *El cordero de Isaías* o *Andrómeda y Perseo*), el término se aplica a Lucifer, el ángel bello que, movido por la soberbia, se rebeló contra Dios. Sin embargo, la etiqueta *Lucero* para el Bautista tampoco es extraña en Calderón: la emplea, por

ejemplo, en *Las órdenes militares* (vv. 411-416: «*Segundo Adán*.- Ve, pues, delante de mí / a reconocer si es tiempo / de que llegue yo. *Lucero*.- Sí haré, / el camino previniendo / de tus huellas. *Culpa*.- Si él es sol, / ya va delante el lucero») y en *La viña del Señor*, incluso, aparecen los personajes Lucero de la noche y Lucero del día, simbolizando, respectivamente, al Demonio y al Bautista. Por lo demás, modernizamos el antropónimo «Baptista» del texto base por «Bautista», tanto en el texto primario (v. 1358 y v. 1483) como en el secundario (indicaciones de intervención del personaje y didascalias [v. 309 acot., v. 830 acot., v. 1242 acot. y v. 1815 acot.]).

\* v. 4 J M1 M2 OC P: el; C N1 S: a el. Enmiendo, de acuerdo con el resto de testimonios, teniendo en cuenta que esta lectura puede considerarse un error de sustitución de una palabra por otra de la pericopa inmediata (v. 3).

\* v. 11 AP C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S VP: mañofo. Eran frecuentes, según Fothergill-Payne, 1977, pp. 33-35, las discrepancias entre el sexo del actor y el género del personaje que encarnaba. Adopto en todos los casos la variante femenina (v. 35, 37, 43, 259, 261, 262, 411), evidente en el caso de Lisonja –personaje que fue interpretado por una actriz–, pero también para Malicia –papel que fue interpretado por un actor–, pues, aunque minoritaria, la forma femenina es necesaria en el v. 366 del auto para mantener la rima en -ú-a del romance.

\* v. 20 C J: propia. Modernizamos la ortografía de este y otros términos para facilitar la lectura al receptor actual.

\* v. 24 AP BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y: difinicion.

\* v. 29 C J M1 M2 N1 N2 OC P S: prevertido.

\* v. 54 J M1 M2 OC P: Virgen, no manchada nunca. Esta lectura puede considerarse un error de J y su familia: la sustitución por atracción de una palabra por otra igual de la pericopa cercana (v. 52). Además, es lógico pensar que Calderón se habría decantado por el cultismo «intacta».

\* v. 71 AP BM N2 P1 P2 VP Y: fupremo altar; J M2 P: primero altar; OC: su Altar primitibo.

\* v. 94 AP C M1 N1 P1 P2 VP: ceñidas. La lectura de J es buena, pues la locución adverbial *en cinta* significa ‘ceñido’ (Aut).

- \* v. 102 C J M1 M2 N1 OC P S leen erróneamente «el honor»; VP corrige, a nuestro parecer equivocadamente, en «aventura».
- \* v. 116 Se trata de un caso de leísmo (el referente del pronombre es el sustantivo «asombro» del v. 113). Es error el uso del pronombre «la» en BM N2 P1 P2 VP Y.
- \* v. 127 J M2 OC P: el; C N1 S: a el. Preferimos la lectura «al», si bien la lengua aurisecular ofrece inestabilidades en el uso de la preposición ante el acusativo (Lapesa, 1995 [1984], p. 405).
- \* v. 130 Otro leísmo (el referente es «recental», v. 127). AP BM C N1 P1 P2 VP ofrecen erróneamente el pronombre «la».
- \* v. 133 VP: Y aunque tal vez (verso hipermétrico).
- \* v. 148 BM C J N1 N2 OC P P1 S: diŕpertado. Modernizamos.
- \* v. 176 AP BM C N1 N2 P1 P2 Y: á obŕcuras; J M2 P OC S: a eŕcuras; M1: ascuras. Modernizamos y corregimos el timbre de la vocal de acuerdo con la lectura actual.
- \* v. 185 Nos parece preferible en el contexto a la lectura «Alegoría» de AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 VP Y.
- \* v. 197 Son errores tanto el uso de la conjunción en BM J C M1 M2 N1 N2 OC P S Y (de Rey, y Principe), como su ausencia en J C M1 M2 N1 OC P (Principe, Duque).
- \* v. 198 Preferimos la lectura del verbo en segunda persona, frente a «traduzga» (AP C N1 N2 P1 P2 S Y) y «traduzca» (BM VP) [igual en el v. 214]. Modernizamos asimismo la pronunciación y escritura (J M1 M2 OC P: traduzgas) [también en los vv. 248 y 264].
- \* v. 201 J M1 OC leen «como a quien» erróneamente.
- \* v. 202 Recuperamos el grupo consonántico, de acuerdo con la pronunciación actual (J M2 P P1 P2 Y: condutas).
- \* v. 217 «mi cerviz» (v. 218) es objeto directo de «solicito», y no su sujeto, así que es errónea la lectura «solicita» de BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y.

- \* v. 251 Con la diéresis en «suntüosa» (computándola como cuatro sílabas) no sería necesaria la lectura de AP BM N2 P1 P2 VP Y («tan fumptuofa»). Simplificamos el grupo culto en «fumptuofa» (AP BM C M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y).
- \* v. 254 J M2 OC P leen, por error, «de tu dulçura». Errónea es también la variante de VP: tú serás.
- \* v. 272 C J M1 M2 N1 OC P S: rudas.
- \* v. 286 J M2 OC P, por error, «haràs».
- \* v. 296 Optamos por el pronombre etimológico («le» aparece en AP N1 N2 P1 P2 S Y). Es a todas luces incorrecto el uso de la forma «la» (BM C VP).
- \* v. 302 J M1 M2 OC P: en lugares (error por influencia de la pericopa inmediata).
- \* v. 305 acot. Acogemos la lectura de C y N1, pues su acotación es, aunque levemente, más completa que la de J; no nos decantamos por P1, por no parecer «calderoniano» el anuncio del Bautista con varios instrumentos, sino con uno [¿por ejemplo, un clarín o una chirimía, que suelen anunciar a personajes celestiales en otros autos?]. AP BM P1 P2 VP: *Suenan dentro Inftrumentos mulicos.*; J: *Dentro Infstrumento.*
- \* v. 305 AP BM N2 P1 P2 VP Y: harmonìa. Variante adífora. Sancionamos la lectura del texto base.
- \* v. 308 AP C J M1 M2 N1 OC P P1 P2 VP: fuena.
- \* v. 309 loc. J M2: omiten el locutor, pues la acotación anterior funciona como indicación de locutor.
- \* v. 316 J M2 OC P: donde las flores. El resto de testimonios leen «cuando las flores». Mantenemos la lectura del texto base, que, además, es la que presenta la copla en que se basa, del poeta Antonio Hurtado de Mendoza.
- \* v. 320 AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y: tu eftilo.
- \* v. 321 acot. J: *Canta la Lifonja.* (la acotación funciona como indicación de locutor) [igual en el v. 329 acot., v. 337 acot., v. 345 acot. y 363 acot.].

- \* v. 321 J: deftos. C M1 M2 N1 P P1 P2 S: cristales. Modernizamos.
- \* v. 329 AP N2 P1 P2 S VP Y: seais.
- \* v. 342 El pronombre ha de ser femenino, pues sus referentes lo son: «flores» (v. 339) y «aves» (v. 340) [BM J M2 N2 OC P Y: los].
- \* v. 359 BM J M1 M2 N2 OC P Y: El que tu voz. Es lectura errónea que obliga a un cambio en el verso siguiente para mantener la medida del verso. Enmendamos con S.
- \* v. 359 AP P1 P2 VP: Tu voz no, no mas; BM J M1 M2 N2 OC P Y: No, no mas; C N1: tu voz no, nomas.
- \* v. 362 BM J M1 M2 OC P S: de mis verdades. Error conjuntivo que enmendamos con P1.
- \* v. 364 AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y: tiemblas lisonjas; J M1 M2 OC P: tiemblan lisonjas. En el primer caso, se trata de un error de adición de un fonema por atracción de otro anterior; en el segundo, aunque la variante es correcta gramaticalmente, creemos que es más lógico que Lisonja hable de sí misma y, por tanto, considerar el sustantivo como nombre propio. Enmendamos, así pues, con S.
- \* v. 375 acot. AP BM N2 P1 P2 VP Y: *Llega*. J C M1 M2 N1 OC P omiten la acotación. Tomamos, pues, la acotación de S.
- \* v. 388 acot. Tomamos esta acotación de M2, que es el único testimonio que, corrigiendo a su modelo, ofrece el verbo en plural. Los testimonios de la familia [X4] no indican que Simplicidad porta traje de villano.
- \* v. 401 acot. Sancionamos la acotación de S, que es la más completa, y su ocupación en la familia P, que es la posición más sensata.
- \* v. 410 acot. BM J M1 M2 N2 OC P Y omiten la acotación.
- \* v. 434 AP BM N2 P1 P2 VP Y: como es de aver; J M1 M2 OC P: como es aver (verso hipométrico). Enmendamos con S.
- \* v. 468 C J M1 M2 N1 OC P S: primero.
- \* v. 503 acot. J M1 M2 OC P Y omiten la acotación.

- \* v. 509 J: desapropria. Actualizamos con la lectura del resto de testimonios.
- \* v. 541 BM J M1 M2 N2 OC P Y: en libro. Enmendamos con P1.
- \* v. 542 J M1 M2 OC P: porque hendofe grave; C N1 S: haziendosse graue. Tomamos la lectura de P1 para respetar la medida octosilábica del verso. La lectura de J es correcta desde el punto de vista dialectal, pues «héndose» es el participio del verbo sayagués «her» ('hacer'); pero considerando que la *h* inicial se aspiraba en este dialecto rústico, no sería posible hacer una sinalefa con la vocal precedente, con lo que el verso resultaría hipermétrico. La lectura de [X4], aunque respeta el octosílabo, nos parece estilísticamente peor.
- \* v. 545 acot. BM J M1 M2 N2 OC P Y omiten la acotación.
- \* v. 548 BM: castigarà la Malicia; AP C J M2 N1 OC P P1 P2 S VP Y: conocerà la Malicia (nuevamente, supresión de la preposición ante el objeto directo).
- \* v. 548 acot. C J M1 M2 OC P omiten la acotación.
- \* v. 558 acot. BM J M1 M2 N2 OC P Y omiten la acotación.
- \* v. 567 acot. J M2 P colocan erróneamente la acotación *Aparte* junto a este verso.
- \* v. 571 C J M1 M2 OC P: admito, no.
- \* v. 621 Sancionamos la variante de Pando (J M2 OC P: espera; C M1: esperad).
- \* v. 650 AP: sulcando; J M2 OC P: quebrantando. Corregimos de acuerdo con el resto de testimonios y modernizamos la voz, si bien en sus autógrafos Calderón muestra preferencia por la variante *sulcar* (hoy en desuso), considerada en la época culta frente a la más corriente y popular *surcar*.
- \* v. 651 BM J M1 M2 N2 OC P Y: que eres. Repetición de palabra por contacto con la pericopa inmediatamente anterior (v. 650). Enmendamos con P1.
- \* v. 652 BM J M1 M2 N2 OC P Y: que eres. Repetición de palabra por contacto con la pericopa anterior. Corregimos con P1.

\* v. 657 acot. Sancionamos la acotación de Pando, por razones estilísticas (nuestro texto base, J, ofrece dos acotaciones: *Dentro falva*, entre los versos 655 y 656, y *Vafe*, tras el verso 656).

\* v. 663 AP C J M1 M2 N1 P P1 P2 S Y: combides (igual en los vv. 935 y 997). Corregimos y modernizamos.

\* v. 669 Actualizamos la grafía (AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 Y: efcufe) [igual en el v. 672].

\* v. 699 BM J M1 M2 N2 OC P Y: que magestuoso.

\* v. 707 aceptamos la lectura del texto base, resultante de la síncopa de la voz *señora*. Con la variante de Pando («feñora») resulta un verso hipermétrico; con la del grupo [X7] («seora») habría que hacer una abrupta sinéresis para mantener la isometría; dos testimonios de la familia J, M2 y P, ofrecen la lectura «sota», a todas luces un error resultante de la incomprensión de su modelo. Es evidente que «sora» es término vulgar, pero no es voz sayaguesa, pues Lihani, 1973, pp. 164-166, testimonia la palatalización de la voz latina *senior* en sayagués.

\* v. 726 J M2 P: concentos. Aunque son variantes adióforas, acogemos la lectura de la mayoría de testimonios, que nos parece la más adecuada en este pasaje argumentativo de Lisonja.

\* v. 741 J M1 M2 OC P: me echas. Es lectura explicable por la presencia del mismo verbo en el verso precedente (v. 740). Tomamos la lectura de los restantes testimonios.

\* v. 759 acot. BM J M2 N2 P Y omiten la acotación; M1 OC unen esta acotación con la siguiente.

\* v. 760 C M1: Sichen acude; J M2 P: Siquen acude; OC: Si quien acude. Son lecturas erróneas.

\* v. 762 acot. AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 S VP Y omiten la acotación. Tomamos nuevamente una acotación de C y N1, por completar el sentido del auto.

\* v. 762 loc. C J M1 M2 N1 OC P: 2º.

\* v. 770 C J N1 OC S: al Aurora.

\* vv. 778-781 J M1 M2 OC P: flaquea el braço, el pulfo tiembla, / late el coraçon, delmayá. Enmendamos con los restantes testimonios, que completan el sentido del pasaje con dos versos más que los textos de la familia J.

\* v. 794 C J M1 M2 OC P: socorra yo. Variante adiafora. Sancionamos la lectura del resto de testimonios, que parece más apropiada al contexto lingüístico.

\* v. 834 J N2 P1: deftos. Modificamos la contracción (igual en el verso siguiente).

\* v. 854 acot. BM J M1 M2 OC P omiten la acotación.

\* v. 865 C J M1 M2 N1 N2 OC P S unen este verso con el anterior. En los vv. 864-867, 868-871 y 872-875, se intercala una nueva forma métrica cantada: la seguidilla, copla en la que alternan heptasílabos y pentasílabos. Nuestro texto base, J, que es una edición impresa (en general, también los testimonios que integran la familia [X1]), no respeta este esquema métrico, y presenta los cuatro versos en forma de dos dodecasílabos. Restablezco, por tanto, de acuerdo con Pando, la disposición que respeta la alternancia de la seguidilla.

\* v. 866 C J M1 M2 OC P busca los Palazios (verso hipométrico). BM: tus Palacios.

\* v. 867 C J M1 M2 N1 N2 OC P S unen este verso con el anterior.

\* v. 868 C J M1 M2 OC P: Si a la Reina (verso hipométrico).

\* v. 869 AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y: yà que la hallo. C J M1 M2 N1 N2 OC P S unen este verso con el anterior.

\* v. 870 C J M1 M2 OC P: donde (verso hipométrico).

\* v. 871 C J M1 M2 N1 N2 OC P S unen este verso con el anterior.

\* v. 872 acot. C J M1 M2 N1 OC P S omiten la acotación.

\* v. 873 BM: que â mi. C J M1 M2 N1 N2 OC P S unen este verso con el anterior.

\* v. 874 acot. C J M1 M2 N1 OC P S omiten la acotación.

\* v. 874 J M2 P: No verdades fiempre; C M1 OC: No verdades sp̄re. (verso hipométrico).



- \* v. 875 C J M1 M2 N1 N2 OC P S unen este verso con el anterior.
- \* v. 889 AP BM C M1 N1 N2 OC P1 P2 S VP Y: concepto. Variante adiafóra. Optamos por la lectura de J, que nos parece pertinente, pues las palabras anteriores del Bautista eran un concento de voz y canto.
- \* v. 893 acot. J M1 M2 N2 OC P S omiten la acotación.
- \* v. 899 C J M2 N1 OC P S unen este verso con el anterior. En los vv. 898-901, 906-909, 914-917, 922-925, 930-933, 938-941 y 946-949, se incluye un romancillo cantando con rima en -á-a. Igual que ocurría anteriormente con la seguidilla, todos los testimonios de la familia [X1] agrupan los versos en pares (así C J M1 M2 N1 OC P S en los vv. 901, 907, 909, 915, 917, 923, 925, 931, 933, 939, 941, 947 y 949, que aparecen unidos al verso inmediatamente anterior), así que restablecemos los cuatro hexasílabos siguiendo a P1.
- \* v. 918 M1: el corriente. C J M1 M2 N1 OC P S: Reina.
- \* v. 920 AP BM C N1 N2 P1 P2 S Y: fienes. Variante adiafóra.
- \* v. 948 J M2 OC P: lustres (puede ser adición de un fonema por influjo de otro de la misma palabra).
- \* v. 961 J M1 M2 OC P: fus ecos. Enmendamos según el resto de testimonios, en los que «tus ecos» figura como objeto de «el aura», que parece la lectura más pertinente.
- \* v. 964 J P S: del. Descontraemos la preposición y el pronombre, como hemos hecho en otros ejemplos anteriores, a fin de acercar el texto a la esfera lingüística del lector.
- \* v. 993 C J M1 M2 N1 OC P S: en la garganta. Parece más adecuada la lectura que el resto de testimonios presentan, con el determinante posesivo.
- \* vv. 1004-1013 BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten estos versos, que tomamos de Pando.
- \* v. 1019 acot. AP BM J M1 M2 N2 OC P1 P2 VP Y omiten esta acotación (en su lugar, AP BM J M2 N2 P P1 P2 VP Y ofrecen la indicación *En la Nave*; J, *En la nave todos*). La tomamos de S.

- \* v. 1019 loc. AP BM N2 P1 P2 S VP Y omiten la indicación del locutor; J: la acotación *En la nave todos*. vale por la indicación del locutor.
- \* v. 1020 acot. La acotación más completa es la de Pando, aunque mantenemos el lugar que le asigna el texto base. J M2 OC P: *En la Nave la Epaña, Pedro, la Oracion, musica y clarines*.
- \* v. 1026 J M1 M2 OC P: falva hacen (verso hipométrico).
- \* v. 1028 loc. J M2 OC cambian la indicación del locutor por la acotación *En la Nave*.
- \* v. 1028 AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y: Buen viage, buen viage.
- \* v. 1042 acot. J M2 OC P: *Da buelta*.
- \* v. 1042 AP BM M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y: Buen viage, buen viage.
- \* v. 1059 BM C J M1 M2 OC P: hara. AP BM N2 P1 P2 VP Y: que yà.
- \* v. 1061 J M2 OC P emplean, erróneamente, «amenazan».
- \* v. 1088 loc. J M1 M2 OC P atribuyen esta intervención al personaje de la Sinagoga exclusivamente, pero el resto de testimonios, y así luce más, la adjudican a Sinagoga y Lisonja, al unísono.
- \* v. 1089 acot. AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 VP Y omiten la acotación. S: Vase. Editamos la didascalia de C y N1.
- \* v. 1090 acot. AP BM J M2 N2 P P1 P2 VP Y omiten la acotación. La tomamos de S.
- \* vv. 1121-1124 La mayoría de testimonios no reproducen la repetición de la Música ni el estribillo de los vv. 1125, 1136 y 1147, por lo que, aunque hemos reconstruido el fragmento, no nos es posible saber con certeza qué es lo que repetía la música exactamente, o quién repetía el estribillo final del pasaje musicado (si solo la Música o todos los personajes al unísono, que es la opción por la que nos hemos decantado, con Pando).
- \* v. 1125 loc. AP C M1 N1 P1 P2 S VP Y no reproducen este verso ni, por tanto, la indicación de locutor; J M2 P atribuyen esta intervención a la Música.
- \* v. 1128 AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y: es la Oracion foberana.

- \* v. 1130 J M1 M2 OC P: que con seguros.
- \* v. 1131 J M1 M2 P: encaminar.
- \* v. 1134 AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y: En ferendidad.
- \* v. 1136 loc. BM señala erróneamente como locutor «*Tierr*». J M2 P atribuyen esta intervención a la Música.
- \* vv. 1137-1147 BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten estos versos. Los tomamos de Pando por completar el sentido del pasaje.
- \* v. 1152 acot. Editamos la acotación de N1, más completa que la del texto base. La de la familia Pando aporta idéntica información y la única diferencia con N1 es que acota «Evangelista» en vez de «Juan».
- \* v. 1157 J M2 OC P S: al; C N1: a el. AP BM C M1 N1 N2 OC P1 P2 S VP Y: alboreada.
- \* v. 1159 C J M2 N1 OC P S: Felice. Dado que no afecta a la rima, modernizamos el adjetivo según la pronunciación actual.
- \* v. 1163 M1: ygnorazia; C M2 S: Ygnozienzia; BM N1 N2 OC P Y: Inocencia. J M2 OC P mantienen el habla sayaguesa de Simplicidad en el verbo: habra. Enmendamos de acuerdo con el resto de testimonios, pues el personaje ya no vuelve a expresarse en sayagués desde su primera intervención, en la línea del más puro gracioso de comedia.
- \* v. 1165 J M2 OC P: Santandres; M1: san Andres. Tanto en este verso como en el v. 1167, nos parece más oportuna la lectura «Santander»: en aquel, porque el personaje que acompaña a la Esposa en la nave es Pedro (con lo que, en el caso de que las velas del barco llevarsen las insignias de un apóstol, estas serían las de Pedro); en este, porque la lectura «San Andres» solo la consigna M1, testimonio que comete crasos errores y que ocupa una posición baja en el estema.
- \* v. 1180 loc. Los miembros de la familia [X2] (a excepción de N2) emplean la indicación de locutor «Coro de Tierra».
- \* v. 1180 acot. J M2 OC P: *En tierra*. Editamos la acotación de S, más acorde con el lenguaje teatral que J y más escueta –pero con la misma carga semántica– que P1.

- \* v. 1180 loc. Los miembros de la familia [X2] (a excepción de N2) emplean la indicación de locutor «Coro de Mar».
- \* v. 1195 AP N1 OC P2 S VP: Yà el Sol; C J M2 P P1: y â el Sol.
- \* v. 1203 acot. C J M2 N1 OC retrasan la acotación, ofreciéndola tras el v. 1206.
- \* vv. 1203-1216 La repetición, por parte de la Música, de este pasaje que se canta mientras la Esposa y sus acompañantes bajan de la nave, no es reproducida en su totalidad por un buen número de testimonios, así que su reconstrucción se ha hecho a partir de los vv. 1188-1202 y del cotejo de J, S y P1.
- \* v. 1204 J M2 OC P S unen este verso al anterior (lo mismo en los vv. 1206, 1208, 1210, 1212, 1216 y 1236).
- \* v. 1229 BM C J M1 M2 N1 OC P Y leen erróneamente «espaciosa». S: firme, fina.
- \* v. 1237 acot. J OC P: *Cajas dentro*. Editamos la acotación, más completa, de P1.
- \* v. 1237 acot. AP J M1 M2 OC P P1 P2 omiten esta acotación. VP coloca, junto a esta acotación, la indicación del locutor VOZ.
- \* v. 1237 AP BM C M1 M2 N1 N2 P P1 P2 VP Y: Arma, guerra.
- \* v. 1249 J M2 OC P, por error, «de fu Palacio». AP J M2 OC P1 P2 VP usan erróneamente el pronombre «le» en vez de «la».
- \* v. 1262 M1: señales dava. AP BM C J M2 N1 OC P P1 P2 VP Y incurren en laísmo: la daba.
- \* v. 1263 AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y: eras.
- \* v. 1272 C J M1 M2 OC P: el el blason.
- \* v. 1273 acot. BM J M1 M2 N2 OC P Y omiten la acotación.
- \* v. 1278 BM J M1 M2 OC P: salga. Error de concordancia con el sujeto, que es plural («cuantos fueren», v. 1275).
- \* v. 1279 AP C M1 P1 P2 VP: infruir (variante adiafora). M1 P1 P2 VP: una (en el Siglo de Oro, también en la sincronía actual de la lengua según el DRAE, la voz *orden*,

referida a caballería, podía ser empleada indistintamente en un género u otro. A lo largo del texto de *El Maestrazgo*, los testimonios –incluido J– alternan ambos géneros).

\* v. 1289 J M2 P: blando.

\* v. 1296 AP C N1 P1 P2 S VP: eñquimo. La variante de J que hemos editado, «esquilo», es completamente válida, pues según el *Diccionario de Autoridades*, es la acción de esquilar.

\* v. 1306 AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y: engaftada; OC: engarzada.

\* v. 1319 J M1 M2 OC P: con el tiempo podrán Maefres (verso hipermétrico, a no ser que se haga una violenta sinéresis. Acogemos la variante del resto de testimonios).

\* v. 1320 AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y: eftenderla. Modernizamos la grafía.

\* v. 1323 AP P1 P2 VP: por fer Orden.

\* v. 1325 AP N1 N2 P1 P2 S VP Y: que folo.

\* v. 1345 J M1 M2 OC P: Maeltrazgo (verso hipemétrico, a no ser que se haga una sinéresis; pero además, la lectura del resto de testimonios es más correcta).

\* v. 1347 C J M2 N1 N2 OC P S: chanziller. Modernizamos la grafía (igual en los vv. 1359 y 1363).

\* v. 1353 acot. AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S VP Y omiten la acotación, que, por parecernos de utilidad al representante, tomamos del único testimonio que la ofrece: C.

\* v. 1363 J M2 OC P: tu. Acogemos la lectura del resto de testimonios, donde aparece el posesivo «su» que tiene por referente la «orden» del cordero.

\* v. 1364 BM C J M1 M2 P S: Baptímo. Modernizamos la pronunciación y la escritura (también en el verso siguiente).

\* vv. 1386-1415 BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten estos versos, que solo recoge la familia Pando, de donde los tomamos, por parecernos que completan el sentido del pasaje.

\* v. 1417 acot. AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S VP Y omiten esta acotación que solo recoge C y que, sin duda, responde al objetivo de los manuscritos de la Cofradía de la Novena: facilitar el trabajo y dar pautas de actuación al actor.

\* v. 1439 J M1 M2 P S Y: el día.

\* v. 1441 J M1 M2 P: primera (verso hipermétrico).

\* v. 1448 J M2 OC P: del.

\* v. 1459 acot. C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten la acotación, que tomamos de Pando, por parecernos que mejora la anotación al texto.

\* v. 1459 acot. BM J M1 M2 N2 OC P Y omiten la acotación.

\* v. 1460 C J M2 OC P S: disignios. Modernizamos la escritura, de acuerdo con los restantes testimonios.

\* v. 1464 J M1 M2 N2 P Y unen este verso partido al anterior. Enmiendo con el resto de testimonios.

\* v. 1465 J M2 OC P leen erróneamente: intencion? y.

\* v. 1477 acot. J M1 M2 N2 OC P S Y omiten la acotación.

\* v. 1494 J M1 M2 OC P añaden erróneamente la acotación *Vafe* tras este verso.

\* v. 1498 J M2 añaden erróneamente la acotación *Vafe y dize la Oracion, y Baptifla* tras este verso; M1 OC P, *Vasse*.

\* v. 1499 J M1 M2 N1 OC P S: nos. Parece más oportuna la lectura «me» de los demás testimonios, ya que Bautista y Oración hablan, a título personal, uno con el Duque y la otra con la Esposa.

\* v. 1499 acot. BM J M1 M2 N2 OC P Y omiten la acotación.

\* v. 1510 AP J M1 M2 OC P P1 P2 VP: y no temais de f'dichas; C N1 S: y no temais las desdichas; BM N2 Y: y no no temais desdichas. BM separa este verso en dos. En los vv. 1509-1512 Oración canta una coplilla cuya letra y disposición difiere en los distintos testimonios. Hemos acogido la lectura de J y Pando, con lo que resultan dos versos dodecasílabos (los impares, v. 1509 y v. 1511) y uno decasílabo (el verso par, v.

1510), mientras que el estribillo (v. 1512) es heptasílabo. Se trata, por ende, de una copla de pie quebrado.

\* v. 1511 C J M1 M2 P: dispierta (modernizamos la pronunciación y escritura). BM Y separan este verso en dos.

\* v. 1517 acot. J M2 OC P S omiten la acotación

\* v. 1518 acot. J M2 OC P S Y omiten la acotación.

\* v. 1519 acot. C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten la acotación.

\* v. 1520 acot. C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten la acotación.

\* v. 1521 acot. C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten la acotación.

\* v. 1521 acot. C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten la acotación.

\* v. 1522 acot. C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten la acotación.

\* v. 1523 acot. C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y omiten la acotación.

\* v. 1524 acot. AP C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y omiten esta acotación. Enmendamos con BM.

\* v. 1525 acot. En la acotación de J, que acogemos, se consigna el género masculino para Malicia, mientras que en BM VP es el femenino. C M1 N1 S no reseñan esta circunstancia.

\* v. 1539 acot. J M1 M2 OC P omiten la acotación.

\* v. 1548 J M1 M2 P separan este verso en dos, con lo que resulta un verso hipométrico.

\* v. 1549 acot. AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 S VP Y omiten la acotación. Enmendamos con C y N1.

\* v. 1549 acot. AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 S VP Y omiten la acotación. Enmiendo con C y N1.

\* v. 1588 J M1 M2 OC P: de primero.

- \* v. 1608 AP C J M1 M2 N1 OC P P1 P2 S VP Y: Què Orden? (verso hipométrico).
- \* v. 1616 C J M1 M2 N1 OC P S: sus pechos.
- \* v. 1625 J M1 M2 OC P: Como en mi. Escogemos para este verso y el siguiente la lectura del resto de testimonios, por razones puramente estilísticas, eufónicas y de construcción sintáctica.
- \* v. 1626 J M1 M2 OC P: ya yo vendido.
- \* v. 1636 Reconstruimos el hiato, aunque haya que hacer una sinéresis para mantener la isometría. En cambio, AP P1 P2 ofrecen la forma diptongada “traïme”, frecuente en otros textos calderonianos para mantener la medida silábica.
- \* v. 1640 J P: defto. Modernizamos.
- \* v. 1643 AP BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y: Psalmo. Simplificamos la grafía.
- \* v. 1644 J: enefeto. Recuperamos el grupo consonántico tal como hoy se pronuncia.
- \* v. 1645 BM J M1 M2 OC P: de contrafte.
- \* v. 1648 acot. Editamos la didascalía en la posición que ocupa en Pando, más acertada a nuestro juicio que en J, que aparece después.
- \* v. 1656 J M2 OC P: dizen. BM J M1 M2 N2 OC P Y: esso.
- \* v. 1675 loc. J M1 M2 P atribuyen esta intervención a la Lisonja. Enmiendo de acuerdo con el resto de testimonios, pues previamente la conversación se estaba desarrollando entre Sinagoga y Malicia.
- \* v. 1685 acot. Editamos la acotación de C y N1, más completa que la del resto de testimonios. AP N2 P1 P2 VP Y: *Dentro Tempeltad.*; J P: *Dentro truenos de tempeltad.* (la acotación se retrasa a los vv. 1687 y 1688).
- \* v. 1691 acot. Acojo la lectura de P1, que apenas difiere de J (*Dexa caer la fuente y infignias*).
- \* v. 1711 acot. Acojo la lectura de S, más completa que la del resto (AP P1 P2 VP: *Vafe, dexando unas Monedas*; J M1 OC P: *Vase*).



- \* v. 1711 C M1 N1 S omiten este verso.
- \* v. 1712 AP C N1 P1 P2 S VP ofrecen, además de este verso, otro que lo precede y que no acoge el texto base (Què affombro! Què confuion!). Rompen así el esquema métrico AP P1 P2 VP, pero no C N1 S, que tampoco recogen el v. 1711.
- \* 1713 AP BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y: espira. Modernizamos la grafía, pues desde la sincronía actual la Academia discrimina entre «expirar» y «espirar» (no así en Aut, donde se recogen las acepciones de ambos verbos bajo la entrada *espirar*).
- \* v. 1732 acot. Editamos la lectura de Pando, que ofrece, a diferencia de J, el verbo en plural.
- \* v. 1739 Editamos, según la norma, la conjunción copulativa (BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 S Y: y).
- \* v. 1741 acot. J M1 M2 OC P omiten la acotación.
- \* v. 1748 AP BM C J M1 M2 N2 OC P P1 P2 S Y: embuelto.
- \* v. 1755 J M2 OC P: del falta. Descontraemos, de acuerdo con el resto de testimonios.
- \* v. 1764 AP J P2 Y: eftremos. Modernizo la grafía.
- \* v. 1766 J M2 OC P: en mi.
- \* v. 1797 acot. Editamos la acotación de S. La de Pando incurre en error (señala que se trata del carro de la nave) y la de J no señala el matiz –aunque se presupone, evidentemente– de que la nube es un carro.
- \* v. 1815 acot. Editamos la acotación de J (que apenas difiere de la de Pando: en la variante «*Toylón*»), ubicándola donde la sitúa Pando, pues es razonable que primero pronuncie el parlamento la Esposa y luego se muestre la apariencia (si bien, tras el v. 1815, J presenta otra acotación [*Tocan las Chirimias*], con la que parecen culminar las palabras de la actriz). C N1 S presentan una variante significativa: el Duque no solo lleva el manto carmesí, sino también el collar del Toisón de Oro (C: *con Manto, carmesi y el Toison*). Ahora bien: no parece lógico que si el Duque lo lleva, no lo lleven

los caballeros que conforman su séquito; así que optamos por acoger definitivamente la lectura del texto base.

\* v. 1823 J M1 M2 OC P: la celebre (lectura errónea, pues el referente del pronombre es plural).

\* v. 1831 BM ofrece, entre este verso y el anterior, la acotación *Haze demostracion de enseñar las Llagas*, que ningún otro testimonio presenta.

\* v. 1841 Acojo la lectura de S, de mayor corrección que la de J y Pando (AP N2 P1 P2 VP Y: que en cofas que el otro Jueves; J M2 OC P: que en cofas del otro Jueves).

\* v. 1842 J M2 OC P: y efte contento.

\* v. 1843 J M2 P: vitoriofo. Recuperamos el grupo consonántico.

\* v. 1869 C N1 S: Pan y Vino toco en el.

\* v. 1872 AP BM C J M1 M2 N1 P P1 P2 S Y: Christo. Modernizamos la grafía.

\* v. 1884 J M2 OC P ofrecen una lectura errónea: mi duda; también M1: mi Vanda.

\* v. 1888 C M1 N1 S: enseño (S añade a continuación una acotación privativa: *Señala*. En los testimonios que emplean el tiempo verbal pretérito, se hace innecesaria la didascalía).

\* v. 1890 AP J P1 P2: dello. Normalizamos con el resto de testimonios.

\* v. 1904 acot. AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 VP Y omiten la acotación, con lo que Sinagoga se queda en escena con el resto de personajes hasta el final del auto.

\* v. 1907 loc. BM C J M1 M2 N1 N2 OC P Y omiten la indicación de locutor, que editamos con Pando.

\* vv. 1911-1914 constituyen una seguidilla que C J M1 M2 N1 OC P S Y agrupan en dos versos dodecasílabos.

***EL MAESTRAZGO DEL TUSÓN***  
**(texto)**



EL MAESTRAZGO  
DEL TUSÓN.  
AUTO SACRAMENTAL  
DE DON PEDRO CALDERÓN.

PERSONAS:

LA MALICIA	MATEO
LA LISONJA	LA SIMPLICIDAD
EL LUCERO <sup>665</sup> BAUTISTA	EL DUQUE DE AUSTRIA
ANDRÉS	LA SINAGOGA
PEDRO	LA ESPOSA
DIEGO	LA ORACIÓN
JUAN	MÚSICOS

*\*Sale la Malicia de galán<sup>666</sup>, con alguna alusión en el vestido<sup>667</sup> o manto<sup>668</sup> de demonio.*

<sup>665</sup> *Dramatis personae* LUCERO: «la estrella que comúnmente se llama de Venus, precursora del día, cuando antecede al Sol. Sale del latino *Lucifer*, que significa esto mismo» (Aut). Aquí se aplica a San Juan Bautista, verdadero lucero del día que anuncia al sol-Cristo. Comp. DI, vv. 573-574: «nazca el lucero que al sol / le ha de ir abriendo la senda»; FC, vv. 564-566: «Sombras, si este es el sol, ya va el lucero, / con la paz y la gracia prevenida, / a publicar al mundo su venida»; VG, vv. 201-209: «Esta, pues, segunda ley / en quien tras Moisés tuvieron / en vez de los patriarcas / los profetas el gobierno / con la venida de Juan / también ha vacado, viendo / que ya no tardará el sol / pues hemos visto el lucero / que le ha de manifestar». En otros autos, el término Lucero se aplica a Lucifer, el ángel bello que, movido por la soberbia, se rebeló contra Dios. En VI, por ejemplo, aparecen los personajes Lucero de la noche y Lucero del día, simbolizando, respectivamente, al Demonio y al Bautista.

<sup>666</sup> v. 1 acot. *de galán: galán*: «El hombre de buena estatura, bien proporcionado de miembros y airoso en el movimiento. [...] Se dice también del que está vestido de gala, con aseo y compostura. [...] Vale también el que galantea, solicita o logra alguna mujer» (Aut). Se trata de la figura masculina principal en la comedia áurea y en el teatro sacramental, del personaje que encarna a Cristo; no obstante, en *El Maestrazgo* la pareja galán-dama corresponde, no solo a los protagonistas (el Duque y la Esposa), sino también a la pareja antagónica formada por Malicia y Lisonja. Comp. CG, v. 1706 acot.: «*Vanse, y sale el Príncipe, de galán, solo*»; DJ, v. 369 acot.: «*Sale el Rey, que es el Mundo, de galán*»; PD, v. 1353: «*Con esta repetición sale el Pintor vestido de villano y Amor divino con él, de galán*»; TP, v. 302 acot.: «*Sale el Samaritano de galán*»; UR, v. 1 acot.: «*Salen la Justicia, la Misericordia, la Paz y la Verdad, de galanes*».

<sup>667</sup> v. 1 acot. *vestido*: «El adorno, o cubierta, que se pone en el cuerpo, para abrigo, y defenderse de las injurias del tiempo, y para la honestidad, y decencia. [...] Se toma por el conjunto de piezas, que componen un adorno del cuerpo: como en los hombres casaca, chupa, y calzón; y en las mujeres basquiña y casaca, respecto del cual las demás piezas se llaman cabos» (Aut).

<sup>668</sup> v. 1 acot. *manto*: «Se llama asimismo una rica vestidura de ceremonia, que se ata por encima de los hombros, en forma de capa, con una como esclavina unida a ella, la cual por

MALICIA	Oh tú, blando <sup>669</sup> veneno, que de dulzura y de ponzoña lleno, hiriendo el corazón por el oído <sup>670</sup> *dejas al corazón agradecido, *sin ver cuánto le daña	5
	*aún más que el que le hiere, el que le engaña. Artífice <sup>671</sup> violento *de voluntades, que al taller del viento forjando las palabras te adoras en los ídolos que labras <sup>672</sup> ;	10
	*mañosa <sup>673</sup> delincuente de ambas Leyes <sup>674</sup> , *ruina apacible a príncipes y reyes, *monarcas y señores. *Oh tú, plausible error de los errores, mina sagaz de dóricos espacios,	15
	*dorado panteón de los palacios, dolor apetecido,	

delante y por detrás llega a arrastrar por tierra. Es insignia de reyes, emperadores o príncipes soberanos, y cada uno pone alguna diferencia en ellos con que se distinguen unos de otros, y muchos le adornan de armiños» (Aut). El manto y el vestido de Malicia serían de color negro, pues las fuerzas del mal se suelen asociar en los autos calderonianos con la noche y, de ahí, la más que probable oscuridad del traje. Comp. MR, v. 571 acot.: «*sale la Idolatría, vestida de negro, con estrellas, manto, espada, bengala y plumas*».

<sup>669</sup> v. 1 *blando*: «Metafóricamente significa lo mismo que lisonjero, halagüeño, suave, agradable» (Aut). Comp. VT, vv. 62-66: «*Sírvenme los elementos: / el fuego en claros tributos, / el agua en dulces acentos, / la tierra en sabrosos frutos, / y el aire en blandos alientos*».

<sup>670</sup> v. 3 *hiriendo el corazón por el oído*: porque el papel de la Lisonja es el de adular y agasajar para atraerse la voluntad de alguien; de ahí que en los vv. 254-255 Malicia hable de la «dulzura» de su voz. Por lo mismo, en el auto EC, donde se personifica a los Vicios (Lascivia, Gula, Envidia, Lisonja y Murmuración), se comenta que «la Lisonja, mortal fiera / de las cortes, al Oído / brindó, que el objeto ha sido / de toda voz lisonjera» (vv. 367-370).

<sup>671</sup> v. 6 *artífice*: metafóricamente, «Se dice del que tiene arte para conseguir lo que desea» (Aut).

<sup>672</sup> v. 10 *te adoras en los ídolos que labras*: en este verso, Malicia parece vincular el personaje de Lisonja con el pecado de la idolatría, es decir, la adoración que los gentiles daban a las estatuas de sus dioses. En este sentido, cabe señalar que los personajes de Gentilidad e Idolatría, que aparecen en abundantes autos calderonianos (AD, CG, DF, DI, DJ, SG, VC...), son en ocasiones representantes de la religión pagana, pero en otras encarnan la versión femenina del Demonio (Príncipe de las Tinieblas, Demonio, Lucero, Luzbel, Rencor, Malicia...) o su acompañante.

<sup>673</sup> v. 11 *mañosa*: *mañoso*: «Se tiene también por el que tiene maña y habilidad» (Aut).

<sup>674</sup> v. 11 *ambas Leyes*: seguramente se refiere Malicia a la Ley Natural y a la Ley Escrita, pues la instauración de la de Gracia no tendrá lugar hasta la llegada de Cristo (el Duque) y sus bodas con la Esposa (la Iglesia). Comp. LA, vv. 373-382: «*Discordia.- Y siendo así (oye que agora / te he menester más atento) / que teniendo una Ley antes / y otra después, a ser vengo / paréntesis de ambas, pues / a la Natural siguiendo / la Escrita y luego a la Escrita / la de Gracia, en sus extremos / fronteriza de ambas leyes, / estoy de las dos en medio*».

falaz amor, agravio consentido,  
 perniciosa alabanza,  
 \*culpa ajena de propia confianza, 20  
 áspid<sup>675</sup> disimulado,  
 y en fin, oh tú, delito tolerado.  
 \*Oh tú, Lisonja<sup>676</sup>, tú que sola eres,  
 \*tú, tu definición.

\*Sale la Lisonja de dama<sup>677</sup>, con manto<sup>678</sup> en los hombros.

LISONJA

¿Qué es lo que quieres?

\*Dime, oh mal de los males, 25  
 \*mortal enfermedad de los mortales,  
 \*privación de los bienes,  
 \*que en otro estragas<sup>679</sup> lo que en ti no tienes,

<sup>675</sup> v. 21 *áspid*: «Una especie de víbora cuyo veneno es tan eficaz y tan prompto que si no es cortando al momento el miembro que ha mordido, para que no pase al corazón, no tiene remedio» (Cov). El áspid aparece en los autos calderonianos como metáfora del pecado que corrompe al individuo y de la culpa, por su veneno mortal; junto con el basilisco, sirve de símbolo al diablo que, bajo la apariencia de serpiente lisonjera, tentó a Eva en el relato del *Génesis*. Es mencionado en diferentes pasajes bíblicos, siempre como símbolo del mal (de ahí su emparejamiento con el personaje de Malicia en nuestro auto): *Deuteronomio*, 32, 33; *Isaías* 11, 8; etc. Abundan sus referencias, junto al basilisco, en las glosas y paráfrasis del *Salmo* 91: «Basiliscus est diabolus, ut in psalmis: “Super aspidem et basiliscus ambulabis”, id est, diabolum superabis» (Rabano Mauro, ML, 112, col. 874). Lo de «áspid disimulado» puede ser una referencia al motivo de la sierpe o áspid oculto en las flores, famoso desde el verso virgiliano «latet anguis in herba» (*Bucólica*, 3, 93), muy reiterado en el Siglo de Oro, también por Calderón en sus autos (así, en el v. 746 del auto, Lisonja se propondrá ser «áspid» que envenene el jardín del palacio del Duque). Comp. DP, vv. 1245-1248: «*Demonio*.- Y pues como león / quedé una vez vencido, / quiero ver si otra venzo / como áspid entre flores escondido»; DO, vv. 786-789: «Pisa, pisa con tiento las flores, / quedito, pasito, divina belleza; / pisa, pisa, con tiento las flores, / que dice el amor que anda el áspid en ellas»; IM, v. 694: «Tú, Envidia, si eres áspid, toma flores»; IN, vv. 1327-1330: «*Lucero*.- Y yo, vencida la Culpa, / áspid soy; tras ella arrastro, / pecho por tierra, las duras / escamas en que me abraso».

<sup>676</sup> v. 23 *Lisonja*: «La nimia complacencia y afectada fineza que se tiene en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro. Sale del italiano *lusinga*, que significa adulación» (Aut).

<sup>677</sup> v. 24 acot. *de dama*: *dama*: «Mujer hermosa y bizarra, que ostenta lozanía y belleza. [...] Comúnmente se significa por esta voz cualquier señora noble, de calidad conocida, que no tenga mucha edad. [...] Significa también la mujer galanteada y pretendida de algún hombre» (Aut). Comp. LA, v. 839 acot.: «*Sale la Justicia de dama cantando*»; LQ, v. 1 acot.: «*Dentro, cajas y trompetas, y salen del primer carro marchando algunos soldados, y detrás el Príncipe, con corona de laurel y bastón de general; del cuarto carro de enfrente, la Naturaleza, de dama, y el Hombre, de galán*»; TP, v. 973 acot.: «*Al entrarse, sale la Lascivia, de dama, como huyendo con asombro*».

<sup>678</sup> v. 24 acot. *manto*: «Cierta especie de velo o cobertura, que se hace regularmente de seda, con que las mujeres se cubren para salir de casa, el cual baja desde la cabeza hasta la cintura, donde se ata con una cinta, y desde allí queda pendiente por la parte de atrás una tira ancha, que llega a igualar con el ruedo de la basquiña, y se llama colilla» (Aut).

\*ánimo pervertido,  
 \*viciosidad del interior sentido<sup>680</sup>, 30  
 delirio de la mente,  
 ¿qué quieres, oh Malicia, finalmente?  
 Que en mí verás cuán claro el mundo indicia  
 \*ser la Lisonja voz de la Malicia.  
 \*Habla, pues, sin que más dudosa luches, 35  
 \*conmigo. ¿Qué me quieres?

MALICIA

Que me escuches,

\*ya que de un hombre apoderada intento  
 que respire mi saña<sup>681</sup> con su aliento.  
 Ya sabes que desde aquella  
 primera lid<sup>682</sup> en que injusta 40  
 mi malicia<sup>683</sup> abandonó  
 toda la celeste curia<sup>684</sup>,  
 \*hasta que pasando osada  
 \*al temor de la segunda<sup>685</sup>

<sup>679</sup> v. 28 *estragas*: *estragar*: «Arruinar, destruir, echar a perder, dañar y causar ruina y perjuicio» (Aut).

<sup>680</sup> v. 30 *interior sentido*: 'Facultad interior en la cual se reciben e imprimen todas las especies que envían los sentidos interiores' (DRAE).

<sup>681</sup> v. 38 *saña*: 'furor, enojo, cólera'; muy frecuentemente caracteriza a los personajes malignos de los autos sacramentales (aquí, a Malicia; en el v. 1043, a Sinagoga). Comp. DD, vv. 942-945: «*Noche*.- Y así, atenta a la ira, / a la rabia, a la saña y al despecho, / que alimentada víbora del pecho / me arranca el corazón»; MR, vv. 605-612: «*Idolatría*.- ¿qué espera de mis sañas / el mentido disfraz de noche fría / (cuyo nombre me dieron / los que 'noche del alma' tradujeron / los simulacros de la Idolatría) / para empañar su rosicler al día, / haciendo que a ese pueblo (o cante o gima), / mi duro yugo la cerviz le oprima?».

<sup>682</sup> v. 40 *primera lid*: alusión a la caída de Lucifer, la cual se prefigura en diferentes pasajes bíblicos: *Isaías*, 14, 12; *Apocalipsis*, 12, 9; *Ezequiel*, 28, 12-19; *2 Pedro*, 2, 4. Comp. PS, vv. 8-13: «*Lucero*.- Es verdad, porque yo pude / en aquella primer lid / en que comunero puse / los ejércitos en arma / de vicios y de virtudes, / perder gracia y hermosura»; SE, vv. 453-457: «*Pecado*.- Alta inteligencia fui, / y aunque en la gran competencia / de mi lid sangrienta y dura, / perdí gracia y hermosura, / no perdí ingenio ni ciencia».

<sup>683</sup> v. 41 *malicia*: la rebelión de Lucifer tiene origen en su soberbia; en esto Calderón sigue a San Agustín y Santo Tomás (*Suma*, I, q. 63 y II-II, q. 162, a. 3 i. c.). También según *Eclesiástico*, 10, 15, «Quoniam initium omnis peccati est superbia».

<sup>684</sup> v. 42 *celeste curia*: *curia*: «La corte o lugar donde se manejan los negocios públicos y asisten los tribunales supremos. [...] tiene más uso en los tribunales eclesiásticos» (Aut). Comp. LQ, vv. 1273-1276: «intenten penetrar veloces / los roncocos ecos de mis tristes voces, / no bien articulados de mi furia, / el solio real de tu celeste curia»; TB, vv. 1005-1012: «Levantemos una torre, / cuyas elevadas puntas / lleguen de su misma esfera / a las campañas cerúleas. / Escalas tendrá por donde / los hombres bajen y suban / a saber si está de paz / o está de guerra su curia». Es metáfora del cielo.

<sup>685</sup> v. 44 *segunda* (lid): el segundo combate del Demonio contra Dios se produjo en el jardín del Edén; en esta ocasión, salió triunfante, pues no se enfrentó directamente a Él, sino que



*también abandonó toda la naturaleza junta <sup>686</sup> ,	45
*siempre en sobresalto vivo esperando la futura *edad <sup>687</sup> en que al hombre Dios aquella palabra cumpla	50
de que ha de tomar humana carne en una Virgen pura, *que permaneciendo siempre *intacta, manchada nunca, *se conserve en los dos dotes	55
de virgen y de fecunda. Dejemos este misterio <sup>688</sup> *aquí, sin que me confunda que el Verbo sea carne <sup>689</sup> y vamos	

---

provocó la caída de las criaturas predilectas del Creador, los hombres (*Génesis*, 3). Comp. JF, vv. 55-63: «*Lucero*.- inflexible mi soberbia, / aun cuando más castigada / menos reducida, intenta / pasar el odio de Dios / al de la naturaleza / humana, de que no poco / triunfo conseguí en aquella / del primer vergel segunda / lid».

<sup>686</sup> vv. 45-46 *toda la naturaleza junta*: según creencia común en los autos, en el pecado original del hombre participa toda la naturaleza creada. Comp. AR, vv. 345-348: «La primer culpa del hombre, / comprometida en su yerro / toda la Naturaleza, / cerró las puertas del cielo».

<sup>687</sup> v. 49 *edad*: «Se toma también por siglos; y al mundo se le cuentan comúnmente seis edades: la primera desde Adán hasta Noé, la segunda desde Noé hasta Abrahán, la tercera desde Abrahán hasta David, la cuarta desde David hasta la transmigración de los judíos a Babilonia, la quinta desde esta transmigración hasta la venida de N. S. Jesucristo, y la sexta desde su nacimiento hasta el fin del mundo» (Aut). Malicia se está refiriendo a la última de las edades.

<sup>688</sup> v. 57 *misterio* (de la Encarnación: *Virgen pura, virgen, no manchada nunca, los dos dotes de virgen y de fecunda*): Malicia, como diablo, no puede entender el misterio de la Encarnación, que no le ha sido revelado (Santo Tomás, *Suma*, I, q. 64, a. 1). Se hace mención aquí a la Inmaculada Concepción de María, no declarada aún dogma de fe, pero sí defendida vehementemente por muchos, entre ellos Calderón (en los autos OM y sobre todo, HV). Ver Denzinger, artículos 9, 256, 282, 734, 1073, 1100, 1641, entre muchos otros, para diversas formulaciones de esta doctrina. Comp. IM, vv. 1264-1269: «cundió sus manchas en toda / la humana naturaleza, / menos en una divina / Virgen, que de gracia llena, / desde su primer instante / fue de toda culpa exenta»; HP, vv. 1259-1264: «hallé yo gracia en que no / caída, sino preservada, / a mí te unieses, porque / del polvo de Adán intacta, / ya que eres la toda hermosa / seas la toda sin mancha».

<sup>689</sup> v. 59 *Verbo* (*sea carne*): cfr. *Juan*, 1, 14 («Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis»), donde se revela la identidad, humana y divina a la vez, de Cristo (es, por tanto, una referencia a la unión hipostática); y *Hebreos*, 1, 1-3 («Multifariam et multis modis olim Deus locutus patribus in prophetis, in novissimis his diebus locutus est nobis in Filio, quem constituit heredem universorum, per quem fecit et saecula; qui, cum sit splendor gloriae et figura substantiae eius et portet omnia verbo virtutis suae, purgatione peccatorum facta, consedit ad dexteram maiestatis in excelsis»), donde se comenta, además, que el acercamiento y la comprensión de Dios pasa por la figura del Hijo. Cfr. también Ott, 1966, p. 122: «El *Catecismo Romano* (I, 3, 8, 3) enseña: “De entre todas las analogías que pueden establecerse para explicar la índole de

a otro que no menos turba	60
mis atenciones, porque	
*consta de mis conjeturas <sup>690</sup>	
aun más que de sus palabras,	
eslabonándose unas	
de otras, al mirar las sombras,	65
los lejos y las figuras <sup>691</sup>	
de que está llena la sacra	
*página de la Escritura.	
Desde aquel gran sacrificio	
de Abel <sup>692</sup> , pues siendo una dura	70

---

esa eterna generación del Hijo, parece la más acertada aquella que se basa en la actividad intelectual de nuestra mente: por lo cual San Juan denomina 'Verbo' al Hijo de Dios. Pues así como nuestra mente, al conocerse a sí misma, produce una imagen de sí misma que los teólogos han denominado 'verbo, de manera parecida –y en cuanto es posible comparar lo humano con lo divino– Dios, al conocerse a sí mismo, engendra el Verbo eterno [...]". Así pues, la generación del Hijo por el Padre hay que concebirla como puramente intelectual, o sea como acto del entendimiento». Comp. CI, vv. 1855-1863: «Juntarse en una las dos / naturalezas fue ardiente / amor de Dios, que dispuso / unión con que se remedien / infinitas culpas, que / solo redimirse pueden / con infinitas piedades; / a cuya causa desciende / el Verbo del Padre»; PF, vv. 253-257: «[el Hijo es] encarnado Verbo en una / Virgen Madre, tan perfecta / que sin contagio de culpa / concibió y parió doncella, / siempre intacta y siempre virgen».

<sup>690</sup> v. 62 *conjeturas*: el Demonio conserva la sutileza del ángel y la ejerce razonando por conjetura sobre las cosas futuras y las sobrenaturales (Cilveti, 1977, p. 49-52). Según Santo Tomás, los demonios, a pesar de su caída, tienen ciencia profunda y su luz intelectual es perspicaz (*Suma*, I, q. 64, a. 1); en su entendimiento solo cabe error respecto de las cosas sobrenaturales (I, q. 58, a. 5); conocen la verdad de tres maneras: por la sagacidad de su naturaleza, por revelación o por la propia existencia (I, q. 64, a. 1, n. 5; II-II, q. 172, a. 5, n. 1 y a. 6). Explica el concepto de «conjetura» vinculado al papel del Demonio en el teatro alegórico calderoniano Regalado, 1995, II, pp. 106-109. Comp. FC, vv. 317-321: «*Luzbel*.- Y así, dado a conjeturas / cuanto negado a evidencias, / ando discurriendo siempre / cómo vendrá, cuando venga, / el prometido Mesías».

<sup>691</sup> vv. 65-66 *sombras*, *lejos*, *figuras*: voces procedentes del campo semántico de la pintura, frecuentemente empleadas por Calderón en sus autos para aludir al mecanismo alegórico que expresa como en sombra o imagen otro sentido profundo. *Sombra*: «en la pintura es el color oscuro o bajo que se pone entre los demás colores que sobresalen»; *lejos*: «En la pintura se llama lo que está pintado en disminución y representa a la vista estar apartado de la figura principal»; *figura*: «Vale también representación o semejanza que se halla en alguna cosa respecto de otro» (Aut). Comp. BAS, vv. 1655-1663: «nos ha dicho en sombras varias / que siendo Maximiliano / quinto nieto en la prosapia / de Rodulfo y quinto nieto / Carlos en la suya, es clara / consecuencia de que quiere / Dios que aumentándose vaya / con católicos blasones / por siglos y edades largas»; VI, vv. 206-213: «mayormente si corriendo / aquella primera tez / de su corteza a las sombras / y figuras, de que ves / lleno el sagrado volumen, / noto que halla el que le lee / iguales lejos y visos / de su esperado placer»; TM, vv. 1121-1128: «sé / que está su mayor alivio / afianzado en la segunda / esposa, a quien se previno / esta familia y alcázar, / en tantas señas previstos / como la primera vio / en sombras, lejos y visos». A continuación, Calderón alude a figuras, símbolos y episodios del Antiguo Testamento que prefiguraban y anunciaban la llegada de Cristo y la institución del sacramento de la Eucaristía (tal como señala Malicia en los vv. 143-144), como Abel, el cordero del Fasé o el episodio de Gedeón.

<sup>692</sup> v. 70 *Abel*: es muy conocida la simbología de Abel como figura de Cristo (ver *Hebreos*, 12, 24). Calderón, de hecho, llama a Cristo «sagrado Abel» en DJ (v. 886) y «segundo Abel» en

\*peña<sup>693</sup> su primer altar<sup>694</sup>  
 (tan antiguas son mis dudas),  
 fue no manchado cordero<sup>695</sup>  
 primera víctima suya,  
 a quien vi que familiar 75  
 \*llama del cielo consume.  
 \*Desde entonces, pues, no sé  
 con qué razón me disgustan  
 corderos sacrificados,  
 \*tanto que no veo ninguna 80  
 seña de aquel que no tema,  
 \*que no infiera, que no arguya  
 \*que ocultas sombras encierre  
 y arcanas luces encubra.  
 De no manchados corderos 85  
 allá en el Génesis usa,  
 a cada paso, la Ley  
 Natural<sup>696</sup>; y aunque de muchas

---

HC (v. 1362). Comp. BAS, vv. 1379-1380: «Salve, oh gran sacrificio, que primero / en Abel figuró blanco cordero»; CI, vv. 397-404: «la primera víctima / que a Dios se dio en sacrificio, / fue sobre cruzada leña / de verdes troncos de Abel / el cordero, cuya hoguera / ardió sin fuego hasta que / bajó del cielo a encenderla».

<sup>693</sup> v. 71 *peña*: «La piedra grande o roca viva, que nace de la tierra» (Aut). Comp. MR, vv. 435-437: «cualquier peña es / mi lecho y mi pabellón / cualquier copa»; PF, v. 627 acot.: «Ábrese la nube y se ve en ella un Eíope vestido de indio, ricamente aderezado, sentado en una peña leyendo en un libro».

<sup>694</sup> v. 71 *altar*: «Lugar levantado, que en todos tiempos ha servido para ofrecer sacrificios [...] Se llama hoy la mesa levantada en que puesta el ara ofrece el sacerdote el Santo Sacrificio de la Misa» (Aut). Comp. CI, vv. 1274-1278: «¿A qué templo si, ya muerta / tu sinagoga, no tienes / según las contrariedades / de tus divididas gentes, / ni templo, ni ara, ni altar?»; PG, vv. 733-738: «La cercanía de ese advenedizo / pueblo alianza con nosotros hizo / de suerte que mezclándose infinitos / con nuestras ceremonias, nuestros ritos, / altares a Baal labraron bellos, / con que a vivir pude pasar con ellos».

<sup>695</sup> v. 73 *no manchado cordero*: dilogía de Calderón, que emplea el término *manchado* para designar tanto al cordero 'sin defecto' que se sacrificaba durante la Pascua judía (*Éxodo*, 12, 5: «Erit autem agnus absque macula») como al propio Cordero de Dios, Cristo, en cuanto que carece de pecado. Comp. MM, vv. 273-276: «Mira sobre verde leña / ya para sacrificar / un cordero no manchado / con pajas de trigo atado».

<sup>696</sup> vv. 87-88 *Ley Natural*: «El mundo está dividido en tres Edades: la Primera Edad abarca el período de la historia del hombre, durante el cual éste está sometido a las leyes de la naturaleza, vive sin otro horizonte y se comporta conforme a las mismas. Es el período en que gobierna la Ley Natural. La Segunda Edad es el período que supone la revelación escrita, transmitida por medio de las Escrituras del Antiguo Testamento, y dada a conocer al mundo por Dios a través de Moisés y los profetas. Es la época de la Ley Escrita. La Tercera Edad es una época en la que Dios se revela al hombre mediante su hijo, por medio de la Encarnación, como don que el Creador hace al hombre para su salvación. Esta época corresponde a la Ley de

ceremonias acordarme	
pudiera, bástame una.	90
Esta en el <i>Éxodo</i> <sup>697</sup> sea	
*el Phase <sup>698</sup> , cuando en su fuga,	
los báculos en las manos,	
*en cinta las vestiduras,	
*fue viático un cordero <sup>699</sup>	95
que con amargas lechugas <sup>700</sup>	
(símbolo de penitencia)	
*comió el pueblo, a que se junta	
*después en la Ley Escrita <sup>701</sup> ,	
que el <i>Levítico</i> <sup>702</sup> instituya,	100

Gracia» (Rull, 1986, p. 85). La etapa de la Ley Natural va desde la caída de Adán a Moisés, y se caracteriza generalmente como un periodo de inocencia en el que el hombre se gobernaba por los principios puestos por Dios en el corazón humano, que representan la acción de la ley divina, la cual perfecciona a aquella.

<sup>697</sup> v. 91 *Éxodo*: es el segundo libro de la Biblia y del Antiguo Testamento cristiano. En él se habla de la salida de la esclavitud de Egipto y la huida del pueblo de Israel, en búsqueda de la Tierra Prometida. El *Éxodo* establece también las bases de la liturgia y el culto, y está dominado en toda su extensión por la figura del legislador y conductor, el patriarca Moisés, a quien se atribuye su autoría.

<sup>698</sup> v. 92 *Phase*: se llama Phase (también escrito Fase o con pronunciación aguda, Phasé o Fasé) a «la cena legal del cordero que Dios mandó a Moisés celebrarse el pueblo hebreo en el día catorce de la primera luna por preparación para la salida de Egipto; y Cristo Señor nuestro la celebró con sus apóstoles» (Aut). Ver *Éxodo*, 12, 8-11. Las palabras «Fasé» (en el Viejo Testamento: *Éxodo*, 12, 11; *Deuteronomio*, 16, 1-8; *Números*, 9, 1-13; *Josué*, 5, 10; etc.) y «Pascua» (en el Nuevo Testamento: *Mateo*, 26, 17-35; *Marcos*, 14, 12-31; *1 Corintios*, 5, 7; etc.) son sinónimas: significan 'tránsito, pasar por alto, paso'. Comp. FI, vv. 2013-2016: «Este cordero legal / el tránsito nos enseña / del peligroso camino / que hay de esta vida a la eterna»; NP, vv. 96-102: «comiendo me hallé / con el báculo en la mano / del manso cordero, en vez / de salsa, con las lechugas / amargas, y siempre en pie / como viador, porque aquesta / es la fiesta de Fasé»; VC, vv. 601-606: «“Phasé” es tránsito en hebreo, / la “ph” pronunciada / con fuerza de “efe”, y sin ella / “Pascha”, con que se declara, / que vienen a ser lo mismo / “Phasé” que “tránsito” o “Pascha”».

<sup>699</sup> v. 95 *viático (cordero)*: 'alimento para el viaje'. Referencia al cordero inmolado como parte de la celebración de la Pascua ordenada por Dios a Moisés (*Éxodo*, 12, 5 y ss., especialmente 11: «Sic autem comedetis illum: renes vestros accingetis, calceamenta habebitis in pedibus, tenentes baculos in manibus, et comedetis festinanter»). Prefigura el pan de la Comunión. Comp. HP, vv. 317-319: «será el cordero legal / viático que les dé fuerzas / para el último camino»; NP, vv. 305-309: «Aquel cordero que tú / comiste en Egipto en pie, / con las lechugas amargas, / aquí el viático es, / comido con penitencia». El auto calderoniano VC versa sobre este motivo.

<sup>700</sup> v. 96 *amargas lechugas*: se comían en Pascua; símbolo de penitencia. Comp. PS, vv. 1745-1750: «Aquel cordero legal / que con lechugas amargas / (símbolo de penitencia) / en el fasé de su pascua / se comía (porque nadie / sin penitencia le alcanza)»; HP, vv. 1344-1347: «las víctimas inmoladas, / ázimo el pan y el cordero / entre lechugas amargas / están».

<sup>701</sup> v. 99 *Ley Escrita*: «Los preceptos que Dios nuestro Señor dio a Moisés en el monte de Sinaí» (Aut).

<sup>702</sup> v. 100 *Levítico*: uno de los libros bíblicos del Antiguo Testamento. Se lo cuenta entre los libros históricos y es el tercero de la Biblia, ubicado entre *Éxodo* y *Números*. Se denomina así

\*que sea en el Parasceve<sup>703</sup>,  
 \*en honor de esta ventura,  
 un cordero legal<sup>704</sup> cena.  
 Y para que no presumas  
 \*que enceremoniado solo 105  
 mis sobresaltos se fundan,  
 \*envíanos el Cordero  
 \*(decir a Isaías<sup>705</sup> escucha)  
 que ha de dominar la tierra  
 desde la piedra (¡qué angustia<sup>706</sup>!) 110  
 del desierto (¡qué temor<sup>707</sup>!)  
 \*al monte de Sión<sup>708</sup> (¡qué furia<sup>709</sup>!).

---

porque se trata, en esencia, de un manual o compendio de los sacrificios religiosos que Yahvé ordena realizar como parte de la liturgia hebrea a los levitas, sacerdotes encargados del culto, escogidos de entre los miembros de la tribu de Leví. La tradición judeocristiana lo atribuye al patriarca Moisés.

<sup>703</sup> v. 101 *Parasceve*: (o Parascevé): adopción de las formas latinas y griega de Fasé. Es la fiesta del tránsito, viernes, día en que los judíos preparaban los alimentos para el sábado. Ver *Phase* y *legal cordero*. Comp. HP, vv. 861-864: «y cuándo el legal cordero / de la servidumbre nuestra / celebrará en libertad / del parasceve la fiesta»; PF, vv. 1593-1599: «Este es de Abel el Cordero, / ofrecido en la pasada / ley natural, y en la escrita, / el legal que se cenaba / allá en el parasceve / con las lechugas amargas / de la Penitencia»; VC, vv. 613-616: «Dios nos previene / viático en esta vianda, / que también "Parascevé", / que es preparación, se llama».

<sup>704</sup> v. 103 *cordero legal*: los requisitos del cordero legal se describen en *Éxodo*, 12: cordero asado, no cocido ni crudo (12, 8-9), sin quebrarle los huesos (12, 46); *Números*, 9, 12 («non relinquent ex eo quippiam usque mane, et os eius non confringent: omnem ritum Phase observabunt»).

<sup>705</sup> v. 108 *Isaías*: uno de los profetas de Israel del siglo VIII a. C., que profetizó durante la crisis causada por la expansión del Imperio asirio. Escribió por lo menos la primera parte del libro de la Biblia que lleva su nombre. Nació probablemente en Jerusalén (770-760 a. C.) y estaba emparentado con la familia real.

<sup>706</sup> v. 110 *angustia*: «Aflicción, congoja» (Aut).

<sup>707</sup> v. 111 *temor*: «Pasión del ánimo, que hace huir, o rehúsa las cosas, que se aprehenden dañosas, arriesgadas, o peligrosas» (Aut). Comp. AP, vv. 1653-1657: «¡Ay de mí, / que a visos de ciento en ciento, / que a rayos de mil en mil, / deslumbrado a tanta luz, / me fuerza el temor a huir!»; GD, vv. 237-240: «Hoy en la noche he visto... / ¡mal el dolor, mal el temor resisto!, / que aunque soy una imagen soberana / soy, ¡ay de mí!, naturaleza humana»; MC, vv. 889-891: «¿Pero qué temor, qué asombro, / qué horror, qué ira, qué fiereza / habrá que mi celo impida?».

<sup>708</sup> v. 112 *monte de Sión*: originalmente fue el nombre del monte o de la colina suroriental de la ciudad que con el tiempo llegaría a ser Jerusalén, y sobre la cual se hallaba la antigua fortaleza jebusea que tomó David y a la cual le dio el nuevo nombre de Ciudad de David (2 *Samuel*, 5, 7; 1 *Reyes*, 8, 1). Se encuentra entre los valles del Cedrón y Tiropeón. Cuando David trasladó el arca a su nueva capital, Sión pasó a ser el lugar donde Dios moraba. Por tanto, se lo usó para referirse a la colina nororiental después que Salomón construyó el templo allí y trasladó el arca hasta ese lugar (*Isaías*, 2, 3; *Isaías*, 8, 18; etc.).

<sup>709</sup> v. 112 *furia*: «La agitación violenta que causa en el ánimo cualquier pasión [...] Significa asimismo priesa, velocidad, y vehemencia con que se ejecuta alguna cosa» (Aut). Comp. DP, vv. 1812-1818: «¿Qué ira, qué horror, qué veneno, / qué rabia, qué ansia, qué furia, / qué

Y no aquí el asombro<sup>710</sup> para,  
 \*sino que después que anuncia  
 \*predominante al Cordero, 115  
 \*la pompa en pavor<sup>711</sup> le inmuta<sup>712</sup>,  
 tanto que dice, bien como  
 \*al filo de la tonsura<sup>713</sup>,  
 el manso<sup>714</sup> cordero irá  
 \*con voz tan callada y muda 120  
 que un solo balido aun no  
 haga queja de la injuria<sup>715</sup>.  
 Pero, ¿para qué me canso,  
 \*cuando toda la Escritura  
 es un rebaño de Dios<sup>716</sup>? 125  
 \*Pues entre redil y urna<sup>717</sup>  
 \*apenas al recental<sup>718</sup>

---

parasismo, qué incendio / el contacto de la fiera / ha revestido en mi pecho, / que el corazón a pedazos / se me ha quebrantado dentro?».

<sup>710</sup> v. 113 *asombro*: «espanto, terror y confusión que ocasiona lo inopinado y terrible de algún objeto, accidente o novedad no esperada» (Aut). Comp. AR, vv. 1592-1594: «¡Ay infelice de mí!, / que aunque con asombro y miedo / quiera volver atrás, no puedo»; IN, v. 1 acot.: «*Sale el Hombre huyendo con asombro*».

<sup>711</sup> v. 116 *pavor*: «Miedo, temor con espanto u sobresalto» (Aut). Comp. EC, vv. 1148-1154: «¿Estará, dime, mejor, / creído de tu prudencia, / allá con la Penitencia, / adonde todo es horror, / todo tristeza y pavor, / que aquí, donde le divierte / tanta gloria?»; QH, vv. 1389-1396: «Terror es, pues ya sus trompas / y cajas los vientos son / y las nubes, que improviso / terremoto confundió / tanto la noche y el día, / que al batallado pavor, / sobresaltado parece / que ha muerto súbito el sol».

<sup>712</sup> v. 116 *inmuta*: *inmutar*: «Mudar alguna cosa en otra, o alterarla» (Aut).

<sup>713</sup> v. 118 *tonsura*: «El corte, o la acción de cortar el pelo, o la lana» (Aut).

<sup>714</sup> v. 119 *manso*: 'pacífico'.

<sup>715</sup> vv. 120-122 *con voz tan callada y muda, / que un solo balido, aun no / haga queja de la injuria*: cfr. *Isaías*, 53, 7: «Afflictus est et ipse subiecit se et non aperuit os suum; sicut agnus, qui ad occisionem ducitur, et quasi ovis, quae coram tondentibus se obmutuit et non aperuit os suum». Esta imagen del cordero que es llevado al matadero sin proferir queja alguna se interpreta como alegoría de Cristo en el Nuevo Testamento (*Hechos*, 8, 32-35).

<sup>716</sup> v. 125 *rebaño de Dios*: imagen que en el Viejo Testamento simboliza el pueblo elegido (*Jeremías*, 10, 21; *Salmos*, 78, 52; *Isaías*, 40, 11...) y en el Nuevo, la Iglesia, a la que Dios ha proporcionado un pastor, Cristo (*Juan*, 21, 15-17; *Hechos*, 20, 28; *Lucas*, 12, 32). Comp. CI, vv. 420-424: «no hallo / ápice que no contenga / ser un rebaño de Dios / todo el resto de su Iglesia»: FI, vv. 177-181: «Pero para qué te canso, / cuando todo el orbe entero / en cruentos sacrificios / (¡oh, no haya alguno incruento!) / es un rebaño de Dios».

<sup>717</sup> v. 126 *urna*: «Caja regularmente en forma de un cofrecito de mármol, plata, oro u otras materias en que se colocaban y depositaban en lo antiguo las cenizas de los cadáveres para ponellas en los magníficos sepulcros. Hoy se llaman así las grandes en que se sepultan los cadáveres de los Reyes y personas de autoridad» (Aut). Comp. DJ, vv. 487-492: «mi poder / temblaron ya los titanes, / cuyos bárbaros excesos / una montaña eterniza, / que es urna de su ceniza, / pirámide de sus huesos»; DO, vv. 302-306: «la verdinegra bruma / de las ondas, cuyo seno / en bóvedas te sepulta / que han de ser a los mortales, / si puedo, lóbregas urnas».

materno pecho tributa  
 la cándida<sup>719</sup> leche, cuando  
 \*le mancha sangre purpúrea<sup>720</sup> 130  
 \*ya en votos que satisface  
 \*y ya en defectos que purga.  
 \*Y aun tal vez<sup>721</sup> que no le mancha,  
 \*el recelo no me escusa<sup>722</sup>,  
 \*pues no menor me le da 135  
 \*que me le esmalte la lluvia  
 \*del rocío<sup>723</sup> de una aurora,  
 \*cuando Gedeón<sup>724</sup> enjuta  
 \*halle la tierra y a él no<sup>725</sup>,  
 en cuyo viso<sup>726</sup> se ocultan, 140  
 bien si la piel se humedece  
 \*o bien si la piel se enjuga,  
 Sacramento que me asombra<sup>727</sup>

<sup>718</sup> v. 127 *recental*: «Cordero manso mama a su madre y a la agena; y por ser su carne muy tierna, se llama recental» (Cov). Comp. SH, vv. 1730-1734: «conmigo te envía un pequeño / regalo, porque no da / más de sí estéril el tiempo: / unos recentales, unos / panales, mantecas, quesos».

<sup>719</sup> v. 129 *cándida*: voz empleada en su doble acepción de 'Sencillo, sin malicia ni doblez' y 'Del color que tienen la nieve o la leche' (DRAE).

<sup>720</sup> v. 130 *purpúrea*: *purpúreo*: «Lo que tiene el color de púrpura» (Aut).

<sup>721</sup> v. 133 *tal vez*: 'alguna vez'.

<sup>722</sup> v. 134 *escusa*: *escusar*: 'Esconder, ocultar' (DRAE).

<sup>723</sup> v. 137 *rocío*: el motivo del rocío cuajado en la piel (vellón) de Gedeón apunta a la concepción de Jesús en el cuerpo de María y, por tanto, prefigura a Cristo. Comp. AR, vv. 361-365: «los padres que clamaban / por el blando rocío tierno / de la aurora, que cuajado / vimos ya en sombras y lejos / en la piel de Gedeón»; HP, vv. 852-855: «el día que las nubes lluevan / el rocío que cuajó / la no manchada piel tersa / de Gedeón».

<sup>724</sup> v. 138 *Gedeón*: juez judío y guerrero del antiguo Israel, cuya historia se relata en el *Libro de los Jueces*, capítulos 6 al 8.

<sup>725</sup> vv. 138-139 *Gedeón enjuta / halle la tierra y a él no*: el episodio en que Gedeón pide a Dios una muestra de su alianza, haciendo llover rocío sobre un vellón quedando lo demás de su alrededor seco, y viceversa, se cuenta concretamente en *Jueces*, 6, 36-40: «Dixitque Gedeon ad Deum: si salvum facis per manum meam Israel, sicut locutus est, ponam hoc vellus lanae in area; si ros in solo vellere fuerit, et in omni terra siccitas, sciam quod per manum meam, sicut locutus est, liberabis Israel. Factumque est ita. Et de nocte consurgens, expresso vellere, concham rore implevit. Dixitque rursus ad Deum: ne irascatur furor tuus contra me si adhuc semel tentavero, signum quaerens in vellere. Oro ut solum vellus siccum sit, et omnis terra rore madens. Fecitque Deus nocte illa ut postulaverat, et fuit siccitas in solo vellere, et ros in omni terra». Desarrolla Calderón este motivo bíblico en su auto PG.

<sup>726</sup> v. 140 *viso*: 'Apariencia de las cosas' (DRAE). La exégesis bíblica interpreta los textos sagrados según cuatro posibles sentidos: literal, alegórico, moral y místico. Según el alegórico, muchos personajes, eventos y cosas del Antiguo Testamento anunciaban o prefiguraban, como visos, personajes, eventos y cosas del Nuevo. Es una voz que procede del campo de la pintura. Ver también *sombra*, *lejos* y *figura* (MT, vv. 65-66).

y Encarnación que me asusta <sup>728</sup> .	
Suspensa <sup>729</sup> , Lisonja, estás,	145
como que entre ti preguntas	
qué causa hoy más que otras veces	
*ha despertado mis furias.	
Pues oye, que hay novedad	
tal que me obliga a que acuda	150
mi anticipada respuesta	
a tu tácita pregunta.	
Hoy un joven, cuya voz	
en la intrincada espesura	
*del desierto clama <sup>730</sup> , este	155
es el Cordero (pronuncia)	
de Dios, que a quitar (¡ay triste!)	
*viene del mundo las culpas <sup>731</sup> .	
Por quien lo dice no sé,	
que a quien con el dedo apunta <sup>732</sup> ,	160
*Lisonja, el joven Profeta <sup>733</sup>	

<sup>727</sup> v. 143 *asombrar*: «Vale también atemorizar, espantar, infundir terror y miedo» (Aut). Comp. IM, vv. 662-666: «Huyendo he de ir aun de la sombra mía, / porque según me asombra, / temo que, tropezándome en mi sombra, / me he de impedir la dicha de que llegue / a aquellos pies»; VT, vv. 712-714: «ha de ser estupendo / sacramento el del Bautismo, / que ha de asombrarme a mí mismo».

<sup>728</sup> v. 144 *asusta*: *asustar*: «Dar o causar susto» (Aut).

<sup>729</sup> v. 145 *suspensa*: *suspensio*: «El que está parado y perplejo» (Cov); en cuanto participio del verbo *suspender*, «Significa también arrebatarse el ánimo, y detenerlo con la admiración de lo extraño, o lo inopinado de algún objeto, o suceso» (Aut). Comp. DO, vv. 985-990: «Mas si los Días me dejan, / claro es que faltar los Días / es morir, ¿dónde suspensa, / helada, torpe, caduca, / desmayada, absorta y ciega / iré a parar?»; DP, vv. 1753-1756: «Mas, ¡ay de mí!, / que al ir a tocarla tiemblo, / quedando, antes de tocarla, / ella intacta y yo suspenso».

<sup>730</sup> vv. 153-155 *joven, cuya voz / en la intrincada espesura / del desierto clama*: perífrasis con que se designa a San Juan Bautista; cfr. *Lucas*, 3, 4 («sicut scriptum est in libro sermonum Isaiae prophetae: "Vox clamantis in deserto: Parate viam Domini, rectas facite semitas eius») y *Juan*, 1, 23 («Ego vox clamantis in deserto: "Dirigite viam Domini", sicut dixit Isaias propheta»).

<sup>731</sup> vv. 156-158 *Cordero de Dios que a quitar viene del mundo las culpas*: palabras pronunciadas por el Bautista cuando se le presenta Jesús para que le bautice («Ecce agnus Dei, qui tollit peccatum mundi» [*Juan*, 1, 29]), y que son pronunciadas durante la liturgia de la comunión.

<sup>732</sup> v. 160 *con el dedo apunta*: la iconografía religiosa muestra a San Juan Bautista con el brazo extendido señalando con el dedo al Mesías: «con su dedo señaló al Redentor y lo mostró a las gentes diciendo: "Este es el Cordero de Dios, etc.» (Vorágine, 1982, I, p. 338). Esta imagen recuerda al pasaje evangélico de *Juan*, 1, 30-31: «Post me venit vir, qui ante me factus est, quia prior me erat. Et ego nesciebam eum, sed ut manifestetur Israel, propterea veni ego in aqua baptizans». Comp. CI, vv. 432-433: «Juan (su último profeta) / con el dedo le señala»; OR, vv. 587-590: «*Bautista*.- Si el real camino hallar queréis, yo puedo / desde aquí señalarle con el dedo. / Bien veis por donde va aquel peregrino, / seguidle: él es verdad, vida y camino».



es un Nazareno<sup>734</sup>, cuya  
 \*venida al mundo, ignorada  
 \*de mí como entre confusas  
 \*sombras, de su encarnación 165  
 el gran misterio me oculta<sup>735</sup>;  
 conque es fuerza que hoy me aflijan  
 estas sombras más que nunca,  
 \*pues el llamarle Cordero  
 me oprime<sup>736</sup>, pasma<sup>737</sup> y angustia<sup>738</sup> 170  
 \*tanto que al ver que en un hombre  
 temidas sombras concurren  
 \*del trueno de aquella voz<sup>739</sup>,  
 el relámpago deslumbra  
 mi vista de suerte que 175  
 \*ando tropezando a oscuras.  
 Y puesto que no es posible

<sup>733</sup> v. 161 *joven Profeta*: el calificativo *joven* puede designar tanto la edad de San Juan (*Lucas*, 1, 26, indica que el Ángel Gabriel se le anunció a María seis meses después de la fecundación de Isabel, madre del Bautista; y *Lucas*, 3, 21-23, refiere que Jesús fue bautizado por Juan y empezó su ministerio a los 30 años de edad) como su consideración en cuanto al último y más grande de los profetas del Antiguo Testamento y puente con el Nuevo.

<sup>734</sup> v. 162 *Nazareno*: en los Evangelios de Marcos y Lucas, Jesús es llamado *Iesoûs hó Nazarēnós* (Ἰησοῦς ὁ Ναζαρηνόσ); en los de Mateo, Juan y a veces, Lucas, se utiliza la forma *Iesoûs hó Nazoraïos* (Ἰησοῦς ὁ Ναζωραϊός), que aparece también en *Hechos de los Apóstoles*. La interpretación de estos epítetos depende de los autores: para la mayoría, ambos hacen referencia a su localidad de origen, Nazaret, pues en la antigüedad solía expresarse de esta forma el lugar de procedencia (cfr. *Mateo*, 2, 23; *Marcos*, 16, 6; *Marcos*, 14, 67; *Lucas*, 24, 19; etc.). Otros interpretan el gentilicio *nazoraïos* ('nazoreo') como compuesto de las voces hebreas *naser* ('retoño') y *semah* ('germen'); según esta lectura, el epíteto tendría un carácter mesiánico. Otros, en cambio, lo interpretan como *Nazareo* ('separado para Yahveh').

<sup>735</sup> vv. 164-166 *confusas / sombras, de su encarnación / el gran misterio me oculta*: según algunos teólogos, la causa por la que Luzbel se rebeló contra Dios fue el misterio de la Encarnación, pues por él la naturaleza humana, corpóreo-espiritual, se anteponía a la angélica, puramente espiritual. Desde entonces, el Demonio anda ofuscado y contrahecho en todo lo referente a este misterio y trata de atraer al hombre hacia el mal. Comp. MC, vv. 1388-1392: «*Furor*.- No sé; que como al obrar / el soberano misterio / de su Encarnación me puso / nieblas de tupidos velos / ante los ojos».

<sup>736</sup> v. 170 *oprime*: *oprimir*: «Apretar, estrechar y afligir a alguno demasiadamente» (Aut).

<sup>737</sup> v. 170 *pasma*: *pasmarse*: «Ocasionar, o causar suspensión o pérdida de los sentidos, y del movimiento de los espíritus. [...] Vale también quedar suspenso, admirado o enajenado de alguna cosa notable» (Aut).

<sup>738</sup> v. 170 *angustia*: *angustiar*: «Causar angustia, acongojar, afligir» (Aut).

<sup>739</sup> v. 173 *trueno de aquella voz*: el trueno y el relámpago son manifestaciones de la gloria y la majestad de Dios; algunos pasajes bíblicos donde la voz de Dios se asocia al trueno: *Éxodo*, 19, 19; *Isaías*, 29, 6; *Job*, 36, 33; *Job*, 37, 2-5; *Salmos*, 18, 14; *Salmos*, 29, 3-9; *Salmos*, 46, 7; *Salmos*, 104, 7; *1 Samuel*, 2, 10; *2 Samuel*, 22, 14; *Apocalipsis*, 10, 3; *Apocalipsis*, 10, 4-7; etc. Comp. SG, vv. 1586-1587: «*Apostasía*.- ¿Quién lo dice? / *Pedro*.- Dios lo dice; / su voz es rayo y trueno»; VT, vv. 1439-1440: «*Peregrino*.- Mi palabra, / que es rayo de luz y trueno».

\*que sus designios<sup>740</sup> descubra  
 \*si ya no es que lo que ignora  
 \*mi ciencia<sup>741</sup> rastree mi industria<sup>742</sup>, 180  
 atiende<sup>743</sup> a una que he pensado,  
 que si tú en ella me ayudas  
 desvaneceré las nubes  
 que mi entendimiento ofuscan.  
 \*Esta es. Pues de alegorías<sup>744</sup> 185  
 el Sagrado Texto usa  
 tantas veces, que nosotros  
 usemos, Lisonja, de una.  
 Supongamos que este hombre,  
 a quien Cordero promulga 190  
 la voz, como que en él paran  
 todas mis sospechas juntas,  
 es un héroe generoso;  
 y pues David<sup>745</sup> intitula

<sup>740</sup> v. 178 *designios*: *designio*: «Pensamiento, idea, determinación del entendimiento, con asenso de la voluntad» (Aut).

<sup>741</sup> v. 180 *ciencia*: por su rebelión, los demonios perdieron a Dios pero no sus cualidades excelsas de inteligencia; por ello, según Santo Tomás, a pesar de su caída, tienen ciencia profunda (*Suma*, I, q. 64, a. 1). Comp. TM, vv. 453-457: «*Pecado*.- Alta inteligencia fui / y aunque en la gran competencia / de mi lid sangrienta y dura / perdí gracia y hermosura, / no perdí ingenio ni ciencia»; VT, vv. 638-641: «*Lucero*.- Yo supe ciencias, yo supe / por ellas los diferentes / secretos que hierbas, plantas, / piedras y frutos contienen».

<sup>742</sup> v. 180 *industria*: «Es la maña, diligencia y solercia con que alguno hace cualquier cosa con menos trabajo que otro» (Aut).

<sup>743</sup> v. 181 *atiende*: 'presta atención'.

<sup>744</sup> v. 185 *alegorías*: el personaje de Malicia alude al mecanismo que está en la base de la relación entre el Viejo y el Nuevo Testamento («Así pues, lo que en la Antigua Ley figura la Nueva, corresponde al *sentido alegórico*», Santo Tomás, *Suma*, I, q. 1, a. 10 i. c.), por el cual los motivos, personajes y hechos del Antiguo Testamento prefiguran otros del Nuevo, por semejanza (San Agustín: «Non in verbis, sed in facto», ML, 36, col. 116). En base a esta figura, los Padres de la Iglesia desarrollaron una exégesis que los convierte en verdaderas alegorías en sentido clásico, las cuales abarcan la gama entera del sentido espiritual, es decir, del sentido moral o tropológico y del sentido místico o anagógico, además del propiamente alegórico. De ahí que Malicia se vea legitimada para operar de un modo semejante, vinculando elementos bíblicos con otros del ducado borgoñón de Felipe *el Bueno* y del reinado del Austria Felipe IV.

<sup>745</sup> v. 194 *David*: (1040 a.C.-970 a.C.) segundo rey de Israel (1002 a.C.-970 a.C.), cuya historia es narrada por el profeta Samuel y en los *Salmos* del Antiguo Testamento. Miembro de una de las principales familias de la tribu de Judá, Samuel lo ungió en secreto soberano de los hebreos cuando no era más que un muchacho que cuidaba los rebaños paternos. Siendo aún adolescente, su habilidad musical y la victoria que obtuvo sobre el gigante Goliath le ganaron el favor del rey Saúl, monarca que había conseguido unificar en un solo estado los antiguos reinos de Judá e Israel, y con cuya hija contrajo matrimonio. Pese a su aprecio inicial, Saúl acabó recelando de la popularidad de David, quien se vio obligado a huir de la corte y vagar

\*al Mesías<sup>746</sup>, que yo temo<sup>747</sup>,  
entre otras pompas<sup>748</sup> augustas<sup>749</sup>,  
\*de rey, de príncipe y duque,  
\*que es, como el nombre traduzcas<sup>750</sup>,

195

---

durante años por las montañas de Judá. A la muerte de aquel, las tribus del sur lo proclamaron rey de Judá en Hebrón, pero tuvo que derrotar al sucesor del anterior monarca, en una larga guerra civil, para ser reconocido también como soberano de Israel por las tribus septentrionales. Su mayor logro político fue la creación de una nación unida y poderosa, de carácter marcadamente teocrático, aunque de corta vida, ya que desapareció poco después de la muerte de su hijo Salomón (929 a.C.). En el plano religioso destacan sus composiciones poéticas (se le reconoce la autoría de más de setenta salmos). La trascendencia de su obra propició su idealización como modelo y ancestro mesiánico.

<sup>746</sup> v. 195 *Mesías*: los *Salmos* de David que versan sobre el Mesías, su carácter divino y humano, su humildad y exaltación, su sufrimiento y gloria, su servicio sacerdotal y dignidad como rey, su triunfo final y la eternidad de su reino, son: 2, 16, 22, 24, 40, 41, 68, 69, 72, 102, 110, etc. El término Mesías procede de la lengua hebrea *mēšīāh*, 'ungido'; se refería a un esperado rey, del linaje de David, que liberaría a los judíos de la servidumbre y restablecería la edad dorada de Israel. Se le denominaba así ya que era costumbre ungir en aceites a los sacerdotes y reyes cuando eran proclamados (*Levítico*, 4, 3; *Levítico*, 6, 15; *1 Samuel*, 10, 1; *1 Samuel*, 16, 1-7). El mesianismo era, pues, la espera, en Israel, de un rey «ungido» que ocuparía el trono de David (*Isaías*, 11, 1 y ss.). La voz griega equivalente es *χριστός* (*Christós*, 'prometido de Dios'), que, unida al nombre de pila de Jesús, dio Jesucristo. En el Nuevo Testamento, el título de Mesías (o su variante griega Cristo) no es demasiado frecuente: 1) el mesianismo de Jesús fue proclamado por los ángeles en el momento de su concepción (*Mateo*, 1, 20-23), nacimiento (*Lucas*, 2, 9-14) y bautismo (*Marcos*, 1, 9-11). 2) Juan comenta que escribió su Evangelio para apoyar la creencia de que Jesús es «Cristo, el Hijo de Dios» (*Juan*, 20, 31). 3) En otro pasaje, Jesús confiesa a una mujer que dice «que viene el Mesías, al que llaman el Cristo», que ese es Él (*Juan*, 4, 25-26). 4) Cuando curaba a personas poseídas, los propios demonios admitían que era el Hijo de Dios, Cristo (*Lucas*, 4, 41). 5) Cuando, estando con sus discípulos en Cesarea de Filipo, Pedro tilda a Jesús de «Mesías» o «santo de Dios», su actitud difiere según el Evangelio: en *Marcos*, 8, 27-30, y en *Juan*, 6, 67-69, Jesús no responde a Pedro y se limita a advertir a sus discípulos que no digan nada de él; en *Mateo*, 16, 13-20, Jesús parece aceptar de grado el título de Pedro, para seguidamente instarle a silenciar que Él es el Mesías; y en *Lucas*, 9, 18-21, Jesús desvía el tema hacia la traición de Judas. 6) Cuando Jesús comparece ante el Sanedrín y, finalmente, el prefecto Pilato, acusado por aquellos de nombrarse «rey de los judíos» (es decir, haber pretendido falsamente ser Cristo, el rey «ungido» de Israel), aceptará dicha etiqueta y se dejará condenar a muerte (*Juan*, 18, 33-37; *Lucas*, 22, 67-70; *Lucas*, 23, 3; *Marcos*, 14, 61-62; *Marcos*, 15, 2; *Mateo*, 27, 11). En realidad, el concepto de Mesías unía el ideal hebreo de un rey davídico con la tradición sacerdotal ejemplificada por Moisés; no obstante, si en el imaginario popular judío el mesianismo estaba asociado con el papel político y militar del «Hijo de David», no es esto lo que entendía Jesús de Nazaret por Mesías, sino antes bien, el siervo sufriente de *Isaías*, 53: alguien escogido por Dios y consagrado a Él (*Mateo*, 12, 14-21), que dio testimonio de su Verdad (*Juan*, 18, 37), recuperó a los pecadores (*Juan*, 10, 16; *Mateo*, 15, 24) y murió por los hombres para satisfacer la deuda del pecado (2 *Corintios*, 5, 21; *Marcos*, 10, 45; *Mateo*, 8, 14-17; *1 Pedro*, 2, 22-25); aun así, fue afrentado e ignorado de los demás (*Isaías* 53, 2-6).

<sup>747</sup> v. 195 *temo*: *temer*. «Vale asimismo sospechar o presumir alguna cosa» (Aut). Comp. DO, vv. 177-180: «*Príncipe*.- ¡Absorto a tantos prodigios / estoy! *Envidia*.- Yo elevada y muda / y aun temo que aquí no paren / las maravillas».

<sup>748</sup> v. 196 *pompas*: *pompa*: «El acompañamiento suntuoso, numeroso y de gran aparato [...] Se toma también por fausto, vanidad y grandeza» (Aut).

<sup>749</sup> v. 196 *augustas*: *augusto*: «Lo que es digno de veneración y obsequio: como cosa sagrada eminentemente grande, ilustre y soberana» (Aut).

*capitán, caudillo o guía, cuyos oficios se ajustan	200
*tanto si es él como quien *viene a alistar las conductas de sus gentes, duque sea *en nuestra inventada astucia <sup>751</sup> .	
*Y pues alta esfera <sup>752</sup> es fuerza que sea la patria suya, *démosle en la alta Alemania <sup>753</sup> *el solar <sup>754</sup> de su fortuna.	205
Supongamos que su padre majestad tan absoluta goza que desde el mayor imperio su fama ilustra.	210
*El nombre Felipe sea, *que es, como al griego construyas, domador de incultas fieras <sup>755</sup> ,	215
puesto que soy fiera inculta	

<sup>750</sup> v. 198 *traduzcas*: la forma *traduzgas* de otros testimonios revela la vacilación propia del estado de la lengua, que empleaba indistintamente *traduzga* y *traduzca*, *induzga* e *induzca* (v. 264) [Lapesa, 1995 (1984), p. 395].

<sup>751</sup> v. 204 *astucia*: «Ardid, maña, sagacidad» (Aut).

<sup>752</sup> v. 205 *esfera*: «Llamamos esferas todos los orbes celestes y los elementales» (Cov); de ahí el sentido frecuente de 'región, lugar, habitación'. Es imagen basada en la concepción del mundo como serie de esferas concéntricas en cada una de las cuales se mueven los diversos cuerpos celestiales; la esfera de cada uno es el lugar o zona que le corresponde. Comp. DJ, vv. 555-556: «Pasó la tempestad; ya está serena / la esfera de ese mar»; HP, vv. 94-95: «en esta inferior esfera / el sol ilumina a rayos»; SH, vv. 887-890: «¿Quién es aquel que, cabiendo / en corta abreviada esfera, / quiere que quepa en él todo / el ámbito de la tierra,...»; TB, vv. 1463-1466: «Llegar a tocar el cielo / tu soberbia presumió / y pisar la azul campaña / de su esfera superior».

<sup>753</sup> v. 207 *alta Alemania*: llamada así por su relación con Flandes, también conocida como Alemania la baja, según Covarrubias (s. v. *Flandes*). Comp. SE, vv. 556-561: «y así, aves y fieras mal / lograrán su pretensión, / casándose el real león / con el águila imperial: / del alta Alemania viene / la bella esposa que adora».

<sup>754</sup> v. 208 *solar*: «Significa también el suelo de la casa antigua, de donde descienden los hombres nobles» (Aut). Comp. PM, vv. 109-113: «Y siendo, otra vez lo digo, / tan bella y noble criatura / que su solar es la mente / de Dios, de donde su justa / omnipotencia la cría».

<sup>755</sup> v. 215 *domador de incultas fieras*: C. a Lapide, 1638, propone, sobre *Mateo*, 10, 3, la etimología griega del antropónimo Felipe: «Philippus [...] est amator equorum, equestris, bellicosus. [...] Philippus enim fuit quasi equus bellicosus Christi contra Iudeos, infideles et impios». Hans Flasche, 1992, p. 940, sugiere que la domesticación de un animal presupone amor, pero también reconoce que la etimología es oscura. Comp. LA, vv. 521-524: «El Rey de la Ley de Gracia, / siempre invicto y siempre excelso, / a quien por lidiador llama / Felipe el idioma griego»; NP, vv. 197-201: «el Rey, cuyo grande nombre, / coronado de laurel, / en griego, por generoso / domador de fieras, fue / Philipo».

\*y solicito agobiar<sup>756</sup>  
mi cerviz a su coyunda<sup>757</sup>.  
La madre que hemos de darle  
(atienda por vida tuya), 220  
supuesto que<sup>758</sup> mercader  
de preciosas piedras puras<sup>759</sup>  
le llama otra alegoría,  
sea Margarita<sup>760</sup>, cuya  
\*pureza le haga heredero 225  
\*de los tesoros que busca.  
\*El sobrenombre le dé  
[H]abacuc<sup>761</sup>, pues él divulga  
\*que del Austro<sup>762</sup> vendrá el Rey;

<sup>756</sup> v. 217 *agobiar*: en el sentido de 'oprimir, subyugar, sojuzgar'.

<sup>757</sup> v. 218 *coyunda*: «La correa con que se atan los bueyes al yugo» (Aut).

<sup>758</sup> v. 221 *supuesto que*: 'puesto que'.

<sup>759</sup> vv. 221-222 *mercader de preciosas piedras puras*: la imagen del mercader que busca perlas finas y cuando encuentra la más preciosa vende todo y la compra, es parábola del reino de los cielos en *Mateo*, 13, 44-46. Comp. TM, vv. 1586-1588: «*Coro 1.- ¿Qué nave es esa? Coro 2.- Esta es, / pues tray la perla preciosa, / la Nave del Mercader*».

<sup>760</sup> v. 224 *Margarita*: además de referirse al personaje histórico (esposa de Felipe III y madre de Felipe IV), Calderón debe de estar pensando en su acepción común de 'perla fina'. San Isidoro, *Etimologías*, XVI, 10, 1, p. 1119: «La primera de las gemas blancas es la perla o *margarita*, así llamada, según dicen, porque este tipo de piedra sólo se encuentra en las conchas del mar». Es símbolo de virtud. Comp. NM, vv. 533-536: «hay un tesoro escondido, / preciosa una margarita / y unos frutos de infinito / precio».

<sup>761</sup> v. 228 *Habacuc*: profeta hebreo al que se atribuye el libro de la Biblia homónimo. Según los expertos, fue escrito en torno al año 612 a. C., puesto que alude al surgimiento de los caldeos como potencia internacional (*Habacuc*, 1, 6), antes, en cualquier caso, del 605 a. C., pues no da noticia de la cautividad babilónica de Judea. El salmo-oración de *Habacuc*, 3, con sus instrucciones para el jefe de los cantores del templo, ha llevado a pensar que Habacuc podría haber sido uno de los cantores del templo.

<sup>762</sup> v. 229 *Austro*: «Uno de los cuatro vientos cardinales y es el que viene de la parte del mediodía [...] El griego le llama Notos y el latino Auster de donde se ha tomado en castellano» (Aut). El Austro suele ser un viento suave y favorable en los textos calderonianos (sobre todo cuando se relaciona simbólicamente con los reyes de la Casa de Austria). Comp. SG, vv. 1520-1523: «Los blandos soplos del austro / lo traen, que fuera defecto / que a socorros que hace el Austria / faltaran austriales vientos»; IN, vv. 650-653: «¿Qué hermosa nave es aquella / que, a soplos de austros y auras, / aun con el alba viniendo, / viene sin romper el alba?». En *El Maestrazgo* se enfrenta el sur o austro con el norte, el lugar de donde viene el mal, a partir del *Cántico de Habacuc*, 3, 3 («Deus ab austro veniet») y de otros pasajes bíblicos donde el aquilón señala el lugar del mal. Es una alusión mesiánica al juez de las naciones, salvador del pueblo de Dios (3, 13: «Saliste para salvar a tu pueblo, para salvarle por medio de tu Cristo»), que Calderón utiliza a menudo como alusión a la Casa de Austria, según ha estudiado Rull, 1983 y 1985. Cfr. TM, vv. 514-525: «Una república nueva, / una nueva corte que / del Austro el Rey soberano / para templo fabricó / de la esposa que eligió. [...] Un Rey, / tan humano y tan divino, / que, siendo Austral, a dar vino / al clima occidental ley, / tan de Gracia, que la da / de balde su condición». El rey del Austro (Dios, y cuando funciona el plano de la alusión histórico-política, el rey de la Casa de Austria, caracterizada por su defensa de la fe católica) se opone a las potencias del norte o del aquilón, donde el diablo planta su trono (*Daniel*, 11, 8-15; *Isaías*,

conque si todo lo juntas	230
hallaremos que la alta Alemania sea su cuna, *que Duque y Felipe de Austria <sup>763</sup> también sea y porque, en suma, *la metáfora <sup>764</sup> campee	235
a gusto de quien la estudia, supongamos un palacio cuyos umbrales ocupan en los cortesanos trajes *de que hoy más el fausto usa,	240
los criados a quien manda *y vasallos de quien triunfa. *Palacio dije; ya aquí *entras tú, pues que no hay duda	
en que palacio y Lisonja	245
son dos mitades conjuntas. Y así te vengo a pedir *que conmigo te introduzcas	

14, 11-14); el Príncipe de las tinieblas dice en DO, vv. 11-14: «dé un bordo y otro esta supuesta nave, / no del Austro impelida, que süave / corre del mediodía, / sino del Aquilón que el Norte envía»; la Apostasía en SG, vv. 1590-1595: «Los vientos australes son / siempre a mi facción opuestos, / porque mayor enemigo / que cuando es austrial no tengo. / Ingratos me desamparan / los nortes que son mis vientos»; y Sinagoga en VI, vv. 2190-2192: «en mi último desmayo / todo es cierzo que me yela, / nada que me alivie es austro». En la Patrística, el Austro significa el Espíritu Santo, como en Rabano Mauro, ML, 112, col. 869 y Ruperto Abad, ML, 168, col. 901, o la gracia del Espíritu Santo en Rabano Mauro, CXI, 262. Quien es tocado por él se libera de su iniquidad: San Gregorio Magno, ML, 76, cols. 436, 623, 799, 938.

<sup>763</sup> v. 233 *Felipe de Austria*: (1605-1665) hijo de Felipe III y Margarita de Austria. Felipe IV de Austria (o Habsburgo), llamado el Grande o el Rey Planeta, fue rey de España desde 1621 hasta su muerte. Durante su reinado se aceleró la decadencia de la monarquía hispánica. De carácter débil e indeciso, cedió los asuntos de Estado a su valido, el conde-duque de Olivares, quien intentó recuperar el prestigio y restablecer la hegemonía española en Europa afianzando más la uniformidad institucional de la monarquía. Durante su reinado se participó en la guerra de los Treinta Años y se reanudó la guerra en Flandes, sumándose estos conflictos a los del interior del país (sublevación de Cataluña en 1640 y pérdida de Portugal). Muy aficionado a las artes, Felipe IV fue un gran mecenas: propició la creación literaria, artística y teatral, y su reinado fue un periodo de lujo, fiestas y exaltación de la corte. En 1615 se casó con Isabel de Borbón, con la que tuvo al príncipe Baltasar Carlos. Tras la muerte de ambos, contrajo segundas nupcias en 1649 con su sobrina Mariana de Austria; fruto de este matrimonio nacería Carlos II, último rey de la Casa de Austria.

<sup>764</sup> v. 235 *metáfora*: el tratamiento de la metáfora pasa por fusionar y emplear acontecimientos históricos de épocas diferentes (la instauración de la Orden del Toisón por Felipe III de Borgoña y las segundas nupcias de Felipe IV con Mariana de Austria) como base para el desarrollo del asunto alegórico-cristiano de la obra. Calderón emplea, por tanto, el término *metáfora* en su sentido de 'traslación del sentido recto de las voces a otro figurado' (DRAE).

en él, porque si Malicia y Lisonja se conjuran,	250
*¿qué fábrica <sup>765</sup> suntüosa no será sombra caduca <sup>766</sup> ?	
Yo usaré de mis cautelas <sup>767</sup> , *tú usarás de la dulzura	
*de tu voz, música que al compás de la hermosura, adula con lo que canta y encanta con lo que adula.	255
*Conque si una vez las dos *en la gran familia suya	260
*introducidas nos vemos, *yo maliciosa y tú astuta, notaremos de más cerca *sus acciones, de que induzca	
*qué misterio es el que inspire, *qué secreto es el que influya	265
*en este Felipe nuevo de Austria la sacra figura que de Cordero le da nombre en esa voz que apura <sup>768</sup>	270
con sus ecos <sup>769</sup> mis sentidos <sup>770</sup> ,	

<sup>765</sup> v. 251 *fábrica*: «En una significación se toma por cualquier edificio sumptuoso, en cuanto se fabrica, y por cuanto es necesario irse reparando, porque el tiempo que todo lo consume, va gastando los edificios» (Aut). En este caso, Calderón aplica el término al palacio del Duque.

<sup>766</sup> v. 252 *caduca*: *caduco*: «toda cosa frágil y perecedera» (Cov).

<sup>767</sup> v. 253 *cautelas*: *cautela*: «Se toma también por astucia, maña y sutileza para engañar, usando de medios o palabras ambiguas y difíciles de conocer» (Aut). Se aplica al Demonio en los autos, puesto que este es asechanza, lugar común en la Biblia, los Padres, la tradición popular y la obra de Calderón. Comp. NM, vv. 128-135: «Y pues ya Mundo y Demonio / y Lascivia, que enemigos / del alma, te obedecemos, / porque de nuestros arbitrios / asechanzas y cautelas / nada es lo que conseguimos / hasta que lleguen a ser / culpas en el hombre».

<sup>768</sup> v. 270 *apura*: *apurar*: «Vale también concluir, rematar y acabar con una cosa dándola fin» (Aut). Comp. TB, vv. 1071-1074: «Luego no un milagro solo / en este caso se apura, / que en abismos de milagros / a milagros se acumulan».

<sup>769</sup> v. 271 *ecos*: *eco*: «Sonido y repetición de la voz que se forma en los valles hondos, en las cuevas y bóvedas, donde hiriendo el aire por la repercusión, se duplican y multiplican las voces, y de nuevo resuenan» (Aut). Comp. AP, vv. 1381-1382: «Funestos ecos lo digan / de destemplados acentos»; DP, vv. 1903-1907: «todos los ídolos míos, / al consultarles su estruendo, / mudos yacen, y en lejanas / voces de horrorosos ecos / decir se ha de oído en varias partes».

	*tanto que las peñas duras	
	*del Flegra <sup>771</sup> , por no escucharla,	
	tomara que de sus grutas	
	despeñaran sobre mí	275
	las más eminentes puntas <sup>772</sup> ,	
	*siendo a mi inmenso cadáver	
	cuando tanto peso sufra,	
	bóveda todo el abismo	
	y todo el Vesubio <sup>773</sup> tumba.	280
LISONJA	No solo a tu voz atenta	
	obedecerte procura	
	mi amistad, pero a tu voz	
	atentas cuantas criaturas	
	*el gran teatro del mundo <sup>774</sup>	285

<sup>770</sup> v. 271 *sentidos*: los sentidos, que proporcionan los datos sensibles, son elementos fundamentales en los autos calderonianos, donde frecuentemente aparecen personificados; así por ejemplo, los Sentidos son personajes de EC y CA. Ver Frutos, 1981 [1952], pp. 147-326.

<sup>771</sup> v. 273 *Flegra*: en la actualidad, los Campos Flégreos son una vasta área volcánica situada a unos nueve kilómetros al noroeste de la ciudad de Nápoles, cuya mayor parte está bajo el agua. Su nombre deriva del griego antiguo Φλέγγριος ('Campos en llamas o ardientes'). Aquí, según algunos autores, nacieron los Gigantes de la mitología griega (Apolodoro, 1987, pp. 15-16). Según el historiador Heródoto, 2000, lib. VII, cap. CXXIII, p. 98, Flegra (Φλέγγρα) sería el nombre mítico de la península tracia de Palena (hoy, Península de Casandra), donde se libró la Gigantomaquia entre dioses y Gigantes.

<sup>772</sup> vv. 271-276 *las peñas duras / del Flegra [...] despeñaran sobre mí / las más eminentes puntas*: frase repetida por el Demonio en los autos de Calderón como automaldición, tras profetizar, por conjetura, la llegada de Cristo y la redención del hombre. Comp. CG, vv. 199-203: «Después de que los profetas, / cumplida ya la palabra, / venga a pagar por el Hombre / el mismo Criador, ¡oh, caigan / sobre mí los montes»; FC, vv. 83-85: «¡Caigan sobre mí los montes, / abra sus senos la tierra, / supúltenme los abismos».

<sup>773</sup> v. 280 *Vesubio*: volcán italiano situado frente a la bahía de Nápoles, a unos nueve kilómetros de la ciudad de Nápoles. Es uno de los volcanes más activos del mundo y es históricamente famoso por haber sepultado las ciudades de Pompeya y Herculano en su erupción del año 79 de nuestra era. En sus autos, Calderón emplea con frecuencia la imagen del volcán (sobre todo el Etna, pero también el Volcán [en italiano, Vulcano, situado en una pequeña isla del mar Tirreno de nombre homónimo, a unos 25 kilómetros al norte de Sicilia] y el Vesubio) como metáfora del infierno y de la furia de los personajes demoniacos, pero también como emblema de las pasiones humanas.

<sup>774</sup> v. 285 *gran teatro del mundo*: una de las grandes obsesiones de la España barroca es la apariencia engañosa de las cosas, de donde surge la teatralización de la vida, es decir, la consideración de la existencia humana como una representación teatral en la que Dios es el autor y los seres humanos, sus actores (comp. TP, vv. 903-910: «he de seguir esta vez / los rumbos de mi deseo, / gozando el mundo y gozando / de los públicos festejos, / que en fantásticos teatros / me representa el inmenso / autor de una compañía / que forman los elementos»). Calderón tiene un auto titulado precisamente GT y una comedia, *La vida es sueño*, cuyo protagonista, Segismundo, se mueve en la frontera de la realidad y acaba considerando la vida un sueño, tomando conciencia así del carácter ficcional de la vida y de la



\*contiene, haré que concurren  
 en tu alegórica idea<sup>775</sup>,  
 \*porque ni opone ni impugna<sup>776</sup>  
 a la verdad que sea hoy Duque  
 \*en el Austro el que otras plumas 290  
 han hecho pastor<sup>777</sup> en otros  
 \*varios climas; y si apuras<sup>778</sup>  
 el Sacro Texto hallarás  
 \*que no solo le atribuya  
 \*racional luz<sup>779</sup>, pero aun no 295

---

necesidad de representar bien el papel dramático que a uno se le asigna atendiendo a lo eterno.

<sup>775</sup> v. 287 *alegórica idea*: en el estudio introductorio a AR, Arellano y Cilveti comentan que la alegoría es el método de invención y producción de todo auto sacramental, por cuanto establece: 1) la relación entre conceptos e imágenes que los representan (las *suposiciones*, hipótesis parciales que ayudan a construir el argumento del auto); 2) la disposición del argumento (también llamado por Calderón «concepto imaginado» o «fantástica idea», es decir, el concepto incorporado en imágenes que hacen comprensible el sentido místico a través de los simbolismos aplicados al sentido literal); 3) la semejanza entre lo que ocurre en escena (relación entre personajes, escenografía y música) y la realidad espiritual que representa; y 4) el engranaje retórico del texto. El propio Calderón señala que la alegoría es el mecanismo que hace posible la comprensión del auto, pues hace visibles los conceptos invisibles: «Hasta aquí en lo literal / se explica el Sagrado Texto, / de cuyo sentido paso / al alegórico, haciendo / de místico y literal / alegórico concepto» (AR, vv. 421-426); «lo invisible no es / posible que se comprenda / y solo para rastrearlo / da a lo visible licencia / de que en ejemplos visibles / lo que no visible se entienda» (HP, vv. 185-190); «Y pues lo caduco no / puede comprender lo eterno, / y es necesario que para / venir en conocimiento / suyo haya un medio visible / que en el corto caudal nuestro, / del concepto imaginado / pase a práctico concepto, / hagamos representable / a los teatros del tiempo...» (SH, vv. 287-296). De ahí que el auto pueda leerse a dos luces, esto es, en dos sentidos o significados (el literal y el alegórico o espiritual): «ea, curiosos, que aquí / empiezan los dos sentidos» (CA, vv. 219-220); «pues atenta / desde aquí, Envidia, a dos luces, / a dos visos, dos ideas / verás si dice la historia / lo que a la fábula resta» (DO, vv. 769-773); «Y pues vamos convenciendo / gentílicas ignorancias, / prosigamos a dos luces, / con todas las circunstancias / que lo alegórico pide / y que lo histórico manda» (DP, vv. 79-84); «entre ahora la alegoría, / pero entre con advertencia / de que uno es el que es y otro / es el que le representa» (HP, vv. 71-74); «para que un concepto / pueda explicarse a dos luces, / no en vano sentado dejo / ser la cárcel el pecado» (IG, vv. 43-46).

<sup>776</sup> v. 288 *impugna*: 'contradice, refuta'. Comp. PS, vv. 202-205: «que Isaac a Abrahán no impugne, / vaya; que todo en la fe / cabe con que ambos acuden / a su obediencia».

<sup>777</sup> v. 291 *pastor*: Cristo, pastor de ovejas, es imagen básica en la tradición cristiana, donde presenta ricos matices simbólicos: ver *Génesis*, 31, 38-40; *Salmos*, 23, 1-4; *Juan*, 10, 11-16; *Juan*, 10, 14-15; *Miqueas*, 7, 14; etc. Pastor es uno de los nombres de Cristo, según Luis de León (1977, p. 220).

<sup>778</sup> v. 292 *apuras*: *apurar*: «Metafóricamente es averiguar y llegar a saber de raíz con fundamento alguna cosa» (Aut). Comp. TM, vv. 238-239: «Pero mal, ¡ay de mí!, podré apurar / mi duda yo, si llego a reparar»; SRP, vv. 715-720: «Que ya que nuestros sucesos, / el día que a ti te aclaman / Hebraísmo, a ti Alcorán, / y a mí Apostasía, se pasan / desde historia a alegoría, / procuremos apurarla».

<sup>779</sup> v. 295 *luz*: la identificación de Cristo con la luz atraviesa todo el Evangelio de San Juan: 1, 9; 3, 16-21; 8, 12; 9, 5; 12, 46. Otros pasajes del Nuevo Testamento que se sirven de esta metáfora son: *Mateo*, 5, 14-16; *1 Pedro*, 2, 9; *2 Corintios*, 4, 6; *1 Juan*, 1, 5-7; *Efesios*, 5, 8; *Romanos*, 13, 11-13... Comp. IM, vv. 471-482: «“Yo soy la luz del mundo” dice / Cristo



LISONJA	*A dulce música suena.	305
MALICIA	Si dar a entender procura que es voz de Dios, ¿quién, Lisonja, *que suene sonora duda?  * <i>Sale el Bautista</i> <sup>783</sup> <i>cantando</i> .	
*BAUTISTA	* <i>Canta</i> Vengan, vengan a mi voz *cuantos noble dueño buscan, que yo salgo a recibir gente en la milicia suya a esta tan hermosa orilla que están sus arenas rubias <sup>784</sup> *compitiendo con las selvas *donde las flores madrugan.	310      315
LISONJA	*Con la metáfora nuestra parece que ya se ajusta, pues a su familia llama.	
MALICIA	*Llega y de su estilo <sup>785</sup> usa.	320
LISONJA	* <i>Canta</i> *Sirena <sup>786</sup> de estos cristales <sup>787</sup> ,	

<sup>783</sup> v. 309 acot. *el Bautista*: San Juan Bautista o, simplemente, el Bautista, fue un predicador y asceta judío, considerado el precursor de Jesucristo. Hijo del sacerdote Zacarías y de su esposa Isabel (*Lucas*, 1, 5), comenzó a predicar y a bautizar en el desierto «el año decimoquinto del imperio del emperador Tiberio», siendo Poncio Pilato gobernador de Judea (*Lucas*, 3, 1-3). El Bautista se definió a sí mismo como «voz que clama en el desierto» (*Juan*, 1, 23), cumpliendo así la profecía de *Isaías*, 40, 3-5. Según los Evangelios, bautizó a Jesús en el río Jordán (*Lucas*, 3, 21-22, *Marcos*, 1, 9-11) y lo reconoció como Mesías (*Juan*, 1, 25-34; *Mateo*, 3, 13-17). Poco antes de la muerte de este, hacia el año 30, fue encarcelado y decapitado por orden de Herodes Antipas a petición de Herodías y su hija Salomé (*Marcos*, 6, 16-29; *Mateo*, 14, 3-12).

<sup>784</sup> v. 314 *rubias*: *rubio*: «Lo que tiene el color rojo claro u de color oro» (Aut). Comp. DJ, vv. 326-328: «verás las rubias estrellas / de las imágenes bellas / bajar en pálidas sombras»; DO, vv. 149-150: «todo el cielo se esmalta / de hermosas estrellas rubias».

<sup>785</sup> v. 320 *estilo*: «El modo y forma de hablar o escribir, la contextura de la oración, el método, manera y frase con que uno se explica y da a entender» (Aut). Comp. DP, vv. 1133-1135: «Ya que hablaste al Hebraísmo / en su estilo, háblame a mí / en el mío».

<sup>786</sup> v. 321 *sirena*: las sirenas son seres mitológicos con cabeza y busto de mujer, y cuerpo de pez o pájaro, de canto tan atractivo que era imposible a los navegantes resistirse a su tentación; cfr. San Isidoro, *Etimologías*, XI, 3, 30, p. 885: «A las *sirenas*, que eran tres, se las imagina con un cuerpo mitad de doncella, mitad de pájaro, dotadas de alas y uñas [...] con su canto atraían a los navegantes fascinados, que eran arrastrados al naufragio». Para el motivo de las sirenas, ver Martín, 2004, pp. 526-530; y sobre el uso de la imagen en la simbología

- \*que haces que iguale en su espuma  
 \*el gozo de las que lleguen  
 \*al pesar de las que huyan.  
 \*Feliz quien te oyó, si en vano 325  
 en la competencia tuya  
 los pájaros en el viento  
 \*forman abriles<sup>788</sup> de plumas<sup>789</sup>.
- BAUTISTA \*Canta \*Bienvenida seas, serrana,  
 cuya voz, cuya hermosura, 330  
 \*señas de humana desmiente  
 \*cuando canta y cuando alumbra;  
 tanto que flores y aves,  
 que tierra y aire dibujan,  
 \*de tu belleza engañadas 335  
 por aurora la saludan.
- LISONJA \*Canta Hermoso gallardo joven,  
 la perfección sólo es tuya,  
 \*pues las flores que te miran  
 \*y las aves que te escuchan 340  
 \*por Dios te aclaman y cuando  
 \*su escrúpulo las acusa,  
 en viendo tus bellos ojos  
 quedan vanos de su culpa<sup>790</sup>.

---

patrística cristiana, Rahner, 1971, pp. 415-435. En este caso, sin embargo, la imagen de la sirena carece de matices negativos: se identifica al Bautista con las sirenas porque su melódico y celestial canto pregona y atrae a los hombres a la religión cristiana.

<sup>787</sup> v. 321 *crisales*: metáfora tópica para designar las cristalinas aguas del mar. Comp. DJ, v. 627: «cristal brotaron las fuentes»; PM, vv. 453-454: «Pide a la tierra sus frutos, / sus crisales a las fuentes».

<sup>788</sup> v. 328 *abriles*: *abril*: «Metafóricamente se usa para dar a entender que una cosa está florida y hermosa» (Aut). Comp. CI, vv. 656-657: «a descansar salimos / en el florido abril desta campaña»; DJ, vv. 605-607: «Por ondas de vituperios / llegué a tus rayos sutiles / que están produciendo abriles».

<sup>789</sup> vv. 315-316 y 327-328 *compitiendo con la selvas*, / *donde las flores madrugan* y *los pájaros en el viento* / *forman abriles de plumas*: Calderón se ha apropiado aquí de la primera cuarteta del romance de Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) «Compitiendo con las selvas» (ver Hurtado de Mendoza, 1947-1948, vol. I, pp. 196-197).

<sup>790</sup> vv. 335-336 y 343-344 *de tu belleza engañadas* / *por aurora la saludan* y *en viendo tus bellos ojos*, / *quedan vanos de su culpa*: Calderón reelabora aquí la segunda cuarteta del romance de Hurtado de Mendoza «Compitiendo con las selvas».

BAUTISTA	*Representa ¿A mí por Dios? Calla, calla, tu voz se suspenda muda, que es sacrílega lisonja a que mi humildad repugna. Un príncipe soberano *al mundo mi voz anuncia <sup>791</sup> , de cuyo coturno <sup>792</sup> aún no *merezco las ataduras *tocar, ¿cómo será Dios? ¿Quién se aniquila y anula aún no digno de sus plantas?	345      350     355
LISONJA	Yo pensé...	
BAUTISTA	Pues fue locura.	
LISONJA	...que tú...	
BAUTISTA	Pues fue ciego error.	
LISONJA	...eras...	
BAUTISTA	Pues fue acción injusta.	
LISONJA	*...el que...	
BAUTISTA	*Ten la voz, no más, *lisonjera, siempre astuta. *Canta Y tu traidora astucia *de la verdad de las verdades huya.	360

<sup>791</sup> vv. 349-350 *Un príncipe soberano / al mundo mi voz anuncia*: en muchos pasajes bíblicos Juan Bautista se presenta, efectivamente, como mensajero y precursor del Mesías: es enviado de Dios (*Malaquías*, 3, 1; *Juan*, 1, 6); será lleno del Espíritu Santo desde el vientre de su madre (*Lucas*, 1, 15); precede al Señor (*Lucas*, 1, 17); es la «voz» que prepara y anuncia a quien va a consolar al pueblo de Israel (*Juan*, 1, 23; *Isaías*, 40, 1-3); vino como testigo para dar testimonio de la Luz y la Verdad (*Juan*, 1, 7; *Juan*, 5, 33); etc.

<sup>792</sup> v. 351 *coturno*: «Calzado de suela de corcho sumamente gruesa usado por los actores trágicos de la Antigüedad grecorromana para parecer más altos. Calzado inventado por los griegos y adoptado por los romanos, que cubría hasta la pantorrilla» (DRAE). Comp. VT, vv. 556-560: «la tierra y el mar, / obedientes a este fin, / te tributen sus tesoros, / para adornar y lucir / las cintas de tu coturno». Cuando el pueblo creyó que San Juan era el Mesías, él anunció que estaba por venir otro más poderoso que él, del cual no era digno de desatar la correa de su calzado. Cfr. *Lucas*, 3, 16; *Marcos*, 1, 7; *Juan*, 1, 27; y *Mateo*, 3, 11: «qui autem post me venturus est, fortior me est, cuius non sum dignus calceamenta portare».





BAUTISTA	El que entre toda la turba <sup>803</sup> que le asiste yo señale, *diciendo al salvar tus dudas,	390
*Cantando	llega, llega, peregrino <sup>804</sup> que el mar de este mundo <sup>805</sup> surcas, que este es el Cordero que *quita del mundo las culpas.	
LISONJA	Pues aunque por lisonjera	395

hermano de Santiago el Mayor, hijo de Zebedeo. Era pescador en el mar de Galilea, como otros apóstoles. Las polémicas que sobre él se ciernen –en concreto, si Juan el Apóstol y Juan el Evangelista son o no la misma persona, y si Juan el Apóstol es autor o inspirador de otros libros bíblicos, como el *Apocalipsis* y las epístolas joánicas– no impiden ver la tremenda personalidad y la altura espiritual que se le ha adjudicado, no solo en el Cristianismo, sino en la cultura universal. Muchos autores lo han identificado con el discípulo amado, que cuidó de la madre de Jesús, a petición del propio crucificado. Diversos textos patrísticos le adjudican su destierro en Patmos durante el gobierno de Domiciano y una prolongada estancia en Éfeso, constituido en fundamento de la vigorosa comunidad joánica, en cuyo seno habría muerto a edad avanzada.

<sup>801</sup> v. 388 acot. *Mateo*: (del griego Ματθαιος y este, del arameo Mattai, una forma corta del hebreo MattanYah, que significa ‘don de Yah’ [‘de Dios Yahvéh’]) fue uno de los apóstoles de Jesús de Nazaret, al que la tradición cristiana atribuye la autoría del Evangelio que lleva su nombre. Citado en los textos sagrados como Leví, hijo de Alfeo, publicano y recaudador de impuestos en Cafarnaún (*Mateo*, 9, 9; *Marcos*, 2, 14; *Lucas*, 5, 27-29); Leví, en el Evangelio de Lucas; y en el de Marcos, Mateo en la lista de los apóstoles, pero Leví cuando se relata la historia de su vocación. Según los tres sinópticos, lo dejó todo al ser llamado por Jesús y ese mismo día hizo una gran fiesta a la que asistieron Jesús y sus discípulos. Es mencionado en los *Hechos de los Apóstoles*, aunque apenas se ofrece información sobre él (*Hechos*, 1, 13). Predicó en Judea y en Etiopía, donde, según algunas tradiciones, fue martirizado.

<sup>802</sup> v. 388 acot. *Simplicidad, de villano*: *villano*: «El vecino u habitador del estado llano de alguna villa u aldea, a distinción del noble u hidalgo» (Aut). Es disfraz frecuente en los autos de Calderón y tiene significado ambivalente: ya representa la rusticidad y la condición innoble, ya es un disfraz tras el que los personajes demoníacos esconden su maldad. En el caso de personajes como Inocencia, Ignorancia o Simplicidad, el vestido de villano transmite la imagen de sencillez y candidez (Ver Arellano, 2001, pp. 212-213, y Cilveti, 1977, pp. 216-217). Su vestimenta, unida a la forma de expresión del personaje (habla en sayagués), sus incorrecciones lingüísticas, su desparpajo y descaro, lo erigen en el gracioso del auto. Comp. MM, v. 1 acot.: «Ábrese el primer carro y sale la Ignorancia de villana con banda en los ojos»; OR, v. 809 acot.: «Vase y sale la Simplicidad de villano»; VT, v. 1 acot.: «Salen el Entendimiento, viejo venerable; la Infanta, dama; la Inocencia, de villana; los cuatro Tiempos y la Música».

<sup>803</sup> v. 388 *turba*: ‘Muchedumbre de gente confusa y desordenada’ (DRAE).

<sup>804</sup> v. 391 *peregrino*: metáfora aplicada al hombre en cuanto *homo viator*, es decir, en cuanto a peregrino en su paso por el mundo (cfr. *Génesis*, 23, 4; *Salmos*, 39, 13; *Hebreos*, 11, 13; *1 Pedro*, 2, 11...). Comp. AM, vv. 147-149: «Acuérdate, pues, de ver / al Hombre, que peregrino / de la vida»; TM, vv. 735-739: «Hombre.- ¡Ah del mundo! / Muerte y Pecado.- ¿Quién va? Hombre.- El Hombre, el peregrino / que a puertas del nacer llama, / tan torpe, tan extranjero, / que ignora el paso primero».

<sup>805</sup> v. 392 *mar de este mundo*: motivo vinculado al de las aguas como imagen de las tribulaciones y penalidades de la vida humana, frecuentes en la Biblia y también en Calderón. Cfr. Rahner, 1971, pp. 455-510. Comp. EC, vv. 1-3: «En la anchurosa plaza / del mar del mundo hoy, Hombre, te amenaza / gran tormenta»; MC, vv. 1139-1141: «¡Boga, canalla, / boga!, y corte la esfera / del ancho mar del mundo esta galera».



\*vea que tú me repudias,  
 \*no me has de desconfiar  
 que de este jardín augustas  
 palmas<sup>806</sup>, fértiles olivas<sup>807</sup>,  
 echaré a las plantas<sup>808</sup> tuyas 400

*\*Echa a los pies del Duque algunos ramos y el manto.*

y aun mi manto será de ellas  
 \*tapete, en fe de mi suma  
 adoración, repitiendo  
 en la competencia tuya:

*Canta* \*Bendito sea el que viene 405  
 \*y en nombre del Señor triunfa<sup>809</sup>.

BAUTISTA \*Mi voz impedir tu aplauso  
 no puede y así pronuncia  
 lo que a ella toca.

LISONJA \*La mía  
 lo mismo hará.

<sup>806</sup> v. 399 *palmas*: su significado tradicional es el de victoria (aunque en ciertos contextos de los autos calderonianos puede simbolizar la soberbia). Cfr. San Isidoro, *Etimologías*, XVII, 7, 1, p. 1171: «La palmera (*palma*) se llama así por ser símbolo de honor de la mano vencedora; o porque tiene sus ramas extendidas a manera de la palma de la mano de un hombre. Este árbol es emblema de la victoria; es inhiesto y de elegante ramaje; revestido de perenne fronda, conserva sus hojas en todo momento. Los griegos lo denominan “fénix”, porque su duración es larga, haciendo derivar este nombre de aquella ave de Arabia que, según dicen, vive muchos años». Por lo general, y debido a su tronco esbelto y erguido, alude al encumbramiento, al triunfo y al renacimiento (cfr. también C. a Lapide, IX, 635, 2; 637, 1). En el Domingo de Ramos, las palmas prefiguran la resurrección de Jesucristo. Eran ya un elemento de culto en el Antiguo Testamento (*Levítico*, 23, 40; *Nehemías*, 8, 15) y de solemnes manifestaciones de honor (*Juan*, 12, 13, y *Apocalipsis*, 7, 9).

<sup>807</sup> v. 399 *olivas*: el olivo es símbolo polivalente en la tradición cristiana, pero siempre con connotaciones positivas (en el *Génesis*, 8, 11, simboliza la paz de Dios tras el diluvio universal; en el *Eclesiástico*, 24, 14, la sabiduría; en *2 Macabeos*, 14, 4, la protección pacífica). Según C. a Lapide, la oliva es símbolo de la misericordia divina: «Recte ergo sapientia comparatur olivae et oleo, quia oliva symbolum est primo, misericordiae; secundo pacis; tertio victoriae; quarto mansuetudinis; [...] quinto hilaritatis et laetitiae; sexto spei; septimo nitoris; octavo pinguedinis; nono aeternitatis» (IX, 641, 1, 2).

<sup>808</sup> v. 400 *plantas*: metonimia para designar los pies. Comp. MR, v. 837: «Dame tus plantas».

<sup>809</sup> vv. 405-406 *Bendito sea el que viene / y en nombre del Señor triunfa*: con este verso del *Salmo* 118, 26, establece Calderón un paralelismo con la entrada triunfal de Jesucristo en Jerusalén el Domingo de Ramos, cuando la multitud le aclamó con las mismas palabras. Cfr. también *Juan*, 12, 12-13; *Lucas*, 19, 36-38; *Marcos*, 11, 8-10; y *Mateo*, 21, 9. Comp. SH, vv. 1062-1063: «Bendito sea el que viene / en el nombre del Señor».



goces hoy el lauro <sup>819</sup> , pues	430
desde hoy tus armas, Andrés, *adornarán mis banderas <sup>820</sup> en facción de gloria tanta *como es el haber de enviar	
mis gentes a conquistar	435
*la Tierra que llaman Santa <sup>821</sup> . *Y porque premio y castigo *son los dos ejes en quien <sup>822</sup> *estriba el cetro <sup>823</sup> , también	
será su marca testigo	440
*del baldón el día que vean	

<sup>817</sup> v. 429 *triumfo*: 'celebración, aplauso', sentido derivado de Aut: «Entre los romanos era la solemnidad y aplauso con que celebraban alguna victoria y el premio con que honraban al vencedor». Comp. CA, vv. 725-729: «En el encuentro primero / rechazado el enemigo, / por triunfo de su castigo / ya la Iglesia considero / volver cantando la gloria»; VC, vv. 1287-1291: «pongamos todo el esfuerzo / en que prevarique, pues / perdido el merecimiento, / será el enojo de Dios, / ruina suya y triunfo nuestro»; VT, vv. 1619-1622: «Inocencia, sube hasta / los cielos, y desde allí, / con dulces voces te encarga / de publicar este triunfo».

<sup>818</sup> v. 429 *Citia*: en la Antigüedad clásica, Escitia era la región euroasiática habitada por los pueblos escitas desde el siglo VIII a. C. hasta el II d. C. Su extensión varió a lo largo del tiempo, pero en general comprendía las llanuras de la estepa pónica desde el Danubio hasta las costas septentrionales del mar Negro. Durante la época de dominación romana, la llamada Escitia Menor (correspondiente a la actual Dobruja, con una gran parte en Rumania y una pequeña parte en Bulgaria), formó parte de la provincia de Moesia Inferior (la moderna Serbia), pero eventualmente se separó de esta para convertirse en la provincia romana de Scythia. La única alusión al pueblo escita en la Biblia figura en el Nuevo Testamento (*Colosenses*, 3, 11), donde se le identifica con los pueblos bárbaros.

<sup>819</sup> v. 430 *lauro*: «Lo mismo que laurel. Úsase solo en el sentido metafórico, por premio, triunfo o alabanza» (Aut).

<sup>820</sup> v. 432 *banderas*: *bandera*: «Insignia militar de que ordinariamente usan los regimientos de infantería: la cual es un pedazo de tafetán de dos varas poco más o menos en cuadro de varios colores según el de cada nación, con sus armas y divisas, el cual está puesto en una media pica o espontón, y le lleva uno de los alféreces, siendo el lugar donde se coloca el centro del batallón» (Aut).

<sup>821</sup> v. 436 *Tierra que llaman Santa*: «Los lugares de Jerusalén donde nació, vivió, esparció su santísima doctrina y murió para consumir el alto misterio de la Redención del género humano Nuestro Señor Jesucristo» (Aut). Desde otra perspectiva, la Tierra Santa abarcaría el territorio geográfico que comprende todos los sitios en los cuales se desarrollaron escenas bíblicas, no solo del Nuevo Testamento, sino también del Antiguo.

<sup>822</sup> v. 438 *en quien*: 'en los cuales'. El uso de la preposición más el pronombre relativo *quien* —en lugar de *que* o *cual*— sustituyendo a un antecedente no animado es común en Calderón. Se repite en el v. 1745 de MT. Igualmente, el uso de *quien* tanto para singular como para plural está generalizado en la lengua de los siglos XVI y XVII (Lapesa, 1995 [1984], p. 397). Comp. AP, vv. 723-724: «una fruta / de quien aún dura el antojo»; AM, vv. 127-129: «aquel año a quien / por la antonomasia dimos / el gran renombre de Santo»; EC, vv. 53-54: «Sólo se tocan ondas con quien sube / el mar, que nace mar a morir nube».

<sup>823</sup> v. 439 *cetro*: «Vara de oro u otra materia preciosa, del tamaño de un bastón, poco más o menos, labrada con mucha curiosidad; de que usan solamente emperadores y reyes, por insignia de su imperial y real dignidad» (Aut).

que de mi ejército huyendo  
 falte algún soldado, haciendo  
 \*que castigo y premio sean  
 tus aspás<sup>824</sup>, pues tremolando<sup>825</sup>, 445  
 \*allí infamias y aquí errores,  
 \*mostrarán ser superiores  
 polos<sup>826</sup> de mi imperio, dando  
 contra la común ponzoña  
 \*que infesta<sup>827</sup> mis tierras hoy 450  
 \*(pues Duque del Austro soy)  
 este antídoto a Borgoña<sup>828</sup>.

\*ANDRÉS      Cuando la voz escuché  
 que a tu servicio llamó  
 varias gentes, resolvió 455  
 \*seguirla, Señor, mi fe,  
 no a tanto interés atento

<sup>824</sup> v. 445 *aspas*: «Son dos palos atravesados uno sobre otro enjerdidos o atados [...] Tiene casi forma de cruz, salvo que no hace los ángulos rectos como ella; y la del señor San Andrés la figuran en esta forma, por diferenciarla de la verdadera cruz en que murió Cristo nuestro redentor» (Cov). El origen de este elemento iconográfico de San Andrés es oscuro y no tiene apoyo en los documentos antiguos. Hasta el siglo XV se le representaba con una cruz latina de brazos en ángulo recto, como la de Cristo. Después se hace común la espada, probablemente por influencia de la insignia de la Orden del Toisón. En el XVII el aspa es corriente y así pintan al apóstol Ribera, Murillo o Rubens. Comp. DJ, v. 77 acot.: «*Salen Hércules y Teseo, que son San Pedro y San Andrés con una aspa y una llave grande Pedro*».

<sup>825</sup> v. 445 *tremolando*: *tremolar*: «Translaticamente se aplica a otras cosas, que tienen un movimiento, o agitación semejante al temblor» (Aut).

<sup>826</sup> v. 448 *polos*: *polo*: «Metafóricamente se llama aquello que estriba y sirve como fundamento a otra cosa» (Aut). Comp. los versos precedentes con AD, vv. 1037-1045: «Ya Israel, que tú me entregas / y yo admito, en tu mayor / conflicto, tu cargo, en prueba / de que el orbe del gobierno / sobre dos polos se sienta, / que son premios y castigos, / será la causa primera / que juzgue castigo y premio / del que uno y otro merezca».

<sup>827</sup> v. 450 *infesta*: *infestar*: «Hacer daños, estragos, correrías, entradas y hostilidades el enemigo en las tierras, especialmente en las costas de mar» (Aut).

<sup>828</sup> v. 452 *Borgoña*: el ducado de Borgoña fue uno de los estados más importantes de la Europa medieval. La dinastía borgoñona inicial se extinguió en 1026, con la muerte sin descendientes del heredero de la casa, el duque Otón Guillermo de Borgoña; si bien el ducado ya había sido anexionado por Enrique I, que se convirtió en duque en 1016. Este concedió el ducado a su hermano Roberto, que funda la rama de la dinastía de los Capetos. Su último representante fue Felipe I de Rouvres, que murió prematuramente en 1361, sin descendencia. El ducado pasó a la corona francesa y dos años más tarde, Juan II de Francia, de la dinastía Valois, le concedió el título a su hijo menor, Felipe. Este casó con Margarita III de Flandes y a través de esta unión, el ducado de Borgoña se unió al condado de Flandes, Artois, Nevers, Rethel y los ducados de Brabante y Limburgo. A Felipe II le sucedería su hijo, Juan I, y a este, su descendiente, Felipe III *el Bueno*, que gobernaría entre 1419 y 1467, y a quien se debe la instauración de la Orden del Toisón.

	como el honor que me das, porque a servirte nomás *aspiró mi pensamiento,	460
	como a dueño soberano, a cuya causa de ti noticia al punto le di a Simón Pedro mi hermano, que también a tu servicio llega rendido y sujeto <sup>829</sup> .	465
PEDRO	*Y a tanto glorioso efecto, *Señor, por primer indicio *de amor, de lealtad y fe, porque mi fervor se entienda, *en Betsaida <sup>830</sup> oficio, hacienda, casa y familia dejé.	470
DUQUE	Tú verás desde este día *cuánto esa fineza medra: Pedro eres y en tal piedra *sentaré mi monarquía <sup>831</sup> . Y pues del Austro, en quien fundo mi corte hoy, no sin misterio, se ha de dilatar mi imperio *por los ámbitos del mundo, de los romanos ufanos <sup>832</sup> haré que mi virrey <sup>833</sup> seas	475 480

<sup>829</sup> v. 466 *rendido y sujeto*: acudiendo a la etimología, conviene recordar que es común la interpretación del antropónimo «Simón» como 'obediente'; así, «Simón significa dos cosas: obediente y melancólico [...] Pedro fue obediente: tan obediente que, cuando Cristo lo llamó, no fue menester que el Señor insistiera» (Vorágine, 1982, I, p. 346) y «*Simón* es palabra hebrea que significa "el que presta atención"» (San Isidoro, *Etimologías*, VII, 9, 6, p. 663). Comp. DJ, vv. 77-80: «*Hércules*.- Si significa Jasón / «quien da salud eminente», / a tu voz vengo obediente, / que es lo mismo que «Simón».

<sup>830</sup> v. 471 *Betsaida*: población, probablemente situada en el margen oeste del río Jordán, de la que eran oriundos tres discípulos de Jesús: Simón (Pedro), Andrés y Felipe (*Juan*, 1, 44; 12, 21). En ella tuvo lugar el milagro de la alimentación de cinco mil personas (*Juan*, 6, 1-15) y la sanación de un hombre ciego (*Marcos*, 8, 22); aun así, es reprobada por Cristo por su incredulidad (*Mateo*, 11, 21; *Lucas*, 10, 13).

<sup>831</sup> vv. 475-476 *Pedro eres, y en tal piedra / sentaré mi monarquía*: comp. *Mateo*, 16, 18: «Et ego dico tibi: Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam».

<sup>832</sup> v. 481 *ufanos*: *ufano*: «Desvanecido, presuntuoso, arrogante o engreído» (Aut).



	*te buscan como el más bueno.		500
	*El renombre <sup>839</sup> que te ha dado empieza a lograr la fama.		
MALICIA	*Felipe <i>el Bueno</i> <sup>840</sup> le llama la Lisonja y mi cuidado <sup>841</sup> con cada palabra crece.	* <i>Aparte</i>	505
MATEO	*También a tu voz Mateo, *para mostrar el deseo que humilde a tus pies ofrece, *de rentas se desapropia, tratos y comercios.		
DUQUE	Pues		510
	*en premio verás que es *tu virreinato <sup>842</sup> Etiopía <sup>843</sup> , donde con mi nombre irás *y como fueren llegando liberal <sup>844</sup> iré premiando a todos los de demás.		515

<sup>839</sup> v. 501 *renombre*: además de 'fama', Aut añade que significa también el «epíteto de gloria o fama que se adquiere u da a alguno por sus acciones. Comúnmente se toma por las heroicas y loables» (Aut).

<sup>840</sup> v. 503 *Felipe el Bueno*: Felipe III de Borgoña, apodado efectivamente *el Bueno* (1396-1467), fue hijo del también duque borgoñón Juan I *Sin Miedo* y Margarita de Baviera. En 1419, tras el asesinato de su padre por los armagnacs en el contexto de la Guerra de los Cien Años con Inglaterra, recibió en herencia los estados borgoñones, dos grupos de territorios en el norte de Francia (Artois y Flandes principalmente) y en el este (ducado y condado de Borgoña, entre otros). Su parentesco con los reyes franceses de la dinastía Valois, sus títulos y su influencia política le convertirían en el noble más importante de Francia después del monarca, Carlos VI. Sus interesadas alianzas, tanto con los ingleses como con sus familiares franceses, le ayudaron a consolidar sus enormes ganancias territoriales, sobre todo en los Países Bajos. Dueño de un gran estado, trató de darle homogeneidad creando varias instituciones administrativas comunes. Fue igualmente un importante mecenas de las artes: convirtió su corte en la más refinada de Europa y su carácter caballeresco le llevó a fundar en 1429 la Orden del Toisón.

<sup>841</sup> v. 504 *cuidado*: «Vale también recelo y temor de lo que pueda sobrevenir» (Aut).

<sup>842</sup> v. 512 *virreinato*: «La dignidad u cargo de virrey, o el tiempo que dura su gobierno» (Aut).

<sup>843</sup> v. 512 *Etiopía*: San Mateo predicó efectivamente en Etiopía, donde, según el *Martirologio romano* (Consulta: 1/06/2012), fue martirizado. La pronunciación paroxítona, Etiopía, es común en el Siglo de Oro, y en este caso es necesaria para el mantenimiento de la rima.

<sup>844</sup> v. 515 *liberal*: «Generoso, bizarro y que sin fin particular ni tocar en el extremo de prodigalidad, graciosamente da y socorre, no solamente a los menesterosos, sino a los que no lo son tanto, haciéndoles todo bien» (Aut).

SIMPLICIDAD \*Y yo que en tu casa so,  
 \*si va a decir la verdá,  
 \*la misma Simpricidá<sup>845</sup>  
 \*y en este vergel<sup>846</sup> estó 520  
 por jardinero, ¿no es bien  
 \*que de tantos algún premio  
 \*tenga?

DUQUE \*Inocencia<sup>847</sup>, en mi gremio<sup>848</sup>  
 serás felice también,  
 que tu ánimo sencillo 525  
 no es el que menos me agrada.

SIMPLICIDAD \*Ser Simpricidá premiada  
 no es nuevo vello ni oílo,  
 que a cada paso, Señor,  
 lo hace la Fortuna varia<sup>849</sup>, 530  
 mas ¿qué Ínsula Barataria<sup>850</sup>  
 \*me ha de ver gobernador?

<sup>845</sup> v. 519 *Simpricidá*: en sus primeras intervenciones, Calderón hace que la Simplicidad hable en dialecto rústico sayagués; así, presenta rotacismo de -l- en -r-, aspira la f- inicial (incluso en casos en que la F- latina no evolucionó a [h]), suprime la -d final, asimila las consonantes líquidas y ofrece las formas verbales dialectales «so» (por «soy») o «estó» (por «estoy»). Igual los personajes de Bato en SH y Simplicio en FC.

<sup>846</sup> v. 520 *vergel*: referencia al paraíso terrenal donde estuvieron Adán y Eva antes de cometer el pecado original. Simplicidad puede ser jardinero de este vergel por su carácter bondadoso, carente de culpa y maldad. Ver nota siguiente.

<sup>847</sup> v. 523 *Inocencia*: «Estado y calidad del alma, en que carece de culpa, y vale lo mismo que rectitud y bondad en las acciones y afectos» (Aut). Las distintas variantes con que se llama a este personaje en los diferentes testimonios del auto (Ignociencia, Inociencia, Ignorancia, Inocencia) revelan la identidad del concepto en el orden espiritual, pues esta virtud implica asimismo carencia de conocimiento, que la fe no precisa.

<sup>848</sup> v. 523 *gremio*: «Se llama analógicamente la unión de los fieles con sus legítimos pastores, y especialmente el Sumo Pastor, que es el Pontífice Romano; y así de los herejes y apóstatas se dice que están fuera del gremio de la Iglesia». Com OR, vv. 1279-1280: «Fe.- Toma el libro que yo a nadie / negué la entrada a mi gremio»; VG, vv. 5-8: «Venid, venid que la Iglesia / que es el católico gremio, / hoy en públicos edictos / llama a todos los ingenios».

<sup>849</sup> v. 530 *Fortuna varia*: caracterización tópica de la Fortuna, a la que se representa con una rueda que gira constantemente, «por su inconstancia» (Cov): «El globo muestra que así como él se encuentra en continuo movimiento, así también la fortuna se mueve de continuo cambiando siempre de aspecto, pues a unos los alza y a otros los abate, y aún parece como si fuera la dispensadora de las riquezas y los bienes que hay en este mundo» (Ripa, *Iconología*, I, p. 441).

<sup>850</sup> v. 531 *Ínsula Barataria*: alusión al episodio de la Ínsula Barataria, que se desarrolla en varios capítulos de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes (40, 41, 44, 45, 47, 49, 51 y 53). Los duques nombran a Sancho Panza gobernador de una isla, donde lo someten a desafíos varios y crueles burlas que el escudero supera juiciosamente y de las que logra salir airoso.







porque obro, sino permito  
 en la intención con que viene.  
 En mi servicio te queda  
 hasta que tu premio pueda 575  
 \*ser el que a tu ser conviene<sup>858</sup>.  
 \*Y ya vasallos, amigos  
 y deudos<sup>859</sup>, que os llevo a ver  
 juntos, donde habéis de ser  
 de mis pasiones<sup>860</sup> testigos, 580  
 justo será que sepáis  
 \*el más venturoso empleo<sup>861</sup>  
 de mi amor y mi deseo.  
 Felice<sup>862</sup> dueño esperáis  
 tener muy presto, porque 585  
 aliviando mis pesares<sup>863</sup>  
 Salomón<sup>864</sup> en sus *Cantares*

<sup>858</sup> vv. 575-576 *tu premio pueda / ser el que a tu ser conviene*: referencia a la doctrina teológica de la Gracia, la justicia distributiva y la justicia conmutativa. Comp. GM, vv. 316-333: «*Buen Genio*.- ¿En fin, tu favor nos das / sin merecerlo? *Gracia*.- Sí doy, / que por eso Gracia soy; / porque si lo mereciera / el hombre, justicia fuera / y no gracia; y así, os doy / aqueste favor primero, / porque pueda vuestro ser / ir con él a merecer; / el segundo, con que espero / premiaros después; que yo / quiere Dios que al hombre ofrezca / un favor porque merezca / y otro porque mereció; / que aun en lo que es Gracia funda / su justicia de manera / que ayuda con la primera / y premia con la segunda».

<sup>859</sup> v. 578 *deudos*: *deudo*: «Lo mismo que pariente» (Aut).

<sup>860</sup> v. 580 *pasiones*: el término admite una polisemia que se acomoda tanto al protagonista del auto en cuanto trasunto de Felipe IV (de ahí la acepción de *pasión* como 'sentimiento muy intenso', por su inminente boda con la Esposa-Mariana de Austria), como a la segunda persona de la Trinidad (es decir, la anunciación de Jesús a sus apóstoles de su Pasión, Muerte y Resurrección [cfr., por ejemplo, *Marcos*, 10, 32-34]).

<sup>861</sup> v. 582 *empleo*: 'objetivo, interés'; tiene un uso particular en el lenguaje amoroso áureo: «Se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea» (Aut). Comp. AM, vv. 497-502: «mas ¡ay de mí, cuánto yerran / engañados mis sentidos!, / siendo un peregrino pobre, / en aspirar al divino / empleo de una hermosura / que tan desigual admiro»; PS, vv. 551-553: «No, que nuestro empleo ha de ser / la mujer que haya nacido / para ser de Isaac mujer».

<sup>862</sup> v. 584 *felice*: forma usual en la lengua del Siglo de Oro que alterna con «feliz» y que en ocasiones facilita el cómputo silábico, lo mismo que «infelice» e «infeliz». Aparece nuevamente en los vv. 627 y 1691 de MT.

<sup>863</sup> v. 586 *pesar*: «Sentimiento u dolor interior que molesta y fatiga el ánimo» (Aut).

<sup>864</sup> v. 587 *Salomón*: hijo de David, tercer y último rey del Israel unificado, entre los años 970 y 930 a. C. Se le atribuye la construcción del Templo de Jerusalén, y la autoría del *Eclesiastés*, los *Proverbios* y el *Cantar de los cantares* bíblicos. La rectitud y justicia con que aplicaba la ley de Dios le valió la prosperidad a su reino, bajo el que se alcanzó el mayor esplendor de la monarquía israelita. No obstante, para consolidar el poder político de Israel en la región, contrajo matrimonio con una de las hijas del faraón de Egipto, con lo que se rodeó de todo tipo de lujos y fue adquiriendo la grandeza externa de un monarca oriental. Esto hizo que en la segunda mitad de su reinado cayera en la idolatría. Asimismo, la expansión comercial provocó que tanto Salomón como su pueblo se dejaran atrapar por el ansia de riquezas y cayeran en el

\*me ha capitulado<sup>865</sup> en fe  
 \*de ser tan bella la Esposa<sup>866</sup>  
 \*que al aplauso de su fama 590  
 desde el Líbano<sup>867</sup> la llama;  
 su sangre es tan generosa<sup>868</sup>,  
 que David ha dicho de ella  
 \*que es princesa, del mayor  
 César<sup>869</sup> hija<sup>870</sup>, cuyo honor 595  
 \*Oseas<sup>871</sup> publica al vella  
 \*rica de dotes, después  
 que para más glorias mías  
 la hace heredera Isaías  
 de imperios<sup>872</sup>. Su nombre es 600  
 compuesto de dos que son,  
 contra la común discordia,  
 \*el uno misericordia,  
 cuando el otro exaltación.

---

materialismo. Estos pecados de Salomón serían la causa de que a su muerte se dividiera el reino de Israel.

<sup>865</sup> v. 588 *capitulado*: 'dispuesto, ordenado, resuelto'.

<sup>866</sup> v. 589 *Esposa*: interpretación literal, alégorica y mística del *Cantar de los cantares* referida a la relación entre Yahveh e Israel en el Antiguo Testamento y a la de Cristo con su Iglesia en el Nuevo. Aplicada al auto MT, esta identificación supone la correspondencia entre la esposa histórica de Felipe IV, la Iglesia –esposa de Cristo: bodas de Cristo con la Iglesia– y la Virgen María –madre de Cristo–.

<sup>867</sup> v. 591 *Líbano*: la referencia al Líbano, macizo montañoso al norte de Palestina, procede exactamente del *Cantar de los cantares*, 4, 8: «Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano».

<sup>868</sup> v. 592 *generosa*: cultismo *generoso*: «Noble y de ilustre prosapia» (Aut).

<sup>869</sup> v. 595 *César*: «Renombre, título y dictado de los emperadores romanos y de sus sucesores en el Imperio, derivado de Julio César, que fue el primero que tuvo esta suprema y augusta dignidad» (Aut).

<sup>870</sup> vv. 593-595 *David ha dicho de ella / que es princesa, del mayor / César hija*: cfr. *Salmos*, 45, 11-18, que, en sentido mesiánico, se ha interpretado como las bodas del rey-Cristo y la novia-Iglesia.

<sup>871</sup> v. 596 *Oseas*: profeta del Antiguo Testamento, nacido hacia el año 800 a. C. y fallecido alrededor de 725 a. C. Desarrolló su ministerio en el reino de Israel, de donde procedía. Se le atribuye la autoría del libro que lleva su nombre, en el cual denuncia la infidelidad del pueblo para con Yahvé y sus tendencias idolátricas, reivindica el amor tierno de Dios e insta a su pueblo a la piedad interior que lo unirá a Él en unos esponsales de amor. Bajo la metáfora del amor adúltero y la reconversión, su libro es una prueba del rechazo de la esposa infiel (Israel) y del triunfo de la segunda esposa (el nuevo Israel, la Iglesia). Ver *Oseas*, 2, 4-22.

<sup>872</sup> vv. 599-600 *la hace heredera Isaías / de imperios*: cfr. las promesas para los exiliados en Babilonia y Sión (40-66, especialmente 49) en el libro de Isaías, donde se explica por qué la salvación tarda en llegar, pero asegurando que Sión y Jerusalén llegarán a ser los centros religiosos más grandes del mundo y que gentes de todas las naciones llegarán a ellas en peregrinación solemne. Los versos del Profeta referentes a Israel se han interpretado en relación con la venida de Cristo y el futuro exultante de la Iglesia.

Y aunque juramento sea 605  
de Dios su nombre en mi historia,  
para que hoy en la memoria  
alegórica se vea  
\*cuánto es su fe soberana  
\*y cuánto amante la mía, 610  
por exaltación María,  
por misericordia Ana<sup>873</sup>  
se ha de llamar, no tomando  
\*más su lustre en esta acción  
que la significación 615  
de entrambos nombres, mostrando  
\*que a reparar la desgracia,  
que el hombre en su culpa hereda<sup>874</sup>,  
en ley de mi gracia pueda  
llamarla su Ley de Gracia<sup>875</sup>. 620  
\*Que la traiga espero, pues,  
a mi imperio soberano,  
\*adonde le dé la mano,  
\*y así esa nave<sup>876</sup> que ves,

<sup>873</sup> vv. 611-612 *María-Ana*: las etimologías del antropónimo María se pueden sintetizar en cinco: 'gallarda', 'señora', 'excelsa', 'amargura del mar' y 'amada de Yahvé'; Ana, por su parte, significa 'gracia'. Comp. OM, vv. 1888-1889: «la Gracia y María / son todo una cosa mesma»; TM, vv. 160-167: «Ana, en quien se dice Gracia, / previno a tu monarquía, / con el nombre de María, / la Exaltación soberana, / en quien se dice la ufana / Fe, que merece dichosa / pues, exaltada y graciosa, / es por todo María y Ana»; TM, vv. 652-653: «Si Exaltación María es, / si Ana es Gracia soberana».

<sup>874</sup> vv. 617-618 *desgracia / que el hombre en su culpa hereda*: referencia a la tentación del Demonio bajo forma de serpiente y al pecado original de Adán y Eva (*Génesis*, 3, 4-5). Este pecado se transmite a toda persona nacida (excepto a Cristo y la Virgen), razón por la que todos los nacidos son herederos del crimen original perpetrado por los primeros progenitores. Dice el Duque que su Esposa reparará esta desgracia innata al ser humano; y efectivamente, el personaje representa a la madre de Jesús, el Redentor de la humanidad. Por eso la iconografía religiosa presenta a la Virgen pisando a una serpiente, pues su Hijo vencerá al Demonio (*Génesis*, 3, 15).

<sup>875</sup> v. 620 *Ley de Gracia*: «Ley de Gracia o evangélica. La que Cristo Nuestro Señor estableció y nos dejó en su Evangelio» (Aut). Comp. IN, vv. 906-908: «Si tú las das, y a alegarla / llega la Gracia, ¿quién duda, / que será la «ley de gracia»?»; TM, vv. 12-14: «hoy en metáfora un Rey / hace de Gracia una ley / con todos sus sacramentos».

<sup>876</sup> v. 624 *nave* (del mercader que de lejos porta el trigo): en los *Proverbios*, 31, 14, alabanza de la mujer fuerte: «Facta est quasi navis institoris / de longe portans panem suum». El mercader que lleva el trigo figura a Cristo y su trigo, al pan eucarístico. Comp. DJ, vv. 418-420: «sin duda debe de ser / la nave del mercader / que en los Proverbios se dice»; JF, vv. 1516-1520: «Y así, en esa hermosa nave / –que a dos luces representa / la nave del mercader / y la nave de la Iglesia, / pues viene de pan cargada»; NM, vv. 1858-1860: «La nave del Mercader /

que de mi puerto al abrigo	625
pudo el temporal traer	
del felice mercader	
*que de lejos porta el trigo,	
*Pedro, de ti he de fiar,	
porque de la hermosa nave	630
*que inspira el aura <sup>877</sup> suave	
de la estrella de la mar <sup>878</sup>	
has de ser primer piloto <sup>879</sup> .	
*Embárcate pues en ella	
y aunque en el Poniente al vella	635
*brame el norte <sup>880</sup> y gima el noto <sup>881</sup> ,	
piensa que va defendida	
*del Austro, y así engolfada <sup>882</sup> ,	
si la vieres zozobrada,	
no la temas sumergida.	640
Parte pues al eminente	
Líbano en que la hallarás.	

---

favorablemente ufana / ya va entrando en la bahía»; VI, vv. 271-272: «La nave del mercader / de lejos condujo el pan».

<sup>877</sup> v. 631 *aura*: «Aire leve, suave, lo más blando y sutil del viento, que sin ímpetu se deja sentir. Es voz más usada en la poesía» (Aut). Comp. DJ, vv. 381-382: «Auras y favonios son / los que sus alas animan»; HP, vv. 1221-1224: «acordes instrumentos / en que el céfiro y el aura / dan a cítaras de pluma / cuerdas de oro y trastes de ámbar»; IN, vv. 650-653: «¿Qué hermosa nave es aquella / que, a soplos de austros y auras, / aun con el alba viniendo, / viene sin romper el alba?»; VT, vv. 16-17: «Aves, fuentes, auras, flores, / todos a la Infanta decid amores».

<sup>878</sup> v. 632 *estrella de la mar*: la estrella del mar que guía (es norte) a los marineros es la estrella polar; pero suele aludir frecuentemente en los autos a la Virgen, llamada «*stella maris*» en la antífona *Alma redemptoris mater* y en el himno mariano «*Ave maris stella*».

<sup>879</sup> v. 633 *primer piloto*: Pedro será efectivamente el piloto de la nave de la Iglesia, Papa. Comp. IS, vv. 368-371: «*Iglesia*.- Nave soy con perfección: / valor de mi Esposo cobro, / no peligro, aunque zozobro; / Pedro gobierna el timón»; VG, vv. 492-495: «Si tú, Pedro, el timón has gobernado, / siendo nuestro piloto, / ¿qué mucho que aquilón, ábrego y noto / te hayan obedecido?».

<sup>880</sup> v. 636 *norte*: «Se llama también el viento septentrional, y uno de los cuatro cardinales, y lo mismo que nord» (Aut).

<sup>881</sup> v. 636 *noto*: «Uno de los cuatro vientos cardinales que es el que viene de la parte del mediodía [...] Llámase también austro». En algunas pocas ocasiones de los autos calderonianos (como en MT, en los vv. 1046-1047, cuando la Sinagoga pide al noto y al aquilón que hagan hundir la nave en que viaja la Esposa), reviste la violencia de la tempestad. Comp. VT, vv. 1166-1169: «Ilénese de iras heladas / todo el orbe; no suave / respire amorosa el aura, / brame el austro, gima el noto».

<sup>882</sup> v. 638 *engolfada*: participio del verbo *engolfar*: «Entrar la nao, embarcación o bajel muy adentro del mar, apartándose tanto de las costas y de la tierra, que no se divise y solo se vea de ordinario agua y cielo» (Aut).

PEDRO	*Al sumo honor que me das solo respondo obediente, *que ser el silencio aquí	645
	*mudo idioma del afecto, es el más digno concepto <sup>883</sup> . Hermosa nave, de ti *patrón, verán las espumas *que surcando ovas y lamas,	650
	*eres delfín sin escamas, *eres águila sin plumas <sup>884</sup> . *A embarcar, hombres, os mueva el feliz cargo en que medro, pues ya la nave de Pedro <sup>885</sup>	655
	*empieza a tocar a leva <sup>886</sup> .	
	* <i>Dentro salva de tiros</i> <sup>887</sup> y vase.	

<sup>883</sup> v. 647 *concepto*: «La idea o imagen que forma el entendimiento» (Aut). Comp. ER, vv. 128-134: «es cierto / que los retóricos tropos / no dan lugares ni tiempos, / mayormente cuando importa / para el orden del concepto / posponer o adelantar / citas al discurso».

<sup>884</sup> vv. 651-652 *eres delfín sin escamas, / eres águila sin plumas*: Calderón aplica con frecuencia estas dos metáforas a las naves de sus autos, aludiendo así a su portentosa habilidad para surcar los mares. Comp. EC, vv. 79-82: «aquesta humana nave, / que nadar y volar a un tiempo sabe / siendo en mansiones de átomos de espumas, / sin escamas delfín, cisne sin plumas»; NM, vv. 16-19: «sobre el inquieto campo de la espuma / nadar volando, pájaro sin pluma, / delfín volar, nadando sin escama, / bestia del mar a su argonauta llama»; VT, vv. 1295-1300: «en ese monte con alas, / águila del mar sin plumas, / delfín del sol sin escamas, / embarcado, el ancho mar / surco cargado de varias / mercancías».

<sup>885</sup> v. 655 *nave de Pedro*: se trata de la nave de la Iglesia. Comp. IN, vv. 1465-1473: «Esa nave en que he buscado / la preciosa margarita / –que en la ley de gracia hallo– / para esposa de mi imperio, / y en que el trigo también traigo / –materia de aquel divino / Sacramento– tu sagrado / sea, pues es de la Iglesia / la nave»; IS, 47-48: «*Iglesia*.- Como soy bajel sagrado [...] / por eso me llaman nave / [...] / Nave soy con perfección, / valor de mi esposo cobro»; TM, vv. 701-702: «ven, Señora, que en el mar / de Pedro espera la Nave»; VT, vv. 1583-1585: «*Peregrino*.- En mi nave he de llevarla, / que es la nave de la Iglesia, / a mi celestial alcázar». En cuanto a su decoración, comp. DO, v. 1324 acot.: «*Llévanla los Días al cuarto carro, que será una nave, en oposición de la primera, dorada, con flámulas y gallardetes blancos y encarnados, pintados en ellos el Sacramento y por fanal un Cáliz grande con una Hostia*»; SG, v. 1530 acot.: «*Descúbrense en dos bofetones dos naves [...] en la otra Pedro, la cual será pintada de colores alegres, por fanal un cáliz grande su hostia y todas las banderas blancas, con el sacramento pintado, y en los remates de las gavias en cada una un cáliz*». Cfr. también Casiodoro, ML, 70, col. 772, donde comenta el Salmo 107, 23: «Qui descendunt mare in navibus»; Casiodoro explica que las naves significan las Iglesias, que en el leño de la cruz navegan las tempestades de este mundo: «In navibus mundi istius tempestates enavigant». Para las fuentes de este símbolo, su evolución y ejemplos, véase Daniélou, 1993 [1961], pp. 53-62; para su iconografía, ver igualmente Llompart, 1970.

<sup>886</sup> v. 656 *leva*: «Partida que hacen los navíos de algún puerto o playa; y por semejanza suele decirse de cualquier otra marcha o partida» (Aut).

DUQUE	Tú, Juan, para que entre reales	
	*pompas se celebre más	
	mi boda, al Oriente irás,	
	donde a los más principales	660
	*de la Sinagoga <sup>888</sup> , bella	
	Emperatriz del Oriente,	
	*convides y juntamente	
	le dirás también a ella	
	que la espero y que veloz	665
	venga de gala <sup>889</sup> vestida	
	*y déjela persuadida	
	*la dulzura de tu voz <sup>890</sup> ,	
	*de suerte que no se excuse	
	*ni deje de traer a igual	670
	*tálamo <sup>891</sup> ropa nupcial.	
BAUTISTA	*Por ti no hay riesgo que excuse.	Vase

<sup>887</sup> v. 657 acot. *salva de tiros: salva*: «Vale también disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad, o expresión de urbanidad y cortesía» (Aut); también se hacía esta salva con músicas. Comp. VI, vv. 16-21: «¿Qué misteriosa salva / tan festiva hoy madruga, / que al llorar de la aurora, al reír del alba, / risas aumenta y lágrimas enjuga, / a cuyo acorde acento / en aves, fuentes y hojas calma el viento?».

<sup>888</sup> v. 661 *Sinagoga*: la voz hebrea original significa 'casa de reunión' y fue traducida *sinagoga* en griego con el sentido de 'asamblea' y *ecclesia* en latín. En principio designaba la comunidad de los hijos de Israel y a partir del exilio babilónico, el lugar donde se reunían los israelitas para leer, estudiar la Biblia y orar (Reyre, 1998, p. 333). En sus autos, Calderón hace que Sinagoga sea metonímicamente el personaje que representa al pueblo judío o la Ley escrita. Según Pollin, 1992, aunque Sinagoga y Judaísmo comparten los mismos principios ideológicos y tienen una actitud similar en el teatro sacramental calderoniano, los matices simbólicos de la Sinagoga son más ricos, al presentarse en escena en forma de mujer hermosa. En cuanto al título «bella Emperatriz del Oriente», Calderón lo suele emplear para el personaje que simboliza a la Iglesia, y es que el oriente a menudo indica el lugar de donde procede la salvación y donde se sitúa el territorio de la divinidad: «Oriens est Christus, ut in Zacharia: "Visitavit nos oriens ex alto", id est, venit ad nos Christus de coelo» (Rabano Mauro, ML, 112, col. 1012).

<sup>889</sup> v. 666 *de gala*: para San Gregorio (*In Evangelia homiliae*), el traje de boda es la virtud de la caridad y, por tanto, entra a las bodas sin el vestido quien tiene fe en la Iglesia, pero no posee la caridad. Según Juan de Ávila, la vestidura de boda es ir vestido a imitación de Jesucristo. Ver Arellano, 2001, pp. 217-218.

<sup>890</sup> v. 668 *dulzura de tu voz*: la dulzura –vinculada a la metáfora de la miel– es frecuentemente aplicada a los grandes predicadores cristianos (ver Lurker, 1994, s. v. *abeja*). También la dulzura de la palabra de Dios es comparada con la miel en las Sagradas Escrituras (*Salmos*, 119, 103).

<sup>891</sup> v. 671 *tálamo*: «Lugar preminente donde los novios celebran sus bodas y reciben los parabienes. Tórnase también por la cama de los desposados» (Aut). Comp. DJ, vv. 815-817: «Digo que el tálamo hermoso / de la esposa, está compuesto / de los jazmines»; LA, vv. 779-781: «la Esposa / que, de joyas adornada, / desciende al tálamo».





yo corro mortal fortuna,  
 no ella, que es más que la Luna 695  
 pura, hermosa más que el Sol<sup>895</sup>.  
 \*Y así del primer umbral<sup>896</sup>  
 no pases de este palacio<sup>897</sup>,  
 \*que el majestuoso espacio  
 que ha de ser de la imperial 700  
 águila<sup>898</sup> roca, no debe  
 \*ser de tus rayos esfera. Vase

LISONJA Yo si...

---

amorosa aurisecular basado en la metáfora de la amada como sol y el amado como girasol que se vuelve hacia él (ver Covarrubias, *Emblemas morales* [1610], centuria II, emblema 12).

<sup>895</sup> vv. 695-696 *Luna-Sol*: se trata de una lectura mariana del *Cantar de los cantares* salomónico: «Viderunt eam filiae et beatissimam praedicaverunt; reginae et concubinae, et laudaverunt eam: “Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?”» (6, 9-10). Las imágenes del sol y la luna son de gran riqueza y sus significados simbólicos son muy variados: así por ejemplo, los Padres de la Iglesia establecieron un paralelismo entre sol-Dios y luna-Iglesia-Esposa; el sol representa la majestad y realeza (ver, más abajo, en el verso 1228, la nota a pie de página para «sol»), pero además es símbolo de la Virgen (C. a Lapide, X, 12, 1; 391, 1), como también lo es la luna (C. a Lapide, X, 395, 2); la luna es la perfección de la Iglesia, a la cual se asimila (C. a Lapide, VIII, 153, 1, 2; XX, 436, 1 y ss.); etc.

<sup>896</sup> v. 697 *umbral*: «La entrada primera, o como escalón, donde se ajustan y tropiezan las puertas de las casas» (Aut).

<sup>897</sup> v. 698 *palacio*: se está refiriendo al carro del palacio, el cual, según la memoria de apariencias de Calderón, debía ser «una fábrica hermosa y rica, la cual a su tiempo se ha de abrir a todas partes, y la fachada principal ha de caer en el tablado de la representación, dejando hecha una escalera por donde se pueda subir y bajar, con sus adornos de barandillas y compartimientos de mármoles y jaspes. En lo alto se ha de ver debajo de un dosel un tusón grande que a manera de arco coja toda la fachada, cuyo remates ha de ser un cordero que venga a dar sobre un altar que ha de estar debajo. Y este cordero dando vuelta en un escutillón ha de mostrar por la otra parte un cáliz y una hostia. Adviértase que detrás del altar han de poder estar dos o más personas, y que entre los adornos de la pintura han de ser los remates bastones de Borgoña con coronas imperiales. También se advierta que los güecos de los lados han de llevar tusones y dentro tarjetas con las armas pintadas». Como corrobora la acotación al v. 1815, en la apoteosis del auto el carro se abre y salen de su interior el Duque y sus hombres con el manto carmesí y el collar del toisón. Comp. ER, v. 251 acot.: «Ábrese el tercer carro y vese en él la fábrica de un palacio a cuya puerta estará Joseph vestido de galán»; OM, v. 1832 acot.: «Ábrese el palacio y salen de él con mantos capitulares los que dicen los versos».

<sup>898</sup> vv. 700-701 *imperial águila*: el Duque se está refiriendo a su futura esposa como águila (más adelante, en el v. 1228, el propio personaje de la Esposa se declarará “ave imperial” que adorará el «sol» del Austria). Efectivamente, Mariana de Austria era hija del emperador Fernando III de Alemania y de la Infanta María Ana de España (hija, a su vez, del rey Felipe III de España); de ahí el uso metonímico del águila imperial alemana, cuyo origen, según el *Tesoro* de Covarrubias, se remonta a su adopción por Carlomagno como símbolo del imperio. Comp. loa de AR, vv. 282-286: «Yo en quien se vieron las aves, / viendo que es de todas reina / el águila, y que una alemana / imperial águila bella / ha de ser mi mayor lustre»; TM, vv. 558-561: «casándose el real león / con el águila imperial: / del alta Alemania viene / la bella esposa que adora».

ANDRÉS	No le sigas, fiera.	Vase	
LISONJA	...pretendí...		
DIEGO	Suspende, aleve <sup>899</sup> , *la voz.	Vase	
LISONJA	...no fue...		
JUAN	No prosigas.	Vase	705
LISONJA	...que...		
MATEO	Revienta en tu ponzoña.	*Vase	
LISONJA	...pensé...		
SIMPLICIDAD	*No más, sora doña cara de pocas amigas <sup>900</sup> .	Vase	
LISONJA	...que de mí...		
MALICIA	No he de oírte yo.		
LISONJA	¿Tú también me afrentas?		
MALICIA	*Sí, qué importa, porque si a ti *te han conocido, a mí no.	*Vase	710
LISONJA	<i>Canta</i> ¿Estos baldones, cielos, *llegan a ver y oír mis vanidades? ¿Pues *de cuándo acá (¡ay de mí!) *la Lisonja en palacio es infeliz <sup>901</sup> ?		715

<sup>899</sup> v. 704 *aleve*: «Vale lo mismo que infiel, desleal, pérfido, alevoso y traidor; lo que no solo se dice del que comete alevosía, o aleve, [...] sino también de las mismas acciones o delitos: como muerte aleve, trato aleve» (Aut). Comp. OR, vv. 1411-1414: «De este aleve peregrino, / de ese infame galileo, / es de quien venganza pido, / de quien desagravio espero».

<sup>900</sup> v. 708 *cara de pocos amigos*: «Se dice de la cara adusta, que denota mala condición y poco sufrimiento para tratar con las gentes» (Aut). Comp. CI, vv. 1392-1395: «Tener en las caras / nuestras dos trigueñas teces, / vos, la de pocos amigos, / yo, la de pocas mercedes»; VT, vv. 275-277: «¿Yo amiga vuestra? No haré, / porque tenéis, a la ge, / cara de pocos amigos».

	Sonoras voces mías,	
	*que fuisteis hasta aquí	
	*hechizo que al oído	720
	*supo halagar y herir,	
	sed desde aquí veneno	
	*de los ojos, pues vi	
	*que ya en vez del cantar	
	*solo os toca el gemir.	725
	*Lágrimas, no conceptos,	
	*a la tierra esparcid,	
	*ya que es la vez primera	
	*que todos contra mí	
	*la Lisonja en palacio es infeliz.	730
*Representa	¿Pero de qué me sirve	
	*penar, temer, sentir,	
	*si es el temblar de otro	
	*desconfiar de mí?	
	*Y así cobrado el susto	735
	*y aliento que perdí,	
	verás, sagrado alcázar,	
	*que en aqueste país	
	*fabricó ficta <sup>902</sup> idea,	
	*que aunque me echés de ti,	740
	*no por eso me privas	
	*de ser en tu confín	
	veleta de tus torres,	
	*ábrego <sup>903</sup> de tu abril,	

<sup>901</sup> v. 717 *Lisonja en palacio es infeliz*: Lisonja se lamenta de un tópico muy reiterado en la literatura aurisecular: la sátira al adulador cortesano. Comp. EC, vv. 367-370: «la Lisonja, mortal fiera / de las cortes, al Oído / brindó, que el objeto ha sido / de toda voz lisonjera».

<sup>902</sup> v. 739 *ficta*: es término del Derecho y la Jurisprudencia. No lo recogen Aut, Cov ni DRAE. La única referencia que he podido encontrar a esta voz es en un diccionario especializado de época: «La confesión *espresa*, que también se dice *verdadera*, es la que se hace con palabras o señales que clara y positivamente manifiestan lo que se confiesa sin ambigüedad ni tergiversación; y confesión *tácita*, que asimismo se llama *ficta*, es la que se infiere de algún hecho, o se supone por la ley» (ver Escriche, 1839-1876, s. v. *confesión espresa y tácita*). En este contexto, el adjetivo *ficto* debe de significar ‘aparente, presumible, fingido’.

<sup>903</sup> v. 744 *ábrego*: «Viento que corre entre el austro y el céfiro; y por venir de la parte de África, con poca corrupción, se llamó así» (Aut). Comp. LE, vv. 144-150: «una bella nave, a quien / soplos del austro suaves, / sobre la argentada tez / de inquietas espumas mueven / sin recelar, sin temer / del aquilón el embate / ni del ábrego el vaivén».

- \*de tu dosel cizaña 745  
 \*y áspid de tu jardín.  
 Pues de Juan en alcance  
 \*avenenando<sup>904</sup> he de ir  
 las rosas ciento a ciento,  
 \*las flores mil a mil, 750  
 \*donde a la Sinagoga  
 \*que intenta persuadir,  
 prevaricar<sup>905</sup> intente.  
 \*Veamos si es más feliz  
 la Lisonja en el monte, 755  
 \*ya que hoy contra el sentir,  
 entre los viles noble  
 \*y entre los nobles vil,  
 \*la Lisonja en palacio es infeliz. \*Vase
- \**Dentro voces y sale la Sinagoga vestida a lo judío*<sup>906</sup>, con un  
*venablo*<sup>907</sup>.
- \**Dentro UNO* \*¿No hay quien acuda<sup>908</sup> al rebaño, 760

<sup>904</sup> v. 748 *avenenando*: *avenenar*. «Dar veneno a otro, inficionar con veneno alguna cosa» (Aut). Comp. BAS, vv. 371-373: «el hebraísmo / mis lisonjeras caricias / *avenenarán*»; DO, vv. 1071-1073: «Los ojos en el madero / que el áspid *avenenó* / puso tiernos»; VT, vv. 649-652: «las bellas flores alegres, / que tributan estos cuadros / en hermosos ramilletes / he de *avenenar*».

<sup>905</sup> v. 753 *prevaricar*: «Desviarse un hombre de lo que tenía ofrecido y protestado, volviendo atrás su palabra e intento» (Cov). Comp. BAS, vv. 1422-1424: «Fía de mí que mi vista / a su vista esfuerzos haga / que en la fe le *prevarique*».

<sup>906</sup> v. 760 acot. *a lo judío*: el judío (Sinagoga, Hebraísmo o Judaísmo) es un personaje frecuente en los autos sacramentales y la frase «a lo judío» debe de significar un atuendo y aspecto estereotipados. Esta escueta indicación hace pensar a Arellano, 2001, p. 204, que se trataba de un tipo conocido por los actores y reconocible por el público. Comp. CG, v. 779 acot.: «*Vanse y sale cantando la Fama como primero, y salen el Hebraísmo a lo judío, el Ateísmo de pieles, la Idolatría de indio y la Gentilidad de romano, con corona y cetro y manto imperial, y todos siguiéndola y escuchando*»; SG, v. 1 acot.: «*Suenan cajas y trompetas, y salen marchando soldados, y detrás la Sinagoga, vestida a lo judío, con bastón de general*»; SP, v. 1 acot.: «*Suena dentro la Música y salen por dos partes leyendo en dos libros el Judaísmo y la Gentilidad, vestido uno a lo judío y otro a los romano*»; VG, v. 49 acot.: «*Vanse dejando el edicto fijo en medio del tablado y sale la Sinagoga como oyendo las voces, vestida a lo judío*».

<sup>907</sup> v. 760 acot. *venablo*: «arma particular de monteros, que van a caza de jabalíes. Díjose *venablo*, a *venando*, por ser arma de cazadores y monteros» (Cov). Comp. BAS, vv. 918-920: «*Alguna fiera ha caído / en la batida. ¿Qué espera / mi valor? Dadme un venablo*».

<sup>908</sup> v. 760 *acuda*: *acudir*. «Vale también cuidar, asistir, y socorrer a alguno» (Aut). Comp. PG, vv. 357-359: «*Bien será, extranjero joven, / menester que él nos acuda / a mí y a mi pueblo*»;

que el lobo en contorno anda  
\*del redil?

\**Dentro* \*OTRO

\*Ya con la presa  
se retira a la montaña.

\*TODOS

\*A la selva, al risco, al llano,  
\*al monte.

SINAGOGA

\*Bruto<sup>909</sup> pirata<sup>910</sup>, 765

\*que en corso<sup>911</sup> de aquese inquieto

piélago<sup>912</sup> de nieve blanca

\*los dos páramos infestas

\*del vellón<sup>913</sup> y de la escarcha.

\*Yo, pues no acaso a la aurora 770

salí a estas selvas a caza,

seré quien te siga y quien

\*la presa que llevas haga

que a tu pesar restituyas

\*al pecho de quien la arrancas. 775

Mas, ¡ay de mí!, que al blandir<sup>914</sup>

PS, vv. 546-548: «¡Que tanto le acuda / Dios, que es su “favor y ayuda” / lo primero que encontramos!».

<sup>909</sup> v. 765 *bruto*: «El hombre necio incapaz o excesivamente desarreglado en sus costumbres» (Aut).

<sup>910</sup> v. 765 *pirata*: «El ladrón que anda robando por el mar [...] Por traslación se llama al sujeto cruel y despiadado, que no se compadece de los trabajos y miserias de otro» (Aut). La metáfora del pirata o corsario se aplica al Demonio en numerosos lugares (C. a Lapide, XXI, 241; XXIV, 181, 781), incluidos los autos de Calderón (Furor en RC o el Príncipe de las tinieblas en DO).

<sup>911</sup> v. 766 *en corso*: «Andar en corso, andar robando por la mar, de donde se dijo corsario, y perdida la R corsario» (Cov). Comp. MC, vv. 666-669: «Soberbia, en infiel pirata / de sus mares te transforma, / y, en corso, de toda Italia / el paso infesta».

<sup>912</sup> v. 767 *piélago*: «Aquella parte del mar que dista ya mucho de la tierra, y se llama regularmente alta mar» (Aut). Comp. DJ, vv. 21-25: «Nave será de Jasón, / que en el piélago profundo, / sobre las aguas del mundo, / que humanos trabajos son, / contrastada se ha de ver».

<sup>913</sup> v. 769 *vellón*: «Toda la lana de un carnero, u oveja, que esquilada sale junta, e incorporada: y también se toma por la misma piel con lana» (Aut). Comp. DJ, vv. 987-990: «Para dalle nueva vida / y dar al infierno asombro, / lleva Jasón en el hombro / el rico vellón de la oveja perdida»; DP, v. 1431 acot.: «De los carros, que han de ser dos jardines, salen divididos en dos coros los Músicos, y del uno una Pastora, trayendo en una fuente un vellón blanco y negro, y detrás la Apostasía; y tras él la Sinagoga con otra fuente, y un vellón en ella blanco, y tras ella el Judaísmo. Del otro carro sale la Idolatría con otra fuente, y otro vellón cuajado de oro, y tras ella la Gentilidad; después la Simpleza con otra fuente y otro vellón cuajado de flores, y detrás Pan; y canta la Música mientras bajan todos al tablado».

\*del bruñido acero el asta,  
 \*flaquea el brazo y el pulso  
 \*tiembla, el valor se acobarda,  
 \*el aliento descaece<sup>915</sup>, 780  
 \*late el corazón, desmaya  
 el pecho y no bien segura  
 se ha entumecido la planta.  
 ¿Qué es esto (¡ay de mí!), qué es esto  
 \*que me aflige<sup>916</sup> y que me pasma, 785  
 \*al llegar a ver con cuánto  
 \*carnicero horror<sup>917</sup>, con cuánta  
 sañuda cólera, sobre  
 la entretejida maraña,  
 que al bostezo de una cueva<sup>918</sup> 790  
 \*sirve de gruta y mordaza,  
 \*el atroz ladrón<sup>919</sup> del bosque,  
 con las presas<sup>920</sup> y las garras,  
 \*sin que le socorra nadie,

<sup>914</sup> v. 776 *blandir*: «Mover la espada, pica, lanza, etc., con un movimiento trémulo» (Aut).

<sup>915</sup> v. 780 *descaece*: *descaecer*: «Bajar, ir a menos, perder poco a poco del vigor de la salud, de la autoridad, crédito, riquezas, etc.» (Aut).

<sup>916</sup> v. 785 *aflige*: *afligir*: «Desconsolar, atormentar, oprimir, ocasionar angustia y dar pena» (Aut). Comp. EC, vv. 1128-1134: «En dos mitades estoy / partido (¡pasión tirana!) / entre el horror de mañana, / y la ventura de hoy; / a aquel sigo y a este voy; / y uno y otro en mal tan fuerte, / o me aflige o me divierte»; SH, vv. 142-147: «Eso, / no es justo que tú lo digas, / ni nadie, que no es bien hecho / afligir al afligido, / principalmente sujeto / tan rendido».

<sup>917</sup> v. 787 *horror*: «Consternación, miedo y espanto, causado de algún objeto u caso espantoso» (Aut). Comp. TB, vv. 843-845: «aunque tu horror me asombre, / llega a mis brazos, que mi amor te espera / combatido de sustos y placeres».

<sup>918</sup> v. 790 *bostezo de una cueva*: *bostezo*: «Metafóricamente se entiende el agujero o concavidad de la tierra o montaña, que forma adentro una obscuridad a manera de garganta» (Aut). Es imitación de la descripción de la cueva de Polifemo, de la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea*: «De este pues formidable de la tierra / bostezo, el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra / bárbara choza es, albergue umbrío» (vv. 41-44). Comp. BAS, vv. 10-11: «Abra la infausta boca / del lóbrego bostezo de esta roca»; NH, vv. 1476-1480: «La Hermosura, / ciega en sus divertimentos, / en una sima ha caído / cuyo horroroso bostezo / de la tierra, da pavor».

<sup>919</sup> v. 792 *ladrón*: posible alusión al pasaje de *Juan*, 10, 1-2: «Amen, amen dico vobis: qui non intrat per ostium in ovile ovium, sed ascendit aliunde, ille fur est et latro. Qui autem intrat per ostium, pastor est ovium». Ya en *Job*, 24, 2, se menciona a los ladrones de ganado entre los males del mundo: «Alii terminos trantulerunt / diripuerunt greges, et paverunt eos».

<sup>920</sup> v. 793 *presas*: 'Cada uno de los colmillos o dientes agudos y grandes que tienen en ambas quijadas algunos animales' (DRAE). Comp. AP, vv. 1109-1113: «Los halagos de los brutos, / a mi obediencia sujetos, / ya son amenazas, todos / aguzando y previniendo / contra mí presas y garras»; CI, vv. 517-522: «irle robando el rebaño / en que por más culto lleva / acompañado el cordero, / hasta que su candor sea / ensangrentado destrozo / de mis garras y mis presas».

*al cordero despedaza,	795
siendo carne y sangre a un tiempo su bebida y su vianda?	
*¿Qué jeroglífico <sup>921</sup> , cielos, es este en que me retratan muerto a manos de una fiera <sup>922</sup>	800
*manso cordero, mis ansias <sup>923</sup> ? *Cruentos sacrificios <sup>924</sup> , pues la peña a manera de ara <sup>925</sup> , a manera de holocausto <sup>926</sup> , el recental, sin que haga el más tímido balido <sup>927</sup>	805

<sup>921</sup> v. 798 *jeroglífico*: «Expresión del concepto y lo que se quiere decir por figuras de otras cosas que se ofrecen a la vista, como la palma lo es de la victoria y la paloma del candor del ánimo» (Aut). Comp. AM, vv. 1396-1400: «cuando veo / tremolar el estandarte / allí de la fe, el compuesto / jeroglífico de Cruz, / oliva y espada»; IN, vv. 1335-1338: «Cielos, ¿qué / jeroglífico han formado / la cruz, la espada y la oliva, / a sus plantas los contrarios?»; SH, vv. 980-982: «Que el río jeroglífico haya sido / del tiempo, gran señor, prueba es bastante, / que siempre corre y siempre va adelante».

<sup>922</sup> v. 800 *fiera*: aunque no llegue a mencionar su nombre, parece ser que el cordero está siendo devorado por un lobo, alimaña terrible con un claro simbolismo negativo en las Sagradas Escrituras (*Jeremías*, 5, 6; *Habacuc*, 1, 8; *Sofonías*, 3, 3; *Eclesiástico*, 13, 17; *Juan*, 10, 12; *Hechos*, 20, 29; etc.). Lo identifica asimismo con el Demonio C. a Lapide: «lupi vespertini sunt daemones, qui noctu maxime grassantur hominesque ad libidines, caedes aliaque scelera sollicitant» (XII, 53).

<sup>923</sup> v. 801 *ansias*: *ansia*: «Pena, tormento, congoja, aprieto, inquietud de corazón o de ánimo» (Aut). Comp. AD, vv. 89-91: «esto de trigo me causa / no sé qué pavor, no sé / qué miedo, qué horror, qué ansia»; BAS, vv. 1315-1317: «Ya, señor / y Padre, mi ansia no es / ansia, sino dicha».

<sup>924</sup> v. 802 *cruentos sacrificios*: este episodio del auto anticipa el posterior sacrificio del Duque-Cristo-toisón en la cruz, con derramamiento de sangre. Cfr. San Pablo, *Colosenses*, 1, 20 («pacificans per sanguinem crucis eius, sive quae in terris, sive quae in coelis sunt»); *Romanos*, 6, 6; *1 Corintios*, 1, 17; *Gálatas*, 2, 19. Comp. AR, vv. 380-384: «en el cruento / sacrificio pareció / que el que de pecado ajeno / moría al pecador salvando / era el pecador muriendo».

<sup>925</sup> v. 803 *ara*: alusión al ara del altar, donde se ofrece el sacrificio, cruento por el derramamiento de sangre, de Cristo. En sentido literal, es la piedra colocada en medio del altar sobre la que el sacerdote despliega los corporales. Comp. EC, vv. 520-524: «es un ramillete bello, / de virtudes matizadas / con la sangre de un cordero, / de quien ara fue cruenta / la inmensa crueldad de un leño»; HP, v. 362: «el ara para la ofrenda».

<sup>926</sup> v. 804 *holocausto*: «Sacrificio especial, en que se consumía enteramente toda la víctima, por medio del fuego» (Aut).

<sup>927</sup> v. 806 *tímido balido*: estos versos enlazan con *Isaías*, 53, 5-7: «Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras, attritus est propter scelera nostra; disciplina pacis nostrae super eum, et livore eius sanati sumus. Omnes nos quasi oves erravimus, unusquisque in viam suam declinavit; et posuit Dominus in eo iniquitatem omnium nostrum. Oblatus est quia ipse voluit, et non aperuit os suum; sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperuit os suum». Comp. CI, vv. 730-741: «no sé qué alto misterio, qué alto juicio, / que ni alcanzo ni infiero, / contega ser la víctima un cordero, / animal tan pacífico y mansueto, / que al silbo del pastor viene llamado, / que al mal pulido tronco del cayado / tan



\*ni aun queja del dolor, mancha  
de resulta de unas flores  
\*los cambrones<sup>928</sup> de unas zarzas.  
\*Pero ya que de su muerte 810  
\*cómplice fue mi tardanza,  
\*de su venganza será  
\*cómplice mi pena. Aguarda,  
\*sangriento terror, mas ¡ay!,  
\*que otra vez caduca estatua 815  
\*de nieve y fuego parece  
\*que abrasadamente helada  
\*me he complacido en la ofensa  
\*según tardo en la venganza;  
\*a cuyo pavor, a cuyo 820  
\*pasma<sup>929</sup>, a cuyo asombro es tanta  
\*mi confusión<sup>930</sup> que aun mi sombra  
\*me atemoriza<sup>931</sup> y me espanta<sup>932</sup>.  
\*¿El destrozo de un cordero,  
\*cielos, tanto me acobarda? 825

---

obediente nace y tan sujeto, / que ni un balido el natural afecto / del esquilmo le debe a la tonsura, / con sencillez tan cándida y tan pura, / que no le ponga de una y otra ofensa / en fuga el miedo, el ánimo en defensa». Sinagoga es incapaz de entender el simbolismo de la escena que presencia, pues carece de fe (*Isaías*, 7, 9: «Si non credideritis, non permanebitis»).

<sup>928</sup> v. 809 *cambrones*: se toma metonímicamente por las espinas de un árbol del mismo nombre; *cambrón* es un «Arbolillo que ordinariamente nace y se planta en los vallados, que creen algunos ser especie de zarza, por la semejanza en muchas cosas. Produce los ramos derechos y espinosos, las hojas largas y angostas, y los tallos muy verdes; sirven para cerrar las heredades, a fin de que no entren los animales dentro» (Aut).

<sup>929</sup> v. 821 *pasma*: «Suspensión o pérdida de los sentidos y del movimiento de los espíritus, con contracción o impedimento de los miembros. [...] Metafóricamente vale admiración grande, que ocasiona una como suspensión de la razón y el discurso» (Aut). Comp. DO, vv. 877-881: «¡Qué nuevo pasmo! ¡Qué nueva / ansia! ¡Qué nueva aflicción, / tanto el corazón estrecha / que ya no cabiendo en el pecho revienta / y para salir, a pedazos se quiebra!».

<sup>930</sup> v. 822 *confusión*: «Desorden, perturbación, desconcierto y revolución de las cosas [...] Perturbación del ánimo, y como especie de asombro y admiración, ocasionada de alguna novedad o motivo no esperado» (Aut). Comp. DP, vv. 307-314: «Como un fiero monstruo –vuelvo / a decir– ha puesto en tanta / confusión a los pastores / de todas estas comarcas / de que es mayoral el Mundo, / que no hay persona que nazca / que no nazca con el riesgo / de que entre sus presas caiga».

<sup>931</sup> v. 823 *atemoriza*: *atemorizar*: «Causar temor» (Aut). Comp. AR, vv. 559-561: «¿Quién es aquel peregrino, / que parece que su sombra / le atemoriza y le asombra?».

<sup>932</sup> v. 823 *espanta*: *espantar*: «Causar horror, miedo y espanto, asombrar e infundir susto y pavor». Comp. DO, vv. 510-512: «No eso me espanta, / que ya sé que la Malicia / todos los estados anda»; DP, vv. 401-406: «Con que, habiéndole sabido, / y visto que es quien le traza / contra esta fiera, que a todos / nos asombra y nos espanta, / el Gentilismo, no quiero / asistir a la alabanza».

\*¿Por dónde huiré de mí misma  
 \*viéndome prófuga y vaga?  
 \*¿No hay criados, no hay monteros  
 \*que me socorran y valgan?

*\*Salen por una parte el Bautista y por otra la Lisonja, cantando.*

LISONJA	*Canta *Dime, divina beldad.	830
*BAUTISTA	*Canta *Dime, beldad soberana.	
LISONJA	*Ya que aquí me traen tus quejas...	
BAUTISTA	*Ya que aquí me traen tus ansias...	
LISONJA	*¿En cuál de estos verdes riscos...	
BAUTISTA	*¿En cuál de estas peñas pardas...	835
LISONJA	...es donde la Reina asiste?	
BAUTISTA	*...es donde la Reina anda?	
SINAGOGA	Aunque me lo preguntéis con voz tan suave y blanda, que con su dulzura eleva, *con su suavidad encanta, aun siendo yo no sabré *si sabrá decirlo el alma.	840
LISONJA	*Canta *Ya podéis pedir albricias <sup>933</sup> , amorosas voces claras.	845
BAUTISTA	*Canta Ya, dulces ecos, podéis alentar con esperanzas.	

<sup>933</sup> v. 844 *albricias*: «Las dádivas, regalos o dones que se hacen, pidiéndose o sin pedirse, por alguna buena nueva o feliz suceso a la persona que lleva o da la primera noticia al interesado» (Aut). Comp. AD, vv. 246-249: «¿Qué albricias te podrá dar / de que esas nuevas le traigas / el que, antes de oír las nuevas, / ya te había dado el alma?»; HP, vv. 348-349: «dándole la norabuena / las albricias con el mundo»; TM, vv. 5-8: «Mil extremos he de hacer / de contento y alegría. / ¡Albricias, que hoy es mi día / pues es día de placer!».



	*adonde están los reyes son los palacios.	870
BAUTISTA	*Canta Yo he venido a esta empresa <sup>936</sup> *y a mí me toca.	
LISONJA	*Canta *Las verdades no siempre *vencen lisonjas.	875
SINAGOGA	*Dulce antídoto del aire, *que de un letargo <sup>937</sup> en que estaba *habéis podido ahuyentar *ilusiones y fantasmas. *Ya que quien soy habéis dicho, decid quién sois y qué causa en mi busca os trae. Mas no por pasar la primer salva <sup>938</sup> , pase el músico conjuro a otro estilo, ya que el alma de un helado frenesi <sup>939</sup> con vuestras voces descansa.	880       885
BAUTISTA	Para hacer la relación <sup>940</sup> , *sin que haga el concento <sup>941</sup> falta,	

<sup>936</sup> v. 872 *empresa*: «La acción y determinación de emprender algún negocio arduo y considerable y el esfuerzo, valor y acometimiento con que se procura lograr el intento» (Aut). Comp. EC, vv. 440-446: «Y supuesto que perdidos, / todos mis cinco Sentidos / están en esta aspereza / de la Culpa, entrar intento / a libertarlos, porque / bien de la empresa saldré, / si voy con mi Entendimiento»; QH, vv. 532-534: «Y así, en tan alta empresa, / lidia, anima, resiste, / vive y alienta».

<sup>937</sup> v. 877 *letargo*: «Enfermedad que consiste en una modorra tan profunda, que cuesta mucho trabajo hacer que despierten los que la padecen, y en despertando quedan sin memoria, y como pasmados, y vuelven fácilmente a la misma modorra. Es acompañada por lo común de calentura» (Aut). Comp. PM, vv. 1017-1020: «Este común frenesí, / letargo y delirio fuerte / que a todos ha dado, Muerte, / ¿no es efecto tuyo?».

<sup>938</sup> v. 883 *salva*: «Por extensión significa también el canto y música que las aves hacen cuando empieza a amanecer» (Aut). Comp. LQ, vv. 351-358: «Con cuyo aviso, la salva / prosiga otra vez, diciendo / allí en bélicos aplausos / y aquí en sonoros acentos, / “que en hora dichosa vuelva, / coronado de trofeos, / a la corte de su Padre / glorioso el Príncipe nuestro”».

<sup>939</sup> v. 886 *frenesí*: «Especie de locura u delirio acompañado de calentura, causado de la inflamación de las membranas del cerebro u de las tunicas llamadas meninges» (Aut). Comp. QH, vv. 1427-1430: «¿Qué confusión, / qué parasismo, qué pasmo, / qué frenesí, qué temblor / es el que el Mundo padece»; TP, vv. 1478-1481: «¿Mas qué pasmo o frenesí / tanto de mí se apodera / que me priva de manera / que ya no soy la que fui?».

<sup>940</sup> v. 888 *relación*: «La narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió» (Aut).

	entre cláusula <sup>942</sup> y noticia	890
	la voz el camino parta.	
SINAGOGA	¿De qué suerte?	
BAUTISTA	De esta suerte.	
LISONJA	Callaré mientras él habla.	* <i>Aparte</i>
BAUTISTA		
* <i>Representa</i>	*Bella Sinagoga, de estos montes Reina soberana,	895
	*el gran Príncipe del Austro, *que con la divina Infanta	
<i>Canta</i>	*del Líbano, a quien *su hermosura exalta	
	tanto que hallar pudo	900
	*en sus ojos gracia,	
<i>Representa</i>	felices bodas celebra y te pide que a ellas vayas con tus familias vestidas	
	*de ricas nupciales galas <sup>943</sup> .	905
<i>Canta</i>	Porque aunque en su mesa *a todos aguarda, no se ha de sentar *el que no las traiga.	

<sup>941</sup> v. 889 *concerto*: «Canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas» (Aut).

<sup>942</sup> v. 890 *cláusula*: debe entenderse en su acepción musical de versos cantados, significado que no recogen Aut ni Cov. Comp. DO, vv. 1143-1146: «¿Cúya será esta voz / que el eco al viento esparce, / tal que aun a mí me elevan / sus cláusulas finales?»; HP, vv. 47-48: «Y en sus cóncavos huecos, / las cláusulas finales de los ecos»; TM, vv. 229-232: «¿Cómo, métrico engaño, puede ser / vivir eterno cuando da a entender / tu numerosa cláusula vocal / que habla con el mortal?». Según Querol, 1981a, p. 115, «Calderón innumerables veces utiliza la palabra cláusula en sentido musical, es decir, un pensamiento musical corto, pero lleno de sentido».

<sup>943</sup> v. 905 *nupciales galas*: cfr. *Mateo*, 22, 1-14, especialmente 11-13, donde el rey invita a muchos a su boda, pero despide a aquellos que no se pongan ropa nupcial, en referencia al color blanco, símbolo de la pureza y la inocencia. Según la teología de la Contrarreforma, solo se puede acudir al banquete eucarístico purificado, tras haber recibido la absolución sacramental; purificación que se representa metafóricamente con la ropa blanca. Comp. CG, vv. 554-563: «haya / quien desde el rico al mendigo / no desdeñe el aceptarla, / de “convite general”, / conqua a todos los aguarda, / yendo con la nupcial veste, / de ropa talar y blanca / estola, para que puros / puedan en su mesa franca / aprovechar los auxilios».

## LISONJA

<i>*Representa</i>	De parte yo de tu pueblo vengo con otra embajada <sup>944</sup> , tanto a tu decoro <sup>945</sup> atenta *cuanto a su intento contraria.	910
<i>Canta</i>	Pues quien a sus bodas *huésped te llama *tu respeto ofende, *tu hermosura agravia.	915
<i>Representa</i>	*Tú, que en el Oriente reinas *de los imperios del alba, *para coronar tus rizos entretejieron guirnaldas <sup>946</sup>	920
<i>Canta</i>	*Jerico <sup>947</sup> y Senar <sup>948</sup> , *de púrpura y nácar, *Cedrón <sup>949</sup> y Efraín <sup>950</sup> , *de cedros <sup>951</sup> y palmas.	925

<sup>944</sup> v. 911 *embajada*: «Mensaje, recado. Dicese más comúnmente de los que se envían recíprocamente los príncipes por medio de sus embajadores» (Aut). Comp. CG, vv. 618-623: «es tanta / la gracia que quiere darles / que es el convite de gracia; / y porque mejor lo entiendan / segunda vez mi embajada / diré al compás de mis voces».

<sup>945</sup> v. 912 *decoro*: «Honor, respeto, reverencia que se debe a alguna persona por su nacimiento o dignidad [...] Vale también circunspección, seriedad, gravedad, entereza» (Aut). Comp. DP, vv. 1489-1492: «Mira, pues, si en tu decoro, / distancia hay, para el laurel, / desde una manchada piel / a un vellocino de oro».

<sup>946</sup> v. 921 *guirnaldas*: es símbolo de reconocimiento, de homenaje y de alegría en la Biblia (2 *Macabeos*, 14, 4; *Éxodo*, 25, 11; 1 *Macabeos*, 4, 57...).

<sup>947</sup> v. 922 *Jerico*: ciudad bíblica situada a orillas del río Jordán, ubicada en la parte inferior de la cuesta que conduce a la montañosa meseta de Judá, a unos ocho kilómetros de la costa septentrional de la cuenca seca del mar Muerto, a unos treinta kilómetros de Jerusalén. Fue una importante ciudad del valle del Jordán (*Deuteronomio*, 34, 1-3), en la ribera occidental del río. En una época, la ciudad fue conocida como la ciudad de las palmeras (*Deuteronomio*, 34, 3; *Jueces*, 3, 13). La primera mención en las Escrituras se da en relación al campamento de los israelitas en Sitim (*Números*, 22, 1 y 26, 3).

<sup>948</sup> v. 922 *Senar*: designación hebrea de la llanura aluvial situada en el valle formado por el Tigris y el Éufrates, es decir, Mesopotamia. Los reyes de esta tierra, Nemrod y Amrafel, se mencionan en los pasajes del *Génesis*, 10, 10 y 14, 1. Aquí se edificó la torre de Babel (*Génesis*, 11, 2); en los escritos de los profetas, Senar es el nombre poético de Babilonia (*Isaías*, 11, 11).

<sup>949</sup> v. 924 *Cedrón*: torrente que da nombre al valle situado cerca de Jerusalén y en el que está comprendido el Huerto de los Olivos (*Juan*, 18, 1).

<sup>950</sup> v. 924 *Efraín*: parte montañosa del territorio de la tribu de Efraim (*Josué*, 17, 15). La comarca tenía fama por su fertilidad (*Jeremías*, 50, 19), junto con otras. Salomón la escogió como tributaria para mantener su casa (1 *Reyes*, 4, 8).

<sup>951</sup> v. 925 *cedros*: así explica C. a Lapide las cualidades del cedro del Líbano y su rica significación simbólica: «cedrus inter arbores aminet, primo altitudine [...] Adde cedrus amat montes; pari modo altissima est Sapientia, qui ad coelos et deum pertingit; docet enim

<i>Representa</i>	*Tú, a quien la dominatriz *del orbe aplaude la fama, *siendo aun menor tu dominio que tu hermosura y tu gracia.	
<i>Canta</i>	Dígalo el que escribe, *dígalo el que canta, templada la pluma *y discreta el arpa.	930
<i>Representa</i>	¿Has de ir en obsequio de otra *a ser tú la convidada donde ella la Esposa sea? Demás que si lo reparas	935
<i>Canta</i>	aun dejando aparte *los fueros de dama, hay otras razones *si aquestas no bastan.	940
<i>Representa</i>	*Si del Austro ha de venir *el Esposo que tú aguardas, *o es él o no es él. Si es él, *¿cómo con otra se casa?	945
* <i>Canta</i>	*Y si no es él, ¿cómo intruso te engaña *con lustre que usurpa, *con pompas que...?	
SINAGOGA	Aguarda, no prosigas, que aunque más sonora tu voz me agrada que esotra cuanto va (¡ay, triste!) *de mi oprobio a mi alabanza,	950

---

coelestem et divinam doctrinam [...] secundo, rectitudine, cedrus enim enodis et rectissima est. [...] tertio, soliditate [...] quarto incorruptione; cedrus enim cariem, tinem et vetustatem non sentit [...] quinto, duratione; cedrus enim diutissime durat; unde aeterna indigitatur [...] sexto, fructu: "Fructum ferunt myrti magnitudine, dulci sapore. Et majoris cedri duo genera: quae floret, fructum non fert; fructifera non floret" [...] Fructus partier sapientiae et disciplinae, licet initio amarus et asper videatur, mox tamen dulcescit [...] septimo, odore; odorata enim est cedrus, ideoque incorrupta et aeterna. Hinc cedrus suo odore fugat et occidi serpentes...» (IX, 633-634). Comp. JF, vv. 466-467: «el cedro en lo incorruptible / dice duración eterna»; MC, vv. 289-294: «siendo entre tal menaje / el dueño que le habita / [...] / de incorruptible cedro / una imagen tan viva».

	*con todo he de interrumpirla, porque la ira <sup>952</sup> arrebatata	955
	a la suspensión <sup>953</sup> , bien como *primera pasión <sup>954</sup> del alma.	
	Voz que yo debo de ser el desierto donde clamas,	
	según lo poco que en mí	960
	*tus ecos mantiene el aura, *¿qué Príncipe es ese que *no conozco?	
BAUTISTA	*Si no bastan *las señas <sup>955</sup> que he dado de él, es el Cordero.	
SINAGOGA	¿Qué hablas?	965
BAUTISTA	*Que a quitar del mundo viene los pecados.	
SINAGOGA	*Calla, calla, que la misteriosa voz con que Cordero le llamas *(cuando me asusta el mirar que otro su sangre derrama a las manos de una fiera) *me atemoriza y espanta de suerte que aun para oírlo valor y ánimo me falta.	970       975
	¿Cómo Cordero (¡qué pena <sup>956</sup> !)	

<sup>952</sup> v. 955 *ira*: «Afecto impetuoso y pasión ardiente del alma, que incita al deseo de venganza o apetito de ella. [...] Se toma asimismo por indignación o grave enojo, a veces justo» (Aut). Comp. DF vv. 1053-1056: «¿Qué más rayo, qué más ira / que tu voz que me penetra / el corazón que en el pecho / a helados latidos tiembla?»; MR, vv. 1462-1465: «Llevaldos de aquí; y vosotros, / porque al oírlos no añada / más ira a mi ira, en las vuestras / confundid sus consonancias»; SG, v. 1607: «¡De ira rabio!».

<sup>953</sup> v. 956 *suspensión*: «Vale también duda o detención en algún movimiento del ánimo» (Aut). Comp. HP vv. 1178-1182: «Bien mi amorosa pasión / estuvo con suspensión / a ver que respuesta das, / porque ese mérito más / tenga tu resignación».

<sup>954</sup> v. 957 *pasión*: 'Perturbación o afecto desordenado del ánimo' (DRAE).

<sup>955</sup> v. 964 *seña*: «Se usa muchas veces por lo mismo que señal» (Aut).



\*y Rey del Austro (¡qué ansia!)  
 \*al mundo a quitar (¡qué ira!)  
 \*pecados viene (¡qué rabia<sup>957</sup>!),  
 si para quitar pecados 980  
 y ser el que la palabra  
 a mí me ha dado de Esposo<sup>958</sup>  
 los aparatos<sup>959</sup> le faltan  
 de relámpagos y truenos  
 con que Isaías le aguarda<sup>960</sup>? 985  
 Y así, pues no le conozco<sup>961</sup>

<sup>956</sup> v. 976 *pena*: «Vale también cuidado, sentimiento, congoja y desazón grande. [...] Se toma asimismo por dolor, tormento u sentimiento corporal» (Aut). Comp. DF, vv. 531-534: «¡Qué dulcemente suena / en la memoria mía / puesta en sonora música la pena, / puesta en fúnebre metro la alegría!»; HP, vv. 1481-1486: «¡Oh amor! ¿A qué no me obligas, / pues me obligas a que haga / por ti tan grandes finezas / como sujetarme a tantas / penas como me contrae / la naturaleza humana».

<sup>957</sup> v. 979 *rabia*: «Por extensión significa ira, enojo y enfado grande» (Aut). Comp. EC, vv. 1329-1331: «¡Llena estoy de pena y rabia! / Si yo soy víbora, ¿cómo / no me rompo las entrañas?»; GD, vv. 868-871: «¿Qué furia, qué veneno / esta fruta tenía, / que ya me abrasa el pecho / con rabia y con envidia?».

<sup>958</sup> vv. 981-982 *la palabra / a mí me ha dado de Esposo*: en este pasaje en que Sinagoga se lamenta de las promesas incumplidas de su prometido, Calderón debía de tener como referente a *Isaías*, 62, donde se habla de Yahveh como prometido y de Jerusalén como su prometida. Por otro lado, en esta escena el dramaturgo traslada a lo divino el motivo, propio de las comedias urbanas, de las dos damas enfrentadas que se disputan el amor del mismo galán. Por supuesto, en los autos el personaje que representa a Cristo acaba uniéndose con el que simboliza a la Iglesia. En algunos autos, se habla de la Sinagoga y la Iglesia como «primera» y «segunda esposa», respectivamente, significando el tránsito de la Ley Escrita a la de Gracia. Comp. AD, vv. 1706-1723: «*Sinagoga*.- Estas son las joyas que / durante mi casamiento / en el decálogo Dios / me dio en dote, y pues fallezco / a manos de mis desdichas / su primera esposa siendo, / y tú su segunda esposa / vas a ser, en ti las dejo, / como cláusula forzosa / de mi último testamento. / *Iglesia*.- Yo las recibo porque / el mundo conozca en esto / que, símbolo de la Iglesia, / esa arca contiene dentro / depositados tesoros / para aquel felice tiempo / en que el documento antiguo / ceda al nuevo documento».

<sup>959</sup> v. 983 *aparatos*: *aparato*: «Prevención, adorno, pompa, suntuosidad» (Aut). Comp. AD, vv. 1764-1768: «Contra todo ese aparato / de sombras, luces, bosquejos, / rasgos, visos y figuras, / antes que yo llegue a verlos / acabaré con vosotros / retándoos a campal duelo».

<sup>960</sup> vv. 984-985 *relámpagos y truenos / con que Isaías le aguarda*: para reconocer al Mesías, los judíos contaban con las señales de los profetas. Isaías, tras vaticinar la destrucción de Jerusalén, promete la restauración: «a Domino exercituum visitaberis in tonitruo et commotione terrae, magno fragore, turbine et tempestate et flamma ignis devorantis» (*Isaías*, 29, 6). Comp. DI, vv. 1328-1331: «Haber creído necio, / sin que traiga el aparato / de relámpagos y truenos / con que le espera Isaías»; OM (pasaje adicional para la representación de corral en 1677): «yo creo que ha de venir, / mas no creo que sea éste; / pues no concurren en él / de horrores los aires llenos, / ni de Isaías los truenos». Ya se ha señalado anteriormente que truenos y rayos son en la Biblia símbolos del poder de Dios, de su presencia y majestad.

<sup>961</sup> v. 986 *pues no le conozco*: cfr. nuevamente *Mateo*, 22, 1-14, especialmente 5-8, donde se habla de los invitados descorteses que declinan la invitación a las bodas del rey; también *Lucas*, 14, 16-24, donde se desarrolla la parábola de la gran cena a cuya asistencia se excusan los convidados. Comp. TM, vv. 1279-1285: «*Placer*.- Volver Pesar / el que Placer había ido / al convite de tus bodas. / Fui primero al Judaísmo / y, habiéndole de ti dado / claras noticias, me dijo / que tal Rey no conocía». En tal afirmación subyace igualmente el texto de la parábola de

	*ni sé quién es, dile que haga	
	*sus bodas sin mí; y por esta	
	*vez el seguro <sup>962</sup> te valga	
	*de embajador, que otra puede	990
	ser si llegas a mis plantas	
	*que destroncadas <sup>963</sup> se queden	
	*las voces en tu garganta.	
BAUTISTA	Por volver con la respuesta,	
	*no por huir la amenaza,	995
	*me ausentaré.        *Vase	
SINAGOGA	*Pues añade	
	*que ya que no convidada,	
	iré ofendida a vengar	
	los engaños con que trata	
	imaginado Cordero	1000
	*e introducido monarca	
	*dar a la gran Ley Escrita	
	*celos con la Ley de Gracia.	
	*Y pues de gala me pide	
	*que yo a sus festejos vaya	1005
	*y es de cualquier sentimiento	
	*la triste la mejor gala,	
	*di que yo me vestiré	
	*del color de mi desgracia,	
	*pues si entre su negro horror	1010
	*mis cautelas se disfrazan,	
	*que no creyendo sus luces	
	*solo mis sombras me agradan.	
	*Y tú, pues el clarín <sup>964</sup> eres	

las minas (*Lucas*, 19, 11-27), profética, en que Cristo anunciaba a los judíos su actitud de rechazo ante el Mesías. En la parábola los ciudadanos dicen del nuevo rey: «No queremos que este reine sobre nosotros».

<sup>962</sup> v. 989 *seguro*: «licencia o permiso que se concede para ejecutar lo que sin él no se pudiera» (Aut). Comp. SG, vv. 323-326: «y así vuélvete al instante, / primero que el furor mío / las inmunidades rompa / del seguro que has traído».

<sup>963</sup> v. 992 *destroncadas*: participio del verbo *destroncar*: «Translaticamente se toma por cortar otras cosas, que no sean materiales: como destroncar un discurso» (Aut).

	de mi pueblo, toca al arma,	1015
	*que a la voz de tus lisonjas	
	*se han de mover mis venganzas.	
LISONJA	Sí haré, repitiendo una	
	*y otra vez...	
*Dentro *TODOS	*Amaina, amaina.	
	*Aparécese <sup>965</sup> en lo alto <sup>966</sup> de un carro, que será una nave <sup>967</sup> , la	
	Esposa, Pedro, la Oración, músicos y clarines <sup>968</sup> .	
SINAGOGA	Dime, ¿qué voces son estas?	1020
LISONJA	Que la nave en que se embarca	
	en el Líbano la Esposa,	
	dando vista a las murallas	
	*de la gran Jerusalén,	
	velas amainando y jarcias <sup>969</sup>	1025

<sup>964</sup> v. 1014 *clarín*: metafóricamente, 'portavoz'.

<sup>965</sup> v. 1020 acot. *Aparécese*: no recogen acepción teatral Aut ni Cov. Verbo empleado en el lenguaje teatral para indicar la aparición, apertura o descubrimiento de algún mecanismo de tramoya. Comp. DJ, v. 429 acot.: «*Aparece la nave con chirimías, y en ella Jasón, Hércules, Teseo y Orfeo, que es el Bautista, como le pintan, con sus pieles*»; SH, v. 2061 acot.: «*Aparecen las dos primeras Sombras, de gala, en el carro del abanico, elevadas en el aire*».

<sup>966</sup> v. 1020 acot. *en lo alto*: comp. DF, v. 305 acot.: «*Tocan un clarín, y aparecen en lo alto del castillo la Vista y el Oído cantando*»; TB, v. 783 acot.: «*Sale Noé en lo alto del monte, con barba más larga que primero*»; TP, v. 1 acot.: «*Sale en lo alto del primer carro, que será una montaña, la Culpa, vestida a lo bandolero, con capa gascona, montera, charpa y pistolas*».

<sup>967</sup> v. 1020 *carro de la nave*: *carros de autos*: «Se llamaban los que se hacían antes muy altos y adornados de lienzo y cartones, dentro de los cuales iban los representantes, y tirados por bueyes llegaban a los tablados que estaban hechos en Palacio, en la Villa y otras partes, y formaban un teatro en que se representaban los autos sacramentales» (Aut). Así es descrito este carro en forma de nave en la memoria de apariencias de Calderón: «El segundo carro ha de ser una nave con las mismas armas en todos sus gallardetes y demás espacios del buque y de la popa. Ha de tener elevación en el árbol mayor y poder dar una y más vueltas, y el farol a su tiempo se ha de abrir y verse dentro un cáliz y hostia». Comp. DF, v. 1210 acot.: «*Aparécese el Príncipe de la Luz en una nave con un sobretodo de villano*»; DO, v. 1 acot.: «*Suena un clarín. En el carro primero que será una nave negra y negras sus flámulas, banderolas, jarcias y gallardetes, pintadas de áspides por armas y dando vuelta, se ven en su popa el Príncipe de las Tinieblas y la Envidia con bandas, plumas y bengalas negras*».

<sup>968</sup> v. 1020 acot. *clarines*: *clarín*: «Trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, va igualmente ensanchándose, y el sonido que despide es muy agudo. Suele también hacerse con dos o tres vueltas, para que despida mejor el aire: y así se usan modernamente» (Aut). Comp. EC, v. 1 acot.: «*Suena un clarín, y se descubre una nave, y en ella el Hombre, el Entendimiento, y los cinco sentidos*»; MC, v. 1139 acot.: «*Vanse los tres y óyese un clarín en el tercero carro, que será una galera, y dando vuelta se ven en ella la Soberbia en la popa, vestido de mozo, y el Peregrino, entre otros, puesto al remo, vestido de cautivo*».

- \*hace la salva<sup>970</sup> a sus torres<sup>971</sup>.
- \*SINAGOGA Más es desaire que salva.
- \**Da vuelta la nave*<sup>972</sup>.
- \*TODOS \*Buen viaje, buen pasaje.
- PEDRO Saludad con voces altas  
a las elevadas puntas, 1030  
\*que desde aquí a ver se alcanzan,  
de los montes de Sión<sup>973</sup>.
- ESPOSA Salve, ciudad soberana,  
\*salve, divina Salén<sup>974</sup>,

<sup>969</sup> v. 1025 *jarcias*: «Los aparejos y cabos del navío. Úsase frecuentemente en plural» (Aut). Comp. VG, vv. 376-380: «coge la vela con tiento / que la vara de la entena / con las ráfagas del viento / enreda en aspás y cruces / todas las jarcias».

<sup>970</sup> v. 1026 *hacer salva*: «vale también disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad, o expresión de urbanidad y cortesía» (Aut); «hacen salva los soldados a su rey, a su general y a su capitán en ocasiones, disparando la arcabucería por lo alto, y sin pelotas. Lo mismo hacen los fuertes, fortalezas y castillos en sus ocasiones, y los bajeles en la mar, navíos y galeras cuando se topan, o pasan por cerca de tierra de amigos, o quieren tomar puerto. Todo esto en demostración de reconocimiento, paz y amistad» (Cov). También se hacía esta salva con músicas. Comp. DJ, v. 445 acot.: «*Hacen salva dentro*»; DP, vv. 333-339: «Con que, entre otros sacrificios, / ha dispuesto dedicarla / estas noches varios coros / de música, a cuya salva / espera cuál será el día / de tan alegre mañana / que a ellos responda piadosa»; HP, vv. 39-40: «te hacen salva / segunda vez los músicos del alba».

<sup>971</sup> v. 1026 *torres*: efectivamente, existían varias torres en la Jerusalén antigua: la de David, próxima a la Puerta de Jaffa, las edificadas por Herodes *el Grande*, llamadas Hipicus, Fasael y Mariamme, etc. Ver Jeremías, 2000, p. 27.

<sup>972</sup> v. 1028 acot. *Da vuelta la nave*: la nave es, pues, una especie de bofetón grande, manejado por debajo del carro por medio de un torno que la haría girar. Al girar se supone que la nave llega a puerto, esto es, al tablado. Comp. IN, v. 644 acot.: «*Interrumpen canto y voces, clarines y cajas en el carro de la nave, y, dando vuelta, se ven en ella algunos marineros, y el Mercader en la popa, con banda, plumas y bengala*».

<sup>973</sup> v. 1032 *Sión*: añadimos a lo dicho anteriormente algún detalle más que ofrece el *Apocalipsis*: Sión es ciudad celestial, esposa del Cordero (*Apocalipsis*, 3, 12: «et scribam super eum nomen Dei mei et nomen civitatis Dei mei, novae Ierusalem, quae descendit de caelo a Deo meo, et nomen meum novum»), a la que se presenta como una novia engalanada para su esposo (*Apocalipsis*, 21, 2: «Et civitatem sanctam Ierusalem novam vidi descendentem de caelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo»).

<sup>974</sup> v. 1034 *Salén*: ciudad de la cual Melquisedec era rey (*Génesis*, 14, 18; *Hebreos*, 7, 1-2). «Afirman los judíos que Sem, hijo de Noé, al que llaman también Melquisedech, fundó, después del diluvio, la primera ciudad que hubo en Siria, dándole el nombre de Salem [...] La ocuparon más tarde los jebuseos, que le impusieron el nombre de Jebús. Más tarde, uniendo las dos denominaciones de Jebús y Salem, pasó a llamarse *Hierusalem*» (San Isidoro, *Etimologías*, XV, 1, 5, p. 1045; ML, 83, col. 194). De ella, San Jerónimo dice que significa paz: «Salem pax vel reddens» (San Jerónimo, *Liber interpretationis*, 1959, p. 72 y 157). De acuerdo con uno de manuscritos del mar Muerto o rollos de Qumrán (llamados así por hallarse los primeros rollos en una gruta situada en Qumrán, a orillas del mar Muerto), sería efectivamente

	salve, religioso alcázar <sup>975</sup> ,	1035
	salve, gran templo de Dios,	
	en quien funda mi esperanza	
	*el más generoso triunfo	
	*de cuantos triunfos aguarda	
	el amante rey esposo	1040
	*que a su tálamo me llama.	
	<i>*Da vuelta la nave.</i>	
TODOS	*Buen viaje, buen pasaje.	
SINAGOGA	¿Que esto consienta mi saña	
	sin que el abrasado cierzo <sup>976</sup>	
	de mis suspiros les haga	1045
	*zozobrar? ¡Oh, para cuándo	
	*sus iras el noto aguarda!	
	¡Para cuándo el aquilón <sup>977</sup>	
	*sus cóleras!	

Jerusalén. Según Reyre, 1998, p. 322, la Nueva Salén es la Iglesia triunfante, representada en nuestro auto por el personaje de la Esposa.

<sup>975</sup> v. 1035 *alcázar*: además de 'edificio', posee la connotación de 'palacio celestial, cielo' en este contexto y en muchos otros autos calderonianos. Comp. PG, vv. 138-140: «Montes que al cielo se encumbran, / siendo, de ese azul alcázar, / sus cimas verdes columnas». Salomón edificó en Jerusalén el primer templo que se consideraba la morada de Dios en la tierra, y David, el alcázar (*Cantar*, 4, 4). Pero además, Calderón pudo tener en mente la imagen del Real Alcázar de Madrid, antaño situado en el solar donde actualmente se erige el Palacio Real. Desde el siglo XVI, cuando se convierte en palacio real como consecuencia de la elección de Madrid como capital del Imperio español, conoció sucesivas mejoras y ampliaciones, si bien su aspecto exterior final corresponde a las obras realizadas en 1636 por el arquitecto Juan Gómez de Mora, impulsadas por el rey Felipe IV. Fue residencia de la Familia Real española y sede de la Corte desde la dinastía de los Trastámara hasta su destrucción en un incendio en 1734. Comp. AD, vv. 1810-1813: «habrá Rey / Católico en venideros / siglos que el vivo Maná / hospede en su Alcázar mismo»; BAS, vv. 1627-1631: «la trairá a su Real Alcázar, / donde la oración continúa / y las continuas estancias / de fe, devoción y celo, / de la sin par Mariana».

<sup>976</sup> v. 1044 *cierzo*: «Viento que corre del septentrión, frío y seco» (Aut). Es símbolo de frío, violencia y destrucción. Comp. BAS, vv. 723-226: «ella en una débil caña / nace tan a la inclemencia / que cualquier aura la dobla / y cualquier cierzo la hiela»; PD, vv. 307-312: «no veo en todas ellas / flor que con feliz adorno / otra flor no signifique, / que inspirada del favonio / ha de vencer de la Culpa / ábregos, cierzos y notas».

<sup>977</sup> v. 1048 *aqulón*: es el norte, el lugar de la oscuridad de donde vienen reyes destructores en diversos pasajes de la Biblia (*Daniel*, 11, 8-15). Lucifer piensa colocar su trono en el lado del aquilón (*Isaías*, 14, 11-14). El rey del aquilón representa al Demonio y del aquilón viene todo el mal (San Agustín, ML, 33, 56; San Gregorio Magno, ML, 76, 798, 939 y ML, 79, 515; Ruperto Abad, ML, 168, 231). Comp. DJ, vv. 870-872: «*Idolatría*.- ¡Rey del Aquilón soberbio, / rey de Colcos, que te roban / los tesoros de tus huertos!»; IS, vv. 1272-1274: «*Herejía*.- Yo infestaré todo el mundo, / sobre el aquilón he puesto / mis sillas»; NM, vv. 5-6: «al impulso violento / del Aquilón, de quien el mal proviene». Ver, por oposición, *Austro* (MT, v. 229).

LISONJA	Ya a la instancia <sup>978</sup>	
	*de tu invocación parece	1050
	*que maretas <sup>979</sup> se levantan	
	amotinando contra esa	
	*nave el mar.	
SINAGOGA	¡Oh, fueran tantas	
	que al través dieran con ella	
	*en aquellas peñas pardas,	1055
	*adonde tope la quilla <sup>980</sup>	
	tumba y luego <sup>981</sup> desatada	
	en fragmentos fuese a pique!	
LISONJA	*Sí harán, pues ya la contrastan <sup>982</sup>	
	*las ráfagas de sus iras.	1060
ESPOSA	*Tormenta nos amenaza	
	*de opuestos contrarios vientos.	
TODOS	Iza, vira, amaina, amaina <sup>983</sup> .	
SINAGOGA	Pues siempre se interpretaron	
	tribulaciones las aguas <sup>984</sup>	1065

<sup>978</sup> v. 1049 *instancia*: 'solicitud'.

<sup>979</sup> v. 1051 *maretas*: *mareta*: «Término náutico. El movimiento de las aguas, que empieza a esforzarse poco a poco» (Aut).

<sup>980</sup> v. 1056 *quilla*: «Madero largo que pasa de popa a proa del navío o embarcación, en la parte íntima dél, y es en el que se funda toda su fábrica» (Aut).

<sup>981</sup> v. 1057 *luego*: tiene el sentido de 'al instante, prontamente' en la lengua del Siglo de Oro.

<sup>982</sup> v. 1059 *contrastar*: «Vale también hacer oposición y frente, combatir y lidiar» (Aut). Comp. IM, vv. 975-977: «¿Qué bajel en alta mar, / contrastado de inclementes / contrarios vientos corrió»; NM, vv. 842-844: «[la nave] por más que contrastada / llegue a verse zozobrada, / no ha de verse sumergida».

<sup>983</sup> v. 1063 *Iza, vira, amaina, amaina*: en la tormenta se ordena amainar la vela mayor e izar el trinquete (el más pequeño de los tres mástiles principales, situado a proa) donde se sujeta la vela del trinquete (llamada también a su vez trinquete), más pequeña y manejable en el momento del huracán. Comp. DJ, v. 504: «¡Amaina la mayor, iza el trinquete!». Con estas exclamaciones y especialmente, con el recurso verbal que son las intervenciones de Lisonja, la Esposa y la Sinagoga, se sugiere que la nave está atravesando una tormenta. Sobra decir que este motivo de la tormenta es muy frecuente en los autos, tanto por sus capacidades simbólicas, como por su relación con otros tópicos, como la vida humana en cuanto navegación o la nave de la Iglesia, principalmente.

<sup>984</sup> vv. 1064-1065 *siempre se interpretaron / tribulaciones las aguas*: las aguas como imagen de las tribulaciones de la vida se reiteran en los *Salmos*: 18, 17; 32, 6-7; 42, 8; 69, 15-16; etc. Comp. EC, vv. 25-30: «En el Texto sagrado, / cuantas veces las aguas se han nombrado, / tantos doctos varones / las suelen traducir tribulaciones, / con que la humana vida / navega



LISONJA	...qué secreto es el que encierra...	
SINAGOGA	...esta admirable...	
LISONJA	...esta rara...	1085
SINAGOGA	*...metafórica alusión...	
LISONJA	...alegórica amenaza...	
*LAS DOS	*...de la insignia del Cordero *en los Príncipes del Austria.	*Vanse
	* <i>Dentro cajas.</i>	
* <i>Dentro</i>	Arma, arma, guerra, guerra <sup>989</sup> .	1090
* <i>En la nave</i> *1 <sup>o</sup>	*Al trinquete <sup>990</sup> .	
*2 <sup>o</sup>	A la mesana <sup>991</sup> .	
*3 <sup>o</sup>	*A la escota <sup>992</sup> .	
*4 <sup>o</sup>	Al chafaldete <sup>993</sup> .	
TODOS	Iza, vira, amaina, amaina.	
PEDRO	*No temáis, que aunque furiosos huracanes se levantan, afligirnos podrán, pero *no sumergirnos <sup>994</sup> .	1095

<sup>989</sup> v. 1090 *Arma, arma, guerra, guerra*: grito de batalla que se reitera en otros autos calderonianos (AD, v. 429; DJ, v. 553; LA, v. 683; LC, v. 1; DM, v. 1381; VC, v. 888; etc.); sirve para arengar a los soldados, bien para que embistan, bien para que se preparen ante el ataque del enemigo.

<sup>990</sup> v. 1091 *trinquete*: «El tercer árbol hacia la parte de proa en las naves mayores, y en las menores es el segundo» (Aut).

<sup>991</sup> v. 1091 *mesana*: «El último árbol del navío, que se pone hacia la popa» (Aut).

<sup>992</sup> v. 1092 *escota*: «Cuerda o maroma con que se temple la vela de la nave, alargándola o acortándola» (Aut).

<sup>993</sup> v. 1092 *chafaldete*: «Voz náutica. Son dos cabos que sirven de izar contra las vergas los puños de la gavia, y también los tiene la cebadera y los juanetes, y esto se hace para aferrar y coger las velas» (Aut). Comp. DJ, v. 508: «*Hércules*.- ¡A la braza! *Teseo*.- ¡A la escota! *Orfeo*.- ¡Al chafaldete!»; EC, vv. 20-22: *Entendimiento*.- ¡En el mar de la vida nos perdemos! / *Tacto*.- ¡Larga aquella mayor! *Olfato*.- ¡Iza el trinquete! / *Gusto*.- ¡A la triza! *Oído*.- ¡A la escota! *Vista*.- ¡Al chafaldete!».



ESPOSA	*Sagrada	
	Oración, pues de la tierra como el humo te levantas *del incienso <sup>995</sup> y eres sola	1100
	la que en el aire elevada *puedes penetrar los cielos, sube en ti misma a la gavia <sup>996</sup> *a ver si puerto descubres.	
ORACIÓN	*Deme tu espíritu alas de paloma <sup>997</sup> , que con ellas penetraré las doradas *esferas.	1105
	* <i>Elévase</i> <sup>998</sup> la Oración.	
PEDRO	*Apenas sube la Oración <sup>999</sup> cuando se amansan	

<sup>994</sup> vv. 1096-1097 *affligirnos podrán, pero / no sumergirnos*: la Iglesia puede sufrir contratiempos, pero nunca puede ser vencida.

<sup>995</sup> vv. 1099-1100 *humo del incienso*: comp. *Apocalipsis*, 8, 3-4: «Et alius angelus venit et stetit ante altare habens turibulum aureum, et data sunt illi incensa multa, ut daret orationibus sanctorum omnium super altare aureum, quod est ante thronum. Et ascendit fumus incensorum de orationibus sanctorum de manu angeli coram Deo». Este conocido elemento ceremonial se asimila simbólicamente a la oración (C. a Lapide, XXI, 130, 1) y se ofrece a Dios (*Mateo*, 2, 13).

<sup>996</sup> v. 1103 *gavia*: «Una como garita redonda, que rodea toda la extremidad del mástil del navío, y se pone en todos los mástiles, y cada una toma el nombre de aquel en que está. Sirve para que el grumete puesto en ella registre todo lo que se puede ver del mar» (Aut).

<sup>997</sup> v. 1106 *paloma*: quizá haya una alusión en estas palabras al Espíritu Santo, simbolizado en forma de esta ave en la iconografía cristiana. Si el sentido es que la Oración, cual paloma, va a guiar a los tripulantes de la nave de Pedro en su travesía, cabría pensar entonces en una referencia al himno eclesial «Veni Creator Spiritus», que invoca la presencia del Espíritu Santo.

<sup>998</sup> v. 1108 acot. *Elévase*: en su acepción mística, «Transportarse en contemplación, levantando el espíritu a la especulación y consideración de las cosas inmatrimales y divinas, que común y regularmente se dice arrobarse» (Aut). Comp. DO, vv. 177-178: «Príncipe.- ¡Absorto a tantos prodigios / estoy! *Envidia*.- Yo elevada y muda»; IM, vv. 1185-1186: «En su éxtasis la dejemos / elevada». En su acepción escenográfica, el personaje de Oración sube hacia lo alto sobre una canal o pescante, mecanismo de tramoya que se elevaba sobre un pie derecho, muy frecuente en las comedias de santos y en los autos. Ver Ruano y Allen, 1994, pp. 471-479. La canal o pescante iría montada sobre el mástil central (árbol mayor) del carro-nave. Comp. NM, v. 1822 acot.: «*Dan vuelta elevándose la Culpa y el Amor en sus dos árboles mayores*».

<sup>999</sup> v. 1109 *Oración*: dice San Pablo que la oración es el mejor instrumento del hombre ante la adversidad (que él cifra en las tentaciones del Demonio): «State ergo succincti lumbos vestros in veritate et induti lorica iustitiae et calceati pedes in praeparatione evangelii pacis, in omnibus sumentes scutum fidei, in quo possitis omnia tela Maligni ignea extinguere; et galeam salutis assumite et gladium Spiritus, quod est verbum Dei; per omnem orationem et

	*de los siglos <sup>1000</sup> de la vida las procelosas <sup>1001</sup> borrascas.	1110
ESPOSA	Restituída lo diga ya la tormenta en bonanza.	
ORACIÓN	Y no lo diga eso solo.	
*TODOS	*¿Pues qué? Dilo en voces altas.	1115
ORACIÓN	<i>Canta</i> Albricias, que ya la guerra del mar venció nuestro celo <sup>1002</sup> *y es serenidad del cielo *que paz publique la tierra.	
TODOS	*Tierra, tierra.	1120
	<i>*Da vuelta la nave.</i>	
MÚSICA	*Albricias, que ya la guerra *del mar venció nuestro celo *y es serenidad del cielo *que paz publique la tierra.	
*TODOS	*Tierra, tierra.	1125
*ORACIÓN	* <i>Canta</i> En los desiertos parajes del mar de la vida humana *la Oración es soberana, la que descubre celajes <sup>1003</sup>	

---

obsecrationem orantes omni tempore in Spiritu, et in ipso vigilantes in omni instantia et obsecratione pro omnibus sanctis» (*Efesios*, 6, 14-18).

<sup>1000</sup> v. 1110 *siglos*: *siglo*: «Significa también la edad, tiempo y duración de cada cosa» (Aut).

<sup>1001</sup> v. 1111 *procelosas*: *proceloso*: «Lo que frecuentemente padece tempestades y tormentas» (Aut).

<sup>1002</sup> v. 1117 *celo*: lematizado *zelo* en Aut: «Se toma también por el afectuoso y vigilante cuidado de la gloria de Dios, u del bien de las almas; y se extiende al del aumento y bien de otras cosas o personas» (Aut). Comp. LA, vv. 53-54: «*Discordia*.- ¿Qué hace? *Guerra*.- Orando está al cielo. / *Discordia*.- Pues oye lo que a Dios dice su celo».

<sup>1003</sup> v. 1129 *celajes*: «Colores varios que aparecen en las nubes, causados de los rayos del sol que las hieren, y según la postura en que se hallan, forman unos ramos más o menos densos [...] Metafóricamente se llama también todo lo que siendo denso o frondoso deja algún claro por donde se pueda ver aquello mismo que oculta o encubre» (Aut). Comp. NM, vv. 29-31: «Y así, puesta la proa en los celajes / de aquella inculta tierra: / ¡A tierra, timonel!»; PD, vv. 271-

	*y con seguros pasajes	1130
	*encaminará al que yerra; y pues el horror destierra, no dude nuestro desvelo	
MÚSICA	*que es serenidad del cielo *que paz publique la tierra.	1135
*TODOS	Tierra, tierra.	
ORACIÓN	<i>Canta</i> *El camino de la vida *le acertará quien siguiere *la Oración y la anduviere *aun antes de la partida; *y pues a todos convida *para pasar desta guerra *a la paz que el cielo encierra, *correr al horror el velo.	1140
MÚSICA	*que es serenidad del cielo *que paz publique la tierra.	1145
TODOS	*Tierra, tierra.	
PEDRO	Pues ya tranquilas las ondas nos coronan de esperanzas, de aquellos australes montes *haced a las cumbres salva.	1150
	<i>*Tocan<sup>1004</sup> clarines en la nave y disparan, y salen al tablado<sup>1005</sup> el Duque, Andrés, Juan, Mateo, la Malicia y la Simplicidad.</i>	

274: «Un peñasco veo / que tiene una nube en hombros, / en quien de cielos y aire / celajes se ven».

<sup>1004</sup> v. 1152 acot. *tocan*: *tocar*. «Hacer son en algún instrumento, hiriendo las cuerdas armónica y acordemente con los dedos u arco, según su calidad» (Aut). Comp. DJ, v. 305 acot.: «*Tocan cajas y clarines, y vanse, y salen Medea y la Idolatría*»; EC, v. 1082 acot.: «*Tocan cajas y alborótanse todos*».

<sup>1005</sup> v. 1152 acot. *tablado*: «Se llama también el pavimento del teatro público, en que se representa, que se llama así, porque regularmente se forma de tablas» (Aut). Comp. DO, v. 1273 acot.: «*Vese en el carro de la nave negra, arrimado al árbol mayor, que será una Cruz, el Orfeo y a sus pies Leteo y, subiendo en elevación, da vuelta la nave con un coro de música; y a este tiempo salen al tablado Príncipe y Envidia*»; DP, v. 1919 acot.: «*Vase, llevando a la*

DUQUE	*Pues ya en los lejos del mar *despliega las velas blancas aquella nave en quien viene toda la flota cifrada *de las Indias del Ofir <sup>1006</sup> , *responded a la alborada de sus voces y clarines.	1155
ANDRÉS	*Feliz es hoy nuestra patria.	
MATEO	Sí, pues flota y paz a un tiempo *publica.	1160
SIMPLICIDAD	Y con circunstancia *tal (perdonen si no es buena, *que es la Inocencia quien habla *con las voces del afecto <sup>1007</sup> ) *que de Santander <sup>1008</sup> las armas	1165

---

*Sinagoga, y vuelve la Noche, atravesando el tablado»; TB, v. 871 acot.: «Siéntanse todos y Noé en medio en el suelo del tablado».*

<sup>1006</sup> v. 1156 *Ofir*: nombre que los israelistas daban en tiempos de Salomón al este de África, de donde importaban animales salvajes, pájaros raros, marfil y sándalo (Johnson, 1987, p. 62). En el siglo XVI, Ofir era en el imaginario popular un lugar fabuloso y totalmente fantástico, donde se suponía que se encontraban las legendarias minas del rey Salomón (Manchester, 1992, p. 233). Es mencionado en la Biblia por la flota que armó Salomón: «Qui, cum venissent in Ophir, sumptum inde aurum quadringentorum viginti talentorum detulerunt ad regem Salomonem» (1 Reyes 9, 28; también en 1 Reyes 10, 11 y 22, 49 y en Job 22, 24 y 28, 16). Funciona como metonimia del oro y las riquezas. Comp. HP, vv. 291-292: «bebiendo al sol de justicia / el rico ofir de sus ciencias»; IN, vv. 654-655: «Parece que del Ofir / el rumbo tray»; VI, vv. 552-555: «los arroyos del Cedrón, / las fuentes de Rafidín, / salpicando sus cristales / con envidias del Ofir».

<sup>1007</sup> v. 1164 *afecto*: «Pasión del alma, en fuerza de la cual se excita un interior movimiento, con que nos inclinamos a amar, o aborrecer, a tener compasión y misericordia, a la ira, a la venganza, a la tristeza y otras afecciones y efectos propios del hombre» (Aut). Comp. AP, vv. 1383-1388: «Por eso, también seguida, / bien que a lo lejos, de todas / las Virtudes va, movidas / del afecto de que haya / valor que a restituirla / vuelva a su Gracia»; DO, vv. 1264-1272: «Vuelva a nuevas tales / en mí, pues que me le enseñan / en sus afectos iguales / la piedad del Primer Día, / al Tercero Día triunfante / de las fuerzas del abismo / y el instrumento que trae / en su mano, porque juntas / suenen realidad y imagen».

<sup>1008</sup> v. 1165 *Santander*: si bien Covarrubias hace derivar el topónimo de *Sanctus Andreas* y algunos filólogos explican el origen de la villa en relación con San Andrés como patrono (*Sanct Ander*), lo cierto es que la ausencia de este santo en el desarrollo de la ciudad, hacen dudar de su autenticidad. Por el contrario, la mayoría considera que el nombre actual de Santander proviene del antropónimo latino Emeterio, soldado romano decapitado a finales del siglo III en Calahorra y cuya cabeza, según la leyenda, llegó a bordo de una barca de piedra a Santander, donde fue custodiada por una comunidad de monjes que allí vivía. Apoya esta teoría el hecho de que la primera referencia escrita a la ciudad, datada del año 1068, sea el privilegio atribuido

	*trae en las velas, y así *Santander es el que ampara *su navegación.	
MALICIA	*No hable *equivoca tu ignorancia.	
SIMPLICIDAD	*Sí quiero, que hoy diz que está en equívocos la gracia.	1170
MALICIA	*Y la desgracia, en cuanto hoy mi vista alcanza y no alcanza.	
SIMPLICIDAD	No sabré encarecer cuánto este demonio me cansa.	1175
ESPOSA	A tierra, a tierra, y publiquen vuestras voces mi llegada.  * <i>Tocan los clarines en la nave.</i>	
DUQUE	*Pues sus salvas se repiten, *repítanse nuestras salvas.	
*CORO 1º	*¿Ha <sup>1009</sup> del mar?      * <i>En el tablado</i>	
*CORO 2º	¿Ha de la tierra?      * <i>En la nave</i>	1180
DUQUE	*Con bien vengas, soberana nave de Pedro, a la orilla, que tan dichosa te aguarda.	
ESPOSA	*Con bien la admitan tus puertos *y sí harán, que en la austral playa es cualquier cabo que doble Cabo de Buena Esperanza <sup>1010</sup> .	1185

---

al rey Sancho II de Castilla que concedía al Obispado de Oca los derechos de explotación sobre varios puertos, entre los que se cita el *Portus Sancti Emetherii*.

<sup>1009</sup> v. 1180 *Ha*: «Interjección que sirve para explicar diversos afectos y acciones, con que se amonesta, avisa, anima o alaba a alguno» (Aut). Alterna, en los autos calderonianos, con la forma *ah*, más frecuente.

*CORO 1º	Albricias.	
*CORO 2º	Albricias.	
1º	Y a voces la Fama <sup>1011</sup> ...	
2º	Y a voces la Fama...	1190
1º	*...publique el tesoro *que ya desembarca.	
2º	...publique la paz *de nuestra bonanza.	
ESPOSA	*Y al sol saludando...	1195
DUQUE	*Y aplaudiendo al alba...	
ESPOSA	*...del amante Esposo...	
DUQUE	*...de la hermosa Infanta...	
ESPOSA	...la salva repitan...	
DUQUE	...repitan la salva...	1200
ESPOSA	...voces y clarines.	
DUQUE	...trompetas y cajas.	

*\*Mientras canta todo esto la música bajan de la nave.*

<sup>1010</sup> v. 1187 *Cabo de Buena Esperanza*: alusión a este puerto de mar que pertenecía a la Corona española en el siglo XVII. Con un ingenioso juego de palabras (frecuentes, por lo demás, en la toponimia de los autos calderonianos), la Esposa vincula su feliz desembarco tras la tormenta a este puerto africano.

<sup>1011</sup> v. 1189 *Fama*: su iconografía es la de una «Mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, que aparece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada, poniéndose por todos los lados tantos ojos como plumas tiene, y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas. Sostendrá con la diestra una trompa» (Ripa, *Iconología*, I, p. 395). La Fama es aquí pregonera, a voces ('gritos, tono elevado'), del dichoso desembarco de la Esposa y, por tanto, es alegoría de la fe. Comp. CG, vv. 627-632: «Venid, mortales, venid, / venid, venid sin tardanza / al convite general, / siendo el clarín de la Fama / voz de la Fe, con que inspira en su aliento / aliento a sus voces, voces a su llama»; VT, vv. 1117-1122: «publique / en altas voces la Fama / discurriendo cielo y tierra, / llena de plumas y alas, / que yo de parte del rey / aseguro esta palabra».









	alistar sus gentes manda en odio tuyo y en odio de tu Esposa, cuya saña	1260
	*creció al escuchar de mí *cuando por señas le daba *que eres el Cordero que *a quitar vienes...	
DUQUE	*Aguarda, que antes que a mis reales bodas	1265
	*las nupciales fiestas <sup>1023</sup> haga a honra de mi Esposa, tengo *de añadir hoy a sus plantas *ese triunfo; y pues la ofende *tanto el ver que me señalas	1270
	manso Cordero, ha de ser *ese el blasón de mis armas.	
MALICIA	Atención, que quizá aquí	* <i>Aparte</i>
	*empiezan mis asechanzas <sup>1024</sup> .	
DUQUE	*Y así porque cuantos fueren	1275
	*conmigo a esta empresa vayan honrados con él, primero *que a sus opósitos <sup>1025</sup> salgan, *he de instituir un Orden de caballería <sup>1026</sup> fundada	1280

<sup>1023</sup> v. 1266 *nupciales fiestas*: nueva alusión a la parábola de las bodas del hijo del rey (*Mateo*, 22, 1-14), interpretada por muchos teólogos como anuncio de las disposiciones necesarias para participar en el banquete eucarístico: «Simile factum est regnum coelorum homini regi, qui fecit nuptias filio suo. Et misit servos suos vocare invitatos ad nuptias [...] Ecce prandium meum paravi, etc.». Comp. PS, vv. 1632-1634: «Venid donde os aguarda / el prevenido banquete / destas bodas».

<sup>1024</sup> v. 1274 *asechanzas*: «Usado más comúnmente en plural. Engaño o artificio para hacer algún daño a otro» (Aut).

<sup>1025</sup> v. 1278 *opósitos*: *opósito*: «Defensa, oposición, impedimento u embarazo puesto en contra» (Aut). Comp. LC, vv. 704-707: «Sale al paso, antes que al verte / en su opósito remiso / cobre crédito una vaga / impresión»; DF, vv. 1322-1326: «Yo la primera / que al opósito le salga / heroicamente resuelta / a morir en la campaña / he de ser».

<sup>1026</sup> vv. 1279-1280 *Orden de caballería*: «Dignidad y título de honor, que con varias ceremonias y ritos se daba a los hombres nobles o a los esforzados, que prometían vivir justa y honestamente y defender con las armas la Religión, el Rey, la Patria y los agraviados y

*en la insignia <sup>1027</sup> del cordero, no porque diga la fama	
*en ningún tiempo al mirar	
*que Tusón <sup>1028</sup> de Oro se llama, que es por el vellón de oro	1285
*que tanto a Jasón ensalza <sup>1029</sup> , sino el cándido vellón	
*que vio Gedeón al alba	
*cuajar el blanco rocío; que habiendo de dedicarla	1290
a mi Esposa y siendo ella como es Gracia de las gracias <sup>1030</sup> ,	
a ella compete el blasón	
*del blanco vellón sin mancha.	
*Llamarse tusón construya	1295
*en el esquilo <sup>1031</sup> la lana,	
*pues se explica en la tonsura aquella porción humana	
*que sujeta al filo viste	
*la divinidad del alma <sup>1032</sup> .	1300

---

menesterosos. [...] El conjunto, cuerpo y sociedad de los caballeros que profesaban las armas, con autoridad pública, debajo de las leyes universales, dictadas por el pundonor de las gentes, y aprobadas por el uso de las naciones. Llámense también así las órdenes militares» (Aut).

<sup>1027</sup> v. 1281 *insignia*: «Señal distintiva, o divisa honrosa, por la cual se distinguen unas cosas de otras, o absolutamente, o por ser señal de algún honor especial» (Aut). Comp. AP, vv. 1207-1213: «Mercurio soy, de las ciencias / dueño; ser querub lo diga, / si del talar y del ala / no lo han dicho las insignias, / con las de este caduceo, / cuyos áspides publican / el delicto»; DO, v. 786 acot.: «*Salen los Días y Músicos cantando y la Naturaleza ricamente vestida detrás, como señora de ellos; cada uno tray las insinias de su creación, el hacha el Día Primero y el Tercero, las frutas y flores, etc.*».

<sup>1028</sup> v. 1284 *tusón*: «El vellón del carnero, o la piel del mismo con su lana. [...] Los franceses dicen toisón, y ahora se dice así modernamente entre nosotros» (Aut). Y en la subentrada *Orden de Caballería del Tusón de Oro*, Aut señala que del collar que es su insignia pende «una piel de un carnero con su lana, liado por el medio, todo de oro esmaltado, aludiendo al vellocino de Gedeón, que le anunció la victoria contra los madianitas; o según otros al vellocino dorado de Colcos, que Jasón y los argonautas fueron a conquistar con tantos riesgos, que es lo que se llama tusón, o toisón, como ahora se dice».

<sup>1029</sup> vv. 1285-1286 *vellón de oro / que tanto a Jasón ensalza*: el vellón era la piel del carnero alado Crisomallo, sacrificado por Frixo y recuperado por Jasón en su expedición a la Cólquida con los argonautas. Ver Martín, 2004, s. v. *vellocino de oro y Jasón*.

<sup>1030</sup> v. 1292 *Gracia de las gracias*: «Tomada teológicamente y genéricamente es don de Dios sobre toda la actividad y exigencia de nuestra naturaleza, sin méritos ni proporción de parte nuestra, y siempre ordenado al logro de la bienaventuranza» (Aut). Recordemos que la Esposa es trasunto de la Iglesia y de la Virgen María, y en consecuencia, gracia es uno de los significados de su nombre.

<sup>1031</sup> v. 1296 *esquilo*: «La obra de esquilar y quitar el vellón o lana a las ovejas» (Aut).

Su insignia (pues es mi amor  
 \*quien constituirla manda)  
 será de fuego y así,  
 de pedernales<sup>1033</sup> la banda<sup>1034</sup>  
 de que penderá el cordero 1305  
 \*se ha de labrar, engazada  
 \*de eslabones<sup>1035</sup> de oro que  
 \*estén exhalando llamas,  
 con una letra que diga  
 \*Herido luce, a que añada 1310  
 \*otra en respuesta diciendo  
 (pues para ti se consagra)  
 Tú sola y no otra; con que  
 \*del collar medida y tasa  
 siempre será una, advirtiendo 1315  
 que en mi amor no habrá mudanza<sup>1036</sup>.  
 Y aunque hoy en su fundación  
 contada familia haya,  
 \*podrán después sus Maestres<sup>1037</sup>

<sup>1032</sup> vv. 1298-1300 *aquella porción humana / que sujeta al filo viste / la divinidad del alma*: alusión a la humanidad de Cristo, que tiene en su encarnación una sola persona (la segunda de la Santísima Trinidad), pero dos naturalezas (humana y divina). Cristo es Dios y hombre, y tiene cuerpo de verdadera carne humana (cfr. Denzinger, 18, 25, 33, 114, 288, 344, 393, 422...); acepta someterse al pago de la naturaleza humana, que Él asume, excepto en el pecado. Comp. AR, vv. 373-376: «A qué encarna y a qué nace / el morir lo diga, puesto / que de la porción de humano / quiso sujetarse al feudo»; SP, vv. 1541-1546: «Dista la delicia vana / a que nuestro ser se inclina, / de la delicia divina / cuanto la porción humana / del cuerpo a la soberana / porción del alma distó». Ver también *unión hipostática* (MT, vv. 1657-1659).

<sup>1033</sup> v. 1303 *pedernales*: *pedernal*: «Piedra dura, y como transparente, que herida con el acero arroja chispas, y por ello usan de ella en las armas de fuego, labrada y cortada a este intento» (Aut).

<sup>1034</sup> v. 1304 *banda*: «Adorno que comúnmente usan los oficiales militares, de diferentes especies, hechuras y colores, y que sirve también de divisa para conocer de qué nación es el que la trae» (Aut). Comp. IN, v. 644 acot.: «*Interrumpen canto y voces, clarines y cajas en el carro de la nave, y, dando vuelta, se ven en ella algunos marineros, y el Mercader en la popa, con banda, plumas y bengala*»; SG, vv. 499-502: «y así con piedad no escasa / banda roja usa la pía / católica monarquía / de Borgoña por la casa».

<sup>1035</sup> v. 1307 *eslabones*: el eslabón enciende la llama en el pedernal al golpearlo; *eslabón*: «Se llama también el hierro con parte de acero con que saca fuego de un pedernal, y de ordinario sirve para encender la yesca y después con ella la luz. Dícese así por la figura con que está formado, que es a modo de sortijón con dos vueltas por donde se ase, metiendo por ellas los dedos» (Aut).

<sup>1036</sup> v. 1316 *mudanza*: tiene aquí, además, el sentido moral de 'cambio de actitud y conducta'.

<sup>1037</sup> v. 1319 *Maestres*: *Maestre*: «es superior de toda Orden, en cualquiera de las militares» (Aut). Comp. SRP, vv. 333-338: «Aquí, pues, en tanto que / convocatorias despacha / a los militares maestros / de Santiago y Calatrava, / Alcántara y grandes cruces / de San Juan».

*extenderla y ampliarla.	1320
No han de tener encomiendas <sup>1038</sup>	
ni pruebas sus ordenanzas:	
*encomiendas, porque es Orden	
de pobreza voluntaria	
*y solo ha de mantenerla	1325
*el tesoro de sus arcas;	
ni pruebas, porque no excepta <sup>1039</sup>	
personas, que quien a tanta	
*dignidad llegue en la fe	
la notoriedad le basta.	1330
El manto capitular	
*(pues es para ir a batalla,	
*mostrando que a morir pronto	
ha de estar en sus venganzas)	
será de color de sangre,	1335
como que ya la derrama	
cordero sacrificado	
a las presas y a las garras	
de hambriento lobo; conque	
de armiños <sup>1040</sup> y de escarlata	1340
ha de ser significando	
la pureza y la constancia.	
Cinco oficios principales	
ha de tener en su casa	
*el Maestre del Tusón:	1345

<sup>1038</sup> v. 1321 *encomiendas: encomienda*: «Es una dignidad dotada de renta competente: cuales son las de las órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara, San Juan y otras. [...] Se toma también por el lugar, territorio y rentas de la misma dignidad o encomienda» (Aut).

<sup>1039</sup> vv. 1327-1328 *no excepta personas*: la invitación al Sacramento y a la Redención de Cristo es universal, para todos, sin excepción de personas, es decir, sin parcialidades injustas. Comp. LE, vv. 906-918: «*Rey*.- Si heroicas monarquías / niegan sus gentes todas, / rebeldes siendo a las piedades mías, / tu voz a convidar para las bodas / se salga a los caminos, / y convoque a los pobres peregrinos / [...] / *Príncipe*.- y a todos cuantos vieres / pobres y humildes, a mis bodas llama, / sin escetar persona»; PS, vv. 1642-1645: «Entrad todos, que mi casa / para todos está abierta / y a todos la mesa franca / sin excepción de personas»; TM, vv. 563-573: «*Placer*.- Como sus bodas previene, / un convite voy a hacer / de su parte [...] / llevo cartas yo / de grande crédito y fe. / *Pecado*.- ¿Dónde están? *Placer*.- Yo lo diré; / estas son, que él me mandó / que las dé, sin escetar / personas».

<sup>1040</sup> v. 1340 *armiños*: se toma metonímicamente por la piel del *armiño*: «Animal pequeño, que tiene la piel muy blanca y fina, y una mancha negra en el extremo de la cola» (Aut).

Asesor para sus causas,  
 \*Gran Canciller<sup>1041</sup>, Secretario<sup>1042</sup>,  
 \*Tesorero<sup>1043</sup> y Rey de armas<sup>1044</sup>.  
 Y aunque armados caballeros  
 de ser adelante no hayan, 1350  
 \*hoy por más honor del Orden  
 \*es bien que entre ellos se partan.  
 \*Y pues el primero fuiste, \*A Andrés  
 \*Andrés, que llegó a mis plantas  
 \*por el nombre del Cordero 1355  
 \*que oíste en Juan, de ser te encarga  
 \*perpetuo Asesor del Orden.  
 \*Tú, Bautista, pues señala  
 \*el Canciller los despachos  
 \*y es quien los firma y los marca 1360  
 con el real sello que imprime  
 de mi carácter la estampa,  
 \*serás su Gran Canciller,  
 \*pues de tu bautismo de agua  
 \*ha de manar el Bautismo, 1365  
 \*que es el carácter del alma<sup>1045</sup>.  
 Tú has de ser su Secretario,

<sup>1041</sup> v. 1347 *Canciller*: «Oficio de grande estimación, y segundo oficial en la Casa del Rey en España [...] Su autoridad consistía en tener el sello real y en despachar con el Rey» (Aut).

<sup>1042</sup> v. 1347 *Secretario*: «El sujeto a quien se le comunica algún secreto, para que le calle y guarde inviolablemente. [...] Se llama asimismo la persona a quien se encarga la escritura de cartas, correspondencias, manejo y dirección principal de los negocios de algún príncipe, señor, caballero u comunidad, cuyas resoluciones arregla y dispone para el acierto de las materias, consultándolas con su dueño» (Aut).

<sup>1043</sup> v. 1348 *Tesorero*: lematizado *thesorero* en Aut: «Ministro diputado para la custodia y distribución del tesoro real, u particular».

<sup>1044</sup> v. 1348 *Rey de armas*: «Título de dignidad y honor, que los reyes daban a los caballeros más esforzados y famosos en hechos de armas, a cuyo cargo estaba advertir las hazañas de los demás militares, testificando de ellas, para su remuneración y premio, decir en causas dudosas de hechos de armas, denunciar las guerras, asentar paces, asistir a los consejos de guerra e interpretar las letras escritas en lengua peregrina a los reyes. Sus insignias eran las armas y blasón del Emperador o Rey, sin ninguna ofensiva, pues no peleaban» (Aut).

<sup>1045</sup> v. 1366 *carácter del alma*: «Otro efecto de los sacramentos, no común a todos, sino propio de solos tres, que son Bautismo, Confirmación y Orden sagrado, es el carácter que imprimen en el alma. Porque diciendo el Apóstol: "El Señor nos ungió, y nos selló, y nos dio prenda del Espíritu en nuestros corazones" [2 *Corintios* 1]; por aquella palabra selló, describió claramente el carácter del cual es propio sellar y marcar. Es pues el carácter como cierta señal impresa en el alma que jamás puede borrarse, y que está perpetuamente estampada en ella» (*Catecismo Romano*, p. 93).

Juan, a quien darán las alas	
*del águila <sup>1046</sup> del imperio	
*plumas para su alabanza,	1370
*mayormente cuando des	
*fe y testimonio <sup>1047</sup> a la instancia	
*del Cordero cuando el libro	
de los siete sellos <sup>1048</sup> abra.	
Tú, Diego, a quien tantas veces	1375
han de mirar las campañas	
*invocado en sus victorias,	
has de ser su Rey de armas.	
*Tú, Pedro, su Tesorero,	
y así esta llave dorada <sup>1049</sup>	1380
*te entrego de sus tesoros	
para que tú los repartas.	
*Y a ti, Mateo, te nombro,	
para escribir las hazañas	
*que espero, mi Coronista <sup>1050</sup> ,	1385

<sup>1046</sup> v. 1369 *águila*: es el animal emblemático de San Juan: «Los apóstoles son comparados a las águilas por cuanto extendieron las alas de su predicación por todo el orbe [...] y entre todos se da el renombre de águila al bienaventurado San Juan Evangelista, por haber en su evangelio encumbrado su vuelo a tanta altura» (Cov). Comp. GD, vv. 307-310: «¿Quién fuera aquí, / para hablar en su alabanza, / aquella águila que en Patmos / vio tanto sol cara a cara?»; MM, vv. 677-680: «*Evangelista*.- Enajenado de mí, / nuevo espíritu en mí siento; / no hay águila caudalosa / que más se remonte al cielo»; VG, vv. 570-572: «yo, Juan, el menor de sus menores, / tengo espíritu tal, tal fe, tal celo, / que del águila juzgo corto el vuelo».

<sup>1047</sup> v. 1372 *testimonio*: «Se toma asimismo por prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de alguna cosa» (Aut). Comp. OR, vv. 1327-1328: «¿Qué importa si no hay quien dé / testimonio de todo esto?».

<sup>1048</sup> vv. 1373-1374 *libro de los siete sellos*: se refiere a San Juan, *Apocalipsis*, 5, 1-4; 6, 1-17, donde se narra cómo el cordero abre el libro de los siete sellos, para juzgar después a la humanidad; es el libro de la vida (20, 12 y 15), y solo entrarán en la «nueva Jerusalén» los que están escritos en él: «nisi qui scripti sunt in libro vitae» (21, 27). Nadie puede abrir el libro sino el Cordero al que Dios ha entregado los destinos del mundo, el Cordero pascual inmolado, pero resucitado y glorioso como señor de la humanidad entera: «et cantabant canticum novum dicentes: Dignus es, Domine, accipere librum et aperire signacula eius, quoniam occisus es, et redemisisti nos Deo in sanguine tuo» (5, 9). Comp. AR, vv. 477-479: «y aun ser allí el que la abre [la Puerta] / el inocente cordero / de los siete sellos»; HP, vv. 2066-2068: «del cordero / que en la Apocalipse abrió / el libro de siete sellos».

<sup>1049</sup> v. 1380 *llave dorada*: las llaves de San Pedro son los atributos más característicos de los muchos que tiene. Se documenta por vez primera en un mosaico del siglo V; unas veces es única, otras porta dos, una de oro y otra de plata, que simbolizan las llaves del cielo y de la tierra, es decir, el poder de atar y desatar. La raíz de esta representación de San Pedro es el pasaje de *Mateo*, 16, 19. Cfr. Réau, 2001, tomo 2, vol. 5, p. 51. Comp. DJ, v. 77 acot. «*Salen Hércules y Teseo, que son San Pedro y San Andrés, con un aspa y una llave grande Pedro*».

\*porque notorias las hagas.  
 \*Y pues ya están elegidos  
 \*los oficios que la sacra  
 \*Orden del Maestrazgo encierra  
 \*y para facción<sup>1051</sup> tan alta 1390  
 \*es Andrés el Asesor  
 \*que justifique las causas,  
 \*siendo el Bautista el que imprima  
 \*con el Bautismo<sup>1052</sup> la estampa  
 \*que el proceso de la culpa 1395  
 \*original<sup>1053</sup> la deshaga;  
 \*dando como Secretario  
 \*de que queda cancelada  
 \*Juan el testimonio, y Diego  
 \*(pues es jurado Rey de armas) 1400  
 \*arbolando sus pendones;  
 \*y Pedro, que la dorada  
 \*llave tiene del tesoro  
 \*para tan justa demanda;  
 \*repartiéndolos a todos 1405  
 \*yo, como principal causa,  
 \*haré que vuele mi imperio  
 \*en las alas de la Fama  
 \*desde el alemán nevado

<sup>1050</sup> v. 1385 *Coronista*: con *o* epentética en todos los testimonios conservados del auto, necesaria para la isometría. Lematizado *chronista* en Aut: «El que escribe historias o anales, particularmente de las vidas y hazañas de los reyes u hombres heroicos».

<sup>1051</sup> v. 1390 *facción*: «Acometimiento de soldados, o ejecución de alguna empresa militar, para ganar gloria y honra contra los enemigos» (Aut). Comp. AD, vv. 208-212: «concurren para este triunfo / amigas dos circunstancias: / una es la facción que yo / tengo entre esa gente ingrata / a su Dios».

<sup>1052</sup> v. 1394 *Bautismo*: voz definida por Calderón en CI, vv. 1952-1957: «Una breve / ablución, que aunque exterior / llega al cuerpo, la mantiene / el alma como carácter / sacrosanto e indeleble / que la imprime»; definición que revela el conocimiento de nuestro autor acerca de la terminología empleada por el Concilio de Trento: ver *carácter del alma* (MT, v. 1366).

<sup>1053</sup> vv. 1395-1396 *culpa original*: el pecado original, heredado de Adán y transmitido a todos los hombres nacidos (excepto a Cristo y a la Virgen). Cfr. *Romanos*, 5, 12: «Propterea, sicut per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, et per peccatum mors, et ita in omnes homines mors pertransiit, eo quod omnes peccaverunt». De ahí la tradición católica de bautizar a los niños que han contraído por generación el pecado original (Denzinger, 102). La doctrina de la Iglesia sobre el pecado original se contiene en el *Decretum super peccatu originali* del Concilio de Trento (sesión V: 17/06/1546). Ver Ott, 1966, p. 180-191.



	*hasta la zona <sup>1054</sup> tostada	1410
	*y del ámbito del orbe <sup>1055</sup>	
	*no haya parte reservada	
	*que no se mire triunfante,	
	*glorioso el laurel <sup>1056</sup> del Austria.	
TODOS	*Por tan supremos favores	1415
	a todos nos da tus plantas.	
SIMPLICIDAD	¿Cómo liberal con todos	*A la Malicia
	*a usted no le ha dado nada?	
MALICIA	Yo empiezo a servir ahora.	
SIMPLICIDAD	No le arriendo la ganancia.	1420
ESPOSA	Pues de tantas honras, tantos	
	favores, de dichas tantas	
	como a ellos hacéis, en mí	
	resultan las alabanzas;	
	por mí y por ellos, Señor,	1425
	humildemente postrada	
	y rendida, no tan solo	
	*como esposa, como esclava <sup>1057</sup>	

<sup>1054</sup> v. 1410 *zona*: se llamaba zona a cada una de las cinco franjas que dividían la esfera terrestre, «dos formadas por los círculos polares, hacia uno y otro polo, que llaman frías, por estar sumamente apartadas de la eclíptica o camino del sol; una formada de la distancia que hay del un círculo solsticial al otro, dividida por la eclíptica en dos partes, una septentrional y otra austral, que llaman tórrida o muy ardiente [...] y las otras dos que llaman templadas» (Aut). La zona «tostada» se correspondería con la región tórrida o quemada, mientras que el «alemán nevado» del verso anterior designaría la zona fría del norte.

<sup>1055</sup> v. 1411 *orbe*: «Se toma regularmente por el mundo» (Aut). Comp. FI, vv. 177-181: «Pero para qué te canso, / cuando todo el orbe entero / en cruentos sacrificios / (¡oh, no haya alguno incruento!) / es un rebaño de Dios»; MR, vv. 1270-1275: «Este simulacro que hoy / Siria a tu nombre levanta, / Caldea a tu amor dedica / y el orbe a tu honor consagra, / tan adorado de todos / viva».

<sup>1056</sup> v. 1414 *laurel (del Austria)*: uso metonímico y metafórico del término para designar el esplendor de la Casa de Austria. Ver *laurel* (MT, v. 1227).

<sup>1057</sup> v. 1428 *como esposa, como esclava*: Calderón funde la tipología de la Virgen como modelo de humanidad (*Lucas*, 1, 38: «Dixit autem Maria: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum») y como modelo de la Iglesia Esposa (*Efesios*, 5, 21-33, especialmente 25: «Viri, diligite uxores, sicut et Christus dilexit ecclesiam et seipsum tradidit pro ea»). Comp. DI, vv. 673-677: «Pues si para tanta dicha / mi mérito es mi obediencia, / reconociéndome esclava / estoy a tus plantas puesta; / cúmplase tu voluntad»; DO, vv. 508-511: «tan humilde, tan rendida, / tan voluntaria se postra / a ti el alma que confiesa / ser más esclava que esposa»;



	*Ya dije que fuego exhalan	1450
	*sus eslabones; ya dije que a honor de la Ley de Gracia, mi amante Esposa, se funda *con estas dos circunstancias.	
	Ven, Esposa, y venid todos.	1455
	Y ay de aquel que con dañada intención ponga en el pecho *el cordero y no en el alma <sup>1061</sup> .	
	* <i>Mirando a la Malicia.</i>	
MALICIA	A mí me mira, si es      * <i>Aparte</i> *que mis designios alcanza.	1460
ANDRÉS	Aunque a todos, Señor, honran tus obras...	
MATEO	...con tus palabras *a todos turbas <sup>1062</sup> .	
*JUAN	¿Quién puede *ir a tanto honor...	
DIEGO	...con mala *intención?	
DUQUE	*Alguno, que *quizá entre nosotros anda.	1465

<sup>1061</sup> vv. 1456-1458 *aquel que con dañada / intención ponga en el pecho / el cordero, y no en el alma*: comp. la participación de personas indignas –como Malicia/Judas– en el banquete eucarístico y en la ceremonia de imposición del cordero con *1 Corintios*, 11, 27-29: «Itaque, quicumque manducaverit panem vel biberit calicem Domini indigne, reus erit corporis et sanguinis Domini. Probet autem seipsum homo, et sic de pane illo edat et de calice bibat; qui enim manducat et bibit, iudicium sibi manducat et bibit non diiudicans corpus». Aquel que comulga no reconociendo en el Sacramento la presencia de Dios, no recibe beneficio, sino condenación. Ver también *Marcos*, 14, 18-21 y *Mateo*, 26, 21-25, donde Cristo anuncia que quien lo traicionará va a comer de su mismo plato. Comp. OR, vv. 1313-1322: «*Pablo*.- Mas ved, / que el que indigno... / [...] / ...coma de este pan y beba / de este cáliz, será reo / del cuerpo y sangre de Cristo. / Examínese primero / el hombre; y así de este / pan y vino pruebe cuerdo, / y no indigno coma y beba / el juicio contra sí mismo».

<sup>1062</sup> v. 1463 *turbas*: *turbar*: «Metafóricamente vale sorprender, o aturdir a alguno, causándole rubor en algún acto, de modo que no acierte a hablar, o proseguir lo que iba a hacer». (Aut).

MALICIA	[ <i>Aparte</i> ] El corazón se me ha muerto *dentro del pecho.	
PEDRO	Señala *quién es, verás qué sañudo león <sup>1063</sup> le hago.	
DUQUE	Basta, basta, *que al más sañudo león *el canto del gallo <sup>1064</sup> espanta. Venid, pues.	1470
ANDRÉS	*No en vano el mundo...	
DIEGO	*...Felipe, Señor, te aclama...	
TODOS	...pues vas a vencer la fiera cerviz de siete gargantas <sup>1065</sup> .  * <i>Vanse los cinco.</i>	1475
MALICIA	Que caiga en mí la sospecha *de su voz o que no caiga, he de entrar a ver en qué *la Orden del Cordero para,	* <i>Aparte</i>   1480

<sup>1063</sup> v. 1469-1470 *sañudo león*: «Hacer un sañudo león a alguien» semeja una expresión tradicional con la que Pedro indica que va a enfrentarse a quien traicione al Duque con la fiereza de un león. No obstante, no se trata de un refrán, aunque hemos encontrado algunos en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas que tienen una semántica cercana o similar («No es tan bravo el león como le pintan» [p. 224], «Siempre quien toma un león en ausencia, verás que teme un topo en presencia» [p. 262], «Por la uña se saca el león» [p. 393], «De otros leones más bravos nos habemos librado» [p. 577], «Como un león» [p. 596]).

<sup>1064</sup> v. 1472 *canto del gallo*: el apóstol Pedro negó conocer a Jesús hasta en tres ocasiones distintas, antes de que cantara el gallo, según se relata en *Juan*, 18, 25-27; *Lucas*, 22, 55-62; *Marcos*, 14, 66-72; y *Mateo*, 26, 69-75.

<sup>1065</sup> vv. 1475-1476 *fiera cerviz de siete gargantas*: se refiere probablemente al dragón infernal de siete cabezas y diez cuernos del *Apocalipsis* (12, 3), o a la bestia sobre la que se sienta la gran Ramera, y que cuenta también con siete cabezas (*Apocalipsis*, 17, 3). C. a Lapide asocia el número a los siete pecados capitales [XXI, 241, 2]. No se olvide, además, que en la iconografía apocalíptica es muy usual la representación del infierno como las fauces de un dragón que echan fuego, representación relacionada con el *Apocalipsis*, 6, 1-17. Este dragón es vencido por la sangre del cordero en la visión de San Juan. Para el cordero enfrentado al dragón, cfr. *Apocalipsis*, 5, 1-14 y ss. Comp. DJ, vv. 1113-1116: «*Idolatría*.- el infierno se aperciba, / sus siete gargantas abra, / porque el Cordero es Palabra / que me ciega y me derriba».

\*pues fue el fin a que introduje  
misterio de sombras tantas.      \*Vase

DUQUE      \*Bautista.

BAUTISTA      ¿Qué es lo que quieres?

ESPOSA      Oración.

ORACIÓN      ¿Qué es lo que mandas?

DUQUE      Que tú, pues sabes mejor      1485  
\*que todos estas montañas...

ESPOSA      Que tú, pues eres quien más  
\*las noches en vela pasas...

DUQUE      ...te quedes de posta<sup>1066</sup> en ellas...

ESPOSA      ...te estés en esta de guarda...      1490

\*DUQUE      ...que aunque a la cena no asistas,  
no por eso te hará falta  
el cordero, pues verás  
\*que siempre contigo anda.

\*ESPOSA      ...que aunque has de hallarte en la cena      1495  
(pues siempre a mí me acompañas)  
\*con todo eso sea otro el paso  
\*donde la Oración aguarda.

\*ORACIÓN Y

BAUTISTA      \*¿Qué nombre me dejas?

\*DUQUE

Y ESPOSA      \*Fe.      \*Vanse

---

<sup>1066</sup> v. 1489 *posta*: «Se llama en la milicia la centinela que se pone de noche, fija en algún puesto u sitio para guardarle» (Aut). Comp. SG, vv. 1007-1009: «A las postas que nos velan / siempre por nombre ha de darse / sólo un Dios»; VT, vv. 1162-1164: «Ya de la posta se encarga / mi vejez; retiraos todos, / hasta llegar vuestra estancia».

## \*ORACIÓN

Y BAUTISTA Tú verás mi vigilancia. 1500

\**Sale la Lisonja.*

LISONJA

En este sitio la posta

\*la Sinagoga me encarga,

y pues la Lisonja siempre

\*ha servido desvelada

\*en agradados, conocer 1505

tengo a todos cuantos pasan.

\**Paséanse los tres, cada uno en su puesto, y en medio la Oración.*

ORACIÓN

\*Pues tengo de estar en vela

\*divierta<sup>1067</sup> la voz mis ansias.

Canta

\*Alerta, mortales, alerta, mortales,

\*y no temáis desdichas ni males 1510

\*mientras la Oración os asiste despierta,

alerta, alerta, alerta<sup>1068</sup>.

BAUTISTA

Pues allí canta otra posta.

LISONJA

Pues allí otra posta canta.

BAUTISTA

\*Cante yo si así se alivia. 1515

<sup>1067</sup> v. 1508 *divierta*: 'distraiga'.

<sup>1068</sup> v. 1512 *alerta, alerta, alerta*: este verso, que luego se canta en forma de estribillo por varias voces, figura en varios autos de Calderón (CA, v. 1363 y ss.; DF, vv. 952 y ss.; IS, v. 415 y ss.; JF, v. 1616 y ss.; SG, vv. 1326 y ss.). Según Baczyńska, 2009, p. 18, en su edición al auto IS, se trata de una imitación del canto de centinela: «Esta noche me cupo la vela: / ¡plega a Dios que no me duerma!» y «Esta noche me cabe la vela: / ruego yo a mi Dios que no recuerde» (Frenk, M., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, 1090A y 1090B, respectivamente), que procede del auto *El Fénix de amor* de José Valdivieso. En relación con este canto están el auto anónimo *El castillo de la Fe*, la ensalada a lo divino «Despierta y ven presto, Juan» de Miguel Toledano (*Minerva sacra*, Madrid, 1616, p. 22) e, incluso, algún refrán de Correas («A quien vela, todo se le revela» [p. 16], «A quien madruga y vela, todo se le revela» [p. 16], «Esta noche me cabe la vela, ruego yo a mi Dios que no me duerma» [p. 136], «Estar alerta» [p. 533]). El canto del centinela se documenta igualmente en festividades religiosas, en el catálogo de pliegos de villancicos de la British Library y en las «Letras del villancico que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Cádiz, 1698 Pentecostés» de la University Library de Cambridge (Torrente, Á. y Marín, M. Á., *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger, 2000).







MALICIA	Un hombre que concierto	1545
	*salir a aquesa desierta	
	*campaña <sup>1072</sup> .	
BAUTISTA	*El nombre <sup>1073</sup> me dé.	
MALICIA	*¿Qué nombre? Un hombre sin fe.	
BAUTISTA	*¿Fe hay? Pase.	*Vase
ORACIÓN		
*Canta	Alerta.	
LISONJA		
*Canta	Alerta.	
MALICIA	¿Cómo salir me ha dejado	1550
	solo porque llegó a oír	
	*fe? Mas (¡ay de mí!), cuidado,	
	que como es para salir	
	*bastó el haberla nombrado	
	debajo de negación.	1555
ORACIÓN	¿Quién va?	
MALICIA	Aquesta es la Oración.	*Aparte
	*Poco me asusto de vella,	
	que quizá consiste en ella	
	*lo mayor de mi traición.	
	*Gente de paz.	
ORACIÓN	¿De paz?	
MALICIA	Sí.	1560

<sup>1072</sup> v. 1547 *campaña*: «El campo igual, que no tiene montes ni peñascos, y generalmente todo el sitio que no tiene casas» (Aut). Comp. AH, vv. 1104-1107: «¿A qué humilde, a qué sangrienta / especie en monte o campaña, / no la alimenta su saña, / su pasto no la alimenta?»; MC, vv. 446-448: «Ya van sembrando venenos / por todas esas campañas / Gula y Lascivia».

<sup>1073</sup> v. 1547 *nombre*: seña o palabra secreta que solo conocen los que tienen derecho a transitar por el terreno vigilado por los centinelas o postas.

ORACIÓN	¿Pues en qué la paz veré?	
MALICIA	*En acercarme hacia ti.	
ORACIÓN	*Haz alto <sup>1074</sup> y da el nombre.	
MALICIA	*Fe, *bien que falsa.	
ORACIÓN	*Pues fe oí y no me toca que advierta *si es fe viva o si es fe muerta, *pase. *Vase	1565
MALICIA	*Pues ya mi ambición rompió gracia y oración, *adelante vaya.	
LISONJA	*Alerta, que llega gente. ¿Quién va?	1570
MALICIA	¿Aún otra posta me queda?	
LISONJA	Sí. ¿Quién va, digo?	
MALICIA	*Quien ya sabe cómo pasar pueda.	
LISONJA	¿El nombre?	
MALICIA	*Fe.	
LISONJA	*Hágase allá *que no conozco a la Fe <sup>1075</sup> ni vive ese nombre aquí.	1575
MALICIA	Luego ¿ya al campo <sup>1076</sup> llegué	

<sup>1074</sup> v. 1563 *Haz alto*: 'párate, detente'; «es término castrense, porque cuando el asta donde va el estandarte, guión o bandera se levanta y se fija en tierra, para todo el ejército» (Cov). Comp. LA, vv. 1219-1220: «Haga / alto y diga el nombre».

<sup>1075</sup> v. 1575 *no conozco a la fe*: Lisonja, que vigila el puesto de la Sinagoga, dice no conocer la fe, la fe en Jesucristo. Efectivamente, la religión judía rechaza la figura de Jesús como Mesías.

	*de la Sinagoga?	
LISONJA	Sí.	
MALICIA	¿Quién su primer posta fue?	
LISONJA	Quien agradarla codicia.	1580
MALICIA	Luego ¿la Lisonja eres?	
LISONJA	*¿Quién tan presto el serlo indicia <sup>1077</sup> ?	
MALICIA	Quien quiere lo que tú quieres.	
LISONJA	Luego ¿tú eres la Malicia?	
MALICIA	Sí, que huyendo como tú	1585
	*de aquese palacio excelso, traigo robada una joya, *Lisonja, en que del primero discurso nuestro presumo que está cifrado <sup>1078</sup> el misterio	1590
	que tanto me asombra.	
*LISONJA	¿Cómo?	
MALICIA	Oye.	
	*Sale la Sinagoga.	
*SINAGOGA	¿Con quién (cuando vengo *de ronda en la noche oscura asegurando los puestos de mi gente, que ya en arma	1595

<sup>1076</sup> v. 1577 *campo*: 'campamento'.

<sup>1077</sup> v. 1582 *indicia*: *indiciar*. «Vale también sospechar alguna cosa, venir en conocimiento de ella, por las señas o indicios que se han visto» (Aut). Comp. BAS, vv. 635-638: «¡Oh, Señor, / cuál el ser mejor indicia / la sencillez en los montes / que el fausto en las monarquías»; VI, vv. 105-107: «*Lucero* 2.- ¿Has venido a mi voz o a mi deseo? *Malicia*.- A tu deseo y a tu voz, supuesto / que en tu voz y deseo el mío se indicia».

<sup>1078</sup> v. 1590 *cifrado*: participio del verbo *cifrar*. «Metafóricamente vale lo mismo que compendiar, epilogar, abreviar, reducir muchas cosas a una, o lo que es dilatado por sí a una o brevísimas cláusulas» (Aut).



SINAGOGA	A mí	
	me toca, soldado, eso	
	de aquilatarle la ley.	
	*¿Quieres, porque pueda hacerlo,	
	*vendérmelo?	
MALICIA	*Ya yo en mí	1625
	*como vendido le tengo,	
	*pues pasé de la Oración.	
	*Lo que ahora falta es el precio <sup>1081</sup> .	
SINAGOGA	*Ponle tú. ¿Qué es lo que quieres,	
	*di, por él?	
MALICIA	*Treinta dineros <sup>1082</sup> .	1630
SINAGOGA	Si el oro es fino, no es mucho,	
	mas que anda, soldado, temo	
	mucha malicia en el oro.	
MALICIA	*Claro está, que yo le vendo <sup>1083</sup> .	
SINAGOGA	*Y así hasta tocarle no	1635
	*le he de pagar. Tráeme presto,	
	Lisonja (pues para mí	
	nunca más llegaste a serlo),	
	*las piedras de mis contrastes <sup>1084</sup>	

<sup>1081</sup> v. 1628 *precio*: «El valor o estimación que tienen o se considera en las cosas [...] estimación, importancia o crédito» (Aut).

<sup>1082</sup> v. 1630 *Treinta dineros*: los que recibe Judas por vender a Jesús: «Tunc abiit unus de duodecim, qui dicebatur ludas Iscariotes ad príncipes sacerdotum et ait: "Quid vultis mihi dare, et ego vobis eum tradam?" At illi constituerunt ei triginta argenteos» (*Mateo*, 26, 14-15). Comp. HP, vv. 1886-1888: «*Hebraísmo*.- ¿Cuánto, vuelvo / a decirte, por él quieres / que te dé? *Apostasía*.- Treinta dineros».

<sup>1083</sup> v. 1634 *yo le vendo*: puede considerarse un caso de leísmo (dominante desde la primera mitad del siglo XVI en zonas castellanas, leonesas y norteñas de la Península, tanto para personas como para objetos), a no ser que se entienda como una personificación del cordero del collar y una metonimia, por el material de que está hecho, de oro.

<sup>1084</sup> v. 1639 *piedras de mis contrastes: piedra (de toque)*: «Cierta especie de piedra negra y lisa, de que se sirven los contrastes y plateros, para reconocer la calidad de los metales y sus quilates; porque tocándolos a ella dejan el color del metal» (Aut). *Contraste*: «Oficio público, erigido en las principales villas y ciudades, para pesar las monedas de oro y plata que unas personas hubieren de dar en pago a otras, y juntamente reconocer el peso y quilates del oro, plata y piedras preciosas para apreciarlas y darles su justo valor» (Aut). Desde la época

\*y luz.

\*Vase la Lisonja.

MALICIA                      \*¿Pues tú entiendes de esto?                      1640

SINAGOGA                    \*Lapidaria<sup>1085</sup> hay quien me llame,  
piedras me da un Evangelio<sup>1086</sup>

\*y crisol me hace algún *Salmo*

\*de los justos<sup>1087</sup> y, en efecto,

\*de contrastes siempre tiene                      1645

\*la Sinagoga instrumentos.

\*Vuelve a salir la Lisonja con luz<sup>1088</sup> y en una fuente<sup>1089</sup> lo que van  
diciendo los versos.

medieval (recuérdese, por ejemplo, el episodio de Raquel y Vidas en el *Poema de Mio Cid*), gran parte de la actividad monetaria –batir moneda– estaba en manos de los judíos (de ahí la difamación por usura).

<sup>1085</sup> v. 1641 *Lapidaria*: no hallo una referencia precisa para tal apodo; la lapidación, no obstante, era una práctica arraigada desde la antigüedad en el pueblo judío. Algunas referencias explícitas a ella en los libros del Antiguo Testamento: *Deuteronomio* (13, 6-10 [aquel que incita a servir a dioses ajenos]; 17, 2-7 [el que idolatra a otros dioses]; 21,18-21 [hijos rebeldes y de malas costumbres]; 22, 13-21 [mujeres que no son vírgenes]; 22, 23-24 [hombres que tengan encuentros sexuales con una mujer casada y mujeres casadas que tengan relaciones extramatrimoniales]); *Éxodo* (19, 9-13 [por acercarse al monte Sinaí mientras Dios entregaba a Moisés las tablas de los diez mandamientos]); *Levítico* (20, 27 [al que invoca espíritus de muertos o practica la adivinación]; 24, 10-16 [el que blasfema contra Dios]); y *Números* (15, 32-36 [a quien trabaja el día de reposo]). En el Nuevo Testamento, sabemos, por *Juan* 8, 1-11, que Jesús se opuso públicamente a la lapidación de una mujer adúltera.

<sup>1086</sup> v. 1642 *piedras me da un Evangelio*: debe de referirse al Evangelio de San Juan: «Tulerunt ergo lapides, ut iacerent in eum; lesus autem abscondit se et exivit de templo» (*Juan*, 8, 59) y «Sustulerunt iterum lapides Iudaei, ut lapidarent eum» (*Juan*, 10, 31). Para el anti-semitismo de los autos, véase Ruano, 1998.

<sup>1087</sup> vv. 1643-1644 *crisol me hace algún Salmo / de los justos: crisol*: «Vaso de cierta tierra arenisca, de la hechura y forma de un medio huevo, en que los plateros funden el oro y la plata, y los acendran y acrisolan» (Aut). La Sinagoga justifica su autoridad para probar la pureza del oro del toisón de acuerdo con la imagen del crisol que aparece en los *Salmos*. No encuentro una referencia exacta al respecto (hay que tener en cuenta que Calderón emplea a menudo la voz «salmos» designando las palabras o doctrinas evocadas en sus autos, pero no siempre apuntando específicamente a los *Salmos* de la Biblia), pero podría ser cualquiera de las tres siguientes: en el *Salmo* 17, un inocente acusado injustamente acude ante el tribunal de Dios, a quien demanda que compruebe la pureza de su corazón (cfr. versículo 3: «Proba cor meum et visita nocte; igne me examina, et non invenies in me iniquitatem»); en el *Salmo* 66, un cántico de acción de gracias a Dios, versículo 10, David comenta: «Quoniam probasti nos, Deus; igne nos examinasti, sicut examinatur argentum»; y finalmente, en el *Salmo* 73, se explica que quien padece y sufre a manos de los malvados e impuros de corazón acaba encontrando consuelo en Dios (versículos 13-14: «Et dixi: "Ergo sine causa mundavi cor meum et lavi in innocentia manus meas; et fui flagellatus tota die, et castigatio mea in matutinis"»).

<sup>1088</sup> v. 1647 acot. *luz*: «Se llama también la vela, velón o candil con que se alumbraba de noche» (Aut).



*SINAGOGA	*No lo creo, *que si lo creyera no *anduviéramos en esto. Pruebo el oro.  * <i>Tócale a una sogá</i> <sup>1093</sup> .	1660
MALICIA	¿En qué le pruebas?	
SINAGOGA	En un esparto <sup>1094</sup> le pruebo, por si su aspereza le hace descubrir mezcla y es cierto que la humanidad descubre *de la sogá el sentimiento en el primer toque.	1665
MALICIA	Pasa *a otro examen.	
SINAGOGA	Ya lo intento.  <i>Tócale a unos azotes</i> <sup>1095</sup> .	1670
MALICIA	¿A un azote le examinas <sup>1096</sup> *de cáñamo y zarzas hecho?	
*SINAGOGA	*Sí, que cáñamos y zarzas *son las forjas de mi incendio.	

<sup>1093</sup> v. 1663 acot. *soga*: los accesorios que a continuación van apareciendo en escena son los instrumentos del prendimiento, Pasión y Crucifixión de Jesucristo, que Sinagoga aplicará metonímicamente al cordero del collar del Toisón. El primero de ellos, la sogá, simboliza las cuerdas con que maniataron a Jesús: «Misit ergo eum Annas ligatum ad Caipham pontificem» (*Juan*, 18, 24); «Et confestim mane consilium facientes summi sacerdotes cum senioribus et scribis, id est universum concilium, vincientes Iesum duxerunt et tradiderunt Pilato» (*Marcos*, 15, 1); y «Et vinctum adduxerunt eum et tradiderunt Pilato praesidi» (*Mateo*, 27, 2).

<sup>1094</sup> v. 1664 *esparto*: «Mata o hierba bien conocida en España, donde naturalmente nace con grande abundancia, principalmente en el Reino de Murcia y cerca de la ciudad de Cartagena. Nace como unas varitas sutiles difíciles de romper, y de ellas se forman sogas, esteras y otras obras» (Aut).

<sup>1095</sup> v. 1671 acot. *azote*: «Instrumento con que se azota» (Aut). Instrumento que designa metonímicamente la flagelación de Cristo: «Tunc ergo apprehendit Pilatus Iesum et flagellavit» (*Juan*, 19, 1); «Pilatus [...] tradidit Iesum flagellis caesum, ut crucifigeretur» (*Marcos*, 15, 15); y «Iesum autem flagellatum tradidit, ut crucifigeretur» (*Mateo*, 27, 26).

<sup>1096</sup> v. 1671 *examinas*: *examinar*. «Vale también reconocer la calidad y bondad de los géneros u otras obras, y si están fabricados según ley y ordenanzas que les corresponden» (Aut).



*MALICIA	No le des más.	
SINAGOGA	¿Cómo no?	1675
	*Cinco mil veces le tengo	
	*de examinar a este toque	
	*y al de estas espinas luego.	
	* <i>Tócale a una corona de espinas</i> <sup>1097</sup> .	
	Y no contenta, pasar	
	hasta el acerado <sup>1098</sup> hierro	1680
	* <i>Tócale a unos clavos</i> <sup>1099</sup> .	
	de estos clavos y este palo,	
	* <i>Tócale a una cruz</i> <sup>1100</sup> .	

<sup>1097</sup> v. 1679 acot. *corona de espinas*: es la coronación de Cristo, por parte de los soldados romanos, con una corona de espinas: «Et milites, plectentes coronam de spinis, imposuerunt capiti eius et veste purpurea circumdederunt eum» (*Juan*, 19, 2); «Milites autem duxerunt eum intro in atrium, quod est praetorium, et convocant totam cohortem. Et induunt eum purpuram et imponunt ei plectentes spineam coronam» (*Marcos*, 15, 16-17); y «et plectentes coronam de spinis posuerunt super caput eius et arundinem in dextera eius et, genu flexo ante eum, illudebant ei dicentes: "Ave, rex Iudaeorum!"» (*Mateo*, 27, 29).

<sup>1098</sup> v. 1680 acot. *acerado*: «Lo que tiene acero u está mezclado y dado de acero» (Aut).

<sup>1099</sup> v. 1681 acot. *clavos*: de estas piezas empleadas para clavar a Cristo en la cruz, la única referencia bíblica es posterior a la Crucifixión; sucede cuando el apóstol Tomás duda de la resurrección de Jesús y afirma: «Nisi videro in manibus eius signum clavorum et mittam digitum meum in signum clavorum et mittam manum meam in latus eius, non credam» (*Juan*, 20, 25). En cuanto a los clavos usados para fijar los pies de Jesús, se ha especulado si los dos talones habrían sido clavados con un solo clavo o si cada extremidad habría sido enclavada independientemente; sea como fuere, la iconografía religiosa primitiva presenta los pies de Jesús clavados por separado, mientras que a partir del siglo VI, están cruzados y fijados al palo vertical con un solo clavo (*The International Standard Bible Encyclopedia*, s. v. *Crucifixion* [Consulta: 2/07/2012]).

<sup>1100</sup> v. 1682 acot. *cruz*: Jesús cargó con la cruz –ayudado por Simón de Cirene– hasta el monte Calvario, donde fue crucificado: «Tunc ergo tradidit eis illum, ut crucifigeretur. Susceperunt ergo Iesum. Et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum, quod Hebraice dicitur Golgotha, ubi eum crucifixerunt et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Iesum» (*Juan*, 19, 16-18); «at illi succlamabant dicentes: "Crucifige, crucifige illum!". [...] At illi instabant vocibus magnis postulantes, ut crucifigeretur, et invalescebant voces eorum. Et Pilatus adiudicavit fieri petitionem eorum [...] Et cum abducerent eum, apprehenderunt Simonem quendam Cyrenensem venientem de villa et imposuerunt illi crucem portare post Iesum. [...] Ducebantur autem et alii duo nequam cum eo, ut interficerentur. Et postquam venerunt in locum, qui vocatur Calvariae, ibi crucifixerunt eum et latrones, unum a dextris et alterum a sinistris» (*Lucas*, 23, 21-33); ver también *Marcos*, 15, 20-22; y *Mateo*, 27, 31-33. Sobre la forma de esta cruz, son escasas los datos que facilita la Biblia, así que se ha especulado con que pudiera ser la típica *crux immissa* –con la viga vertical por encima del travesaño horizontal, más corto– (es la cruz en la que seguramente murió Jesús, en vista de la inscripción que fue colocada encima de su cabeza), una *crux commissa* –en forma de la letra tau griega–, una *crux decussata* –o cruz de

\*que en opiniones<sup>1101</sup> de cedro<sup>1102</sup>

por lo incorruptible hará

que el oro... ¿pero qué es esto?

\**Dentro ruido de truenos y tempestad*<sup>1103</sup>.

LISONJA \*Que al arma tocan, no solo 1685

uno y otro campo, pero

aun todo el cielo parece

con relámpagos y truenos

que al son de sus cajas pone

\*en arma<sup>1104</sup> los elementos<sup>1105</sup>. 1690

\**Deja caer la fuente con las insignias.*

\*MALICIA \*Al tocarle (¡ay infelice!)

\*a los clavos y al madero<sup>1106</sup>,

\*todo se estremece<sup>1107</sup>, todo

---

San Andrés: en forma de la letra equis– o una cruz griega –con ambos postes de la misma longitud– (*The International Standard Bible Encyclopedia*, s. v. *cross* [Consulta: 2/07/2012]).

<sup>1101</sup> v. 1682 *opiniones: opinión*: «Dictamen, sentir o juicio que se forma de alguna cosa, habiendo razón para lo contrario» (Aut). Comp. IM, vv. 467-470: «Gran repugnancia me hace / esta opinión, que aunque llevo / siempre la de Manes, no / sé si me conforme en esto».

<sup>1102</sup> v. 1682 *cedro*: ya hemos reproducido anteriormente (nota al v. 925) el pasaje de C. a Lapidre en el que refiere la altura, imputrescencia, aroma y belleza de los cedros del Líbano.

<sup>1103</sup> v. 1685 acot. *ruido de truenos y tempestad*: cfr. *Marcos*, 15, 33-38; *Lucas*, 23, 44; *Mateo*, 27, 51-53 («Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum: et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum, qui dormierant, surrexerunt. Et exeuntes de monumentis post resurrectionem eius, venerunt in sanctam civitatem, et apparuerunt multis»). «Como es obvio imaginar, los truenos y terremotos se harían a base de redobles de cajas, tambores, atabales y sobre todo del “gran tambor” que así y con razón llaman los italianos al bombo. El gran tambor sería por antonomasia la “caja de los truenos”. Pero sin duda alguna también contribuirían a tal efecto instrumentos como el clarín bajo, que alguna vez va asociado con las cajas roncadas, trémolos y escalas rápidas de toda clase de pífanos, clarines, chirimías y arpas (para la lluvia), en una palabra, de todo el instrumental de la compañía» (Querol, 1981a, pp. 102-103). Ver también Ruano y Allen, 1994, p. 538. Comp. DI, vv. 1755-1756: «¿Qué impensado terremoto / nos ha oscurecido el cielo?»; DO, vv. 1228-1230: «En terremoto tan grande, / ¡ay infelice de mí, / la luz a mis ojos falte!»; VI, vv. 2169-2171: «¿Qué súbito terremoto / de un instante a otro ha apagado / la luz del sol?».

<sup>1104</sup> vv. 1689-1690 *pone en arma: ponerse en armas*: «Frase que vale lo mismo que prevenirse para la guerra; pero más comúnmente se contrae este modo de hablar mirando a la defensa que a la ofensa» (Aut).

<sup>1105</sup> v. 1690 *elementos*: la presencia de los cuatro elementos naturales es motivo característico en el teatro sacramental calderoniano. Ver Wilson, 1936 [1976] y Flasche, 1981. Son protagonistas de los autos CE, IN y VSS.

<sup>1106</sup> v. 1692 *madero*: este término, más que el de «palo» del v. 1681, se asocia indefectiblemente al *lignum crucis*, reliquia del Cristianismo que designa al madero supuestamente empleado para crucificar a Jesucristo.

	se turba.	* <i>Ruido</i>	
SINAGOGA	Y en mí el aliento		
	ha fallecido. ¿Qué digo?		1695
	¿Yo me acobardo <sup>1108</sup> , yo temo <sup>1109</sup> ?		
	Para que se vea que nada		
	*me enmienda, a la compra vuelvo.		
	* <i>Ruido</i> .		
	*Y aunque todo dice liga		
	*de baja mezcla, aun con eso		1700
	es mío el cordero; y pues		
	entre las manos le tengo,		
	*dale el dinero, Lisonja,		
	*y ven donde en tanto estruendo <sup>1110</sup>		
	mis gentes, de mí asistidas,		1705
	*no desmayen <sup>1111</sup> los alientos <sup>1112</sup> .	* <i>Vase</i>	
LISONJA	A tanto escándalo <sup>1113</sup> absorta		
	de mirarte (¡ay de mí!) tiemblo.	* <i>Ruido</i>	
	Toma el dinero, Malicia,		
	*que fue del Tusón el precio.		1710

<sup>1107</sup> v. 1693 *se estremece*: *estremecer*: «Temblar, tener pavor y miedo, concebir temor; y por extensión en las cosas inanimadas, moverse con alteración excitadas de la agitación del aire» (Aut).

<sup>1108</sup> v. 1696 *me acobardo*: *acobardar*: «Turbar, poner miedo y temor: consternar a uno de manera que enflaquecido el ánimo, desista del intento o cosa que tiene emprendida»; *acobardarse*: «Además del significado literal vale encogerse, apocarse de ánimo, para no emprender y hacer alguna cosa» (Aut).

<sup>1109</sup> v. 1696 *temo*: *temer*: «Tener miedo u temor de alguna cosa» (Aut). Comp. DP, vv. 1827-1829: «¿Quién creará, / si puedo temer, que temo / más al Hombre que al Demonio?».

<sup>1110</sup> v. 1704 *estruendo*: «Ruido grande y recio [...] Por alusión vale confusión, bullicio y concurso ruidoso de gentes» (Aut).

<sup>1111</sup> v. 1706 *desmayen*: *desmayar*: «Perder el sentido, privarse del conocimiento, quedarse insensible, o por la falta de sangre, o por la pena y dolor que causa alguna desgracia no esperada» (Aut). Comp. DO, vv. 1231-1239: «Que el Sexto Día, / aunque habrá quien le consagre / a Venus por cuya estrella / Día Veneris se llame, / de quien se derive el Viernes, / viendo que a la media tarde / de su edad padece el sol / un parasismo tan grande, / se ha desmayado»; DP, vv. 733-740: «Mas, ¡ay triste!, / que tropezando turbada / en mi cólera, al primero / instante de ir a encontrarla, / tiembla el pecho, el corazón / late, el ánimo desmaya, / y, tropezando y cayendo, / vista y aliento me faltan».

<sup>1112</sup> v. 1706 *alientos*: *aliento*: 'Vigor del ánimo, esfuerzo, valor' (DRAE). Comp. LQ, vv. 1592-1597: «yerto el pecho, la voz muda, / torpe el labio, balbuciente / la lengua, pálida y mustia / la tez del rostro, embargado / el aliento y mal enjutas / las mejillas».

<sup>1113</sup> v. 1707 *escándalo*: «Significa también alboroto, tumulto, ruido, inquietud» (Aut).



mortales, que lo que no  
 pudiera hacer por sí mismo  
 el Demonio, pudo hacer  
 tomando por instrumento 1730  
 a la malicia de un hombre. \*Vase

*\*Salen la Esposa y la Simplicidad.*

*Dentro* Arma, arma.

ESPOSA \*Hacia este puesto,  
 \*Inocencia, fue por donde  
 \*mi Esposo a triunfar muriendo<sup>1118</sup>  
 entró en la batalla, y yo 1735  
 contigo seguirle intento.

SIMPLICIDAD Será fuerza que los dos  
 le sigamos, que en todo esto  
 \*solo Gracia e Inocencia  
 han quedado.

ESPOSA ¿En qué tropiezo? 1740  
 \*Repara<sup>1119</sup> en las insignias.

Mas no es tropezar sino  
 dar de ojos<sup>1120</sup>. Dadme, cielos,  
 valor para ver las ruinas  
 que aquí arrojadas encuentro.

SIMPLICIDAD ¿Qué son?

<sup>1118</sup> v. 1734 *triunfar muriendo*: así como el pecado fue la causa de la muerte de Cristo, Él, con su muerte, mató al pecado e hizo posible la redención del género humano. La muerte de Cristo es el triunfo de su labor redentora y su misión salvífica para con el hombre. Comp. LE, vv. 1310-1311: «Príncipe.- Yo saldré mañana a ella [campaña], / donde triunfaré muriendo»; TM, vv. 1431-1434: «¿Quién ha visto, ¡ay, infelice! / que haya valor tan invicto / que, muriendo, aun a la Muerte / destruya?».

<sup>1119</sup> v. 1741 acot. *repara: reparar*. «Vale también mirar con cuidado alguna cosa» (Aut).

<sup>1120</sup> v. 1742 *dar de ojos*: «Dar de ojos es caer sobre el rostro» (Cov). Comp. PS, vv. 250-252: «la intrincada senda sube / dando de ojos con el peso / del haz que en el hombro sufre»; GD, vv. 1055-1057: «entre espinas y entre abrojos / tropezando y dando de ojos / voy, ¡ay mísero de mí!».

ESPOSA	Un collar de quien	1745
	*alguno de los corderos	
	*del Tusón pendiente ha estado	
	*y ese entre estragos <sup>1121</sup> envuelto	
	*de espartos, cáñamos, zarzas,	
	*espinas, clavos y leño,	1750
	y todo teñido en sangre.	
SIMPLICIDAD	¿Pues qué recelas <sup>1122</sup> ?	
ESPOSA	*Recelo	
	*que hayan los contrastes sido	
	*del acendrado <sup>1123</sup> oro bello	
	*del cordero, que de él falta.	1755
SIMPLICIDAD	*¿De qué lo infieres <sup>1124</sup> ?	
ESPOSA	*Lo infiero	
	*de que para examinarle	
	*la ley del oro <sup>1125</sup> habrán hecho	
	costosa experiencia en él,	
	y no sin causa lo siento,	1760
	que siendo para probarle	
	la ley, como he dicho, y siendo	
	yo la ley, ¿qué mucho que	
	*con sacrílegos extremos <sup>1126</sup>	
	hallen en mí los quilates	1765

<sup>1121</sup> v. 1748 *estragos*: *estrago*: 'Daño hecho en guerra, como una matanza de gente, o la destrucción de la campaña, del país o del ejército' (DRAE). Comp. TP, vv. 983-988: «Todo este monte (¡ay de mí!), / poblado de bandoleros, / está siendo todo estragos, / todo muerte, todo incendios, / todo robos, todo insultos, / todo iras y todo estruendos».

<sup>1122</sup> v. 1752 *recelas*: *recelar*: 'Temer, desconfiar y sospechar' (DRAE).

<sup>1123</sup> v. 1754 *acendrado*: «Lo que está puro, sin defecto» (Aut). Comp. AM, vv. 565-570: «Soy / quien de los más escondidos / senos de la tierra supo / sacar el oro más fino, / la más acendrada plata / y los diamantes más ricos».

<sup>1124</sup> v. 1756 *infieres*: *inferir*: 'Sacar una consecuencia o deducir algo de otra cosa' (DRAE).

<sup>1125</sup> v. 1758 *ley (del oro)*: «En los metales y moneda es la calidad debida que resulta, después de la mezcla permitida por establecimiento» (Aut).

<sup>1126</sup> v. 1764 *extremos*: *extremo*: «Lamentarse, haciendo con ansia y despecho varios ademanes, y dando voces y quejas en demostración de sentimiento» (Aut). Comp. AP, vv. 286-289: «Ven, que como / no nos pierdan tus extremos / de vista, salvar podremos / alma y vida»; TP, vv. 1659-1663: «¿Qué confusas ilusiones, / qué obscuras ideas, qué vagas / aprehensiones, qué vehementes / delirios, o qué fantasmas / ves para tantos extremos?».

\*y en él las finezas<sup>1127</sup>? Estos  
sagrados ricos despojos<sup>1128</sup>  
\*ve, Inocencia, recogiendo.

\* *Va levantando las insignias y la Simplicidad recogiendo.*

SIMPLICIDAD \*¿Cómo a ellas la Malicia  
llega con atrevimiento, 1770  
\*si aun siendo yo la Inocencia  
llego con temor? \*Vase  
\* *Tocan la caja.*

ESPOSA \*Y puesto  
\*que dura la lid, he de ir  
\*por esta parte siguiendo  
\*sus pisadas.  
\* *Sale la Sinagoga con la espada desnuda.*

SINAGOGA \*No podrás, 1775  
\*que soy yo quien la defiende  
y no ha de pasar de aquí  
la Ley de Gracia, supuesto  
\*que yo he examinado el oro  
\*del Tusón de su cordero 1780  
\*y en la mezcla de lo humano  
\*la liga le he descubierto.  
Y si no mira vencido  
su campo<sup>1129</sup>, roto<sup>1130</sup> y deshecho,

<sup>1127</sup> v. 1766 *finezas*: *fineza*: «Vale también acción u dicho con que uno da a entender el amor y la benevolencia que tiene a otro» (Aut). Comp. LQ, vv. 990-996: «Aunque de esposo a galán / quieras volverte constante, / dándome a entender, rendido, / que el entrar a ser marido / no es salir de ser amante. / Con todo eso, la fineza / no he de aceptar»; VT, vv. 1366-1371: «Si cuando te desheredan / de tu reino y de su gracia / tus vasallos, te doy yo / un reino, ¿por qué no pagas / del deseo la fineza, / viéndote alegre y ufana?».

<sup>1128</sup> v. 1767 *despojos*: palabra que funciona en los textos del Siglo de Oro prácticamente como «palabra omnibus», con una semántica muy amplia que depende del contexto. Aquí posee la acepción de «ruina violenta que padece alguno, o alguna cosa» (Aut).

<sup>1129</sup> v. 1784 *campo*: «Se llama asimismo el ejército formado, que está en descubierto» (Aut). Comp. DF, vv. 1245-1248: «El campo allí en escuadrones / de bien dobladas hileras / puesto en regular batalla / para la marcha se apresta».

y que todos sus soldados, 1785  
 \*por más que les honró el pecho  
 \*con la insignia del Tusón,  
 todos le han dejado; pero  
 ¿qué mucho si competir  
 quiso con el león soberbio 1790  
 de Judá<sup>1131</sup> el cordero humilde  
 \*de Austria? Y si quieres verlo,  
 vuelve a esa nube los ojos,  
 en cuyo abrasado seno  
 coronado mi león 1795  
 \*triunfa en las alas del viento<sup>1132</sup>.

\**Ábrese*<sup>1133</sup> *el carro de la nube*<sup>1134</sup> *y vese el león coronado.*

<sup>1130</sup> v. 1784 *roto*: participio del verbo *romper*: «Vale también desbaratar u deshacer un cuerpo de gente unida», especialmente en sentido marcial (Aut). Comp. DF, vv. 1831-1834: «Y no es esto lo peor, / sino estar desde aquí viendo / segunda vez de vencida / roto el ejército nuestro».

<sup>1131</sup> vv. 1785-1786 *león de Judá*: imagen que se remonta al Viejo Testamento, cuando Jacob llama a su hijo «Catulus leonis Iuda» (*Génesis*, 49, 9), epíteto que pasará a Jesús como descendiente de Judá (*Lucas*, 3, 23-38; *Mateo*, 1, 1-17). Tanto león como cordero son en el Antiguo Testamento figuras mesiánicas de Cristo; por ello, para la alianza de imágenes que sigue a nivel escenográfico, pudo actuar en Calderón, de acuerdo con el texto mesiánico de *Isaías* 11, el versículo 6, que presenta juntos fiera e inocencia como anuncio de armonía universal: «Habitabit lupus cum agno, et pardus cum haedo accubabit, vitulus et leo et ovis simul morabuntur». Comp. SE, v. 1314 acot.: «*Ábrese la torre de los leones y aparece un león, y abriendo el pecho se ve un cordero*»; TM, v. 1690 acot.: «*Ábrese el carro del palacio y vese en él un león en pie sobre un altar, el cual, abriéndose en dos mitades, tiene dentro un cordero*».

<sup>1132</sup> v. 1796 *alas del viento*: «Frase con que metafóricamente se da a entender que alguna cosa se ha de hacer o se ha hecho con ligereza y velocidad» (Aut).

<sup>1133</sup> v. 1797 acot. *Ábrese*: no recogen acepción teatral Aut ni Cov. Verbo empleado en el lenguaje teatral para indicar la apertura de algún carro. Comp. CG, v. 1 acot.: «*Ábrese el primer carro y se ve el Rencor sentado en un trono de peñascos corpóreos, echando llamas, con corona de áspides, manto de estrellas negro, plumas, bengala y banda negra*»; FC, v. 1532 acot.: «*Abrese la peña, vese la fuente y Abigail, con corona y cetro, en medio de la Liberalidad y la Castidad*»; NP, v. 1549 acot.: «*Ábrese la torre y vese el Rey con la Cruz en la elevación*»; PD, v. 40 acot.: «*Ábrese un peñasco y sale la Culpa vestida de negro con estrellas*»; PS, v. 329 acot.: «*Ábrese el primer carro, que será una montaña, y vense en ella Isaac, vendados los ojos y atadas las manos, y Abrahán levantando el brazo con el cuchillo*»; SH, v. 749 acot.: «*Ábrese el carro, y haciendo en el aire tablado y vestuario, sale Jacob, viejo venerable, con Benjamín, de zagal*».

<sup>1134</sup> v. 1797 acot. *carro de la nube*: según la memoria de apariencias, «El cuarto carro ha de ser una nube que se ha de abrir en tres cuerpos de a seis hojas cada uno, debajo de la cual ha de verse en pie un león grande hecho de pasta. Ha de abrirse a su tiempo y dentro dél se ha de ver un cordero, que también ha de abrirse y verse dentro un cáliz y una hostia. Esta se ha de abrir también y verse dentro un niño. Si pudiere ser vivo será mejor, y si no, será de pasta. Avisarase con tiempo para que se le puedan poner versos, o suplirlos en otra boca, contentándonos con sola la demostración en la apariencia». Comp. HP, v. 982 acot.: «*Las chirimías, y ábrese un carro cuya fachada será una escala que caiga sobre el tablado y vese dentro un trono en cuya eminencia estará sentada Sulamitis [...] Y adviértase que al respaldo*



ESPOSA	Ya veo que de Judá	
	*el león triunfa, mas si eso	
	*padeció en lo que es de humano,	
	*no de divino, advirtiéndolo	1800
	que aun vencido en la batalla	
	*triunfará después de muerto.	
	Y si no, vuelve también	
	*los ojos tú a aquel supremo	
	palacio, donde verás,	1805
	adelantándose <sup>1135</sup> el tiempo,	
	celebrando al tercer día <sup>1136</sup>	
	en el oráculo <sup>1137</sup> excelso	
	Capítulo General <sup>1138</sup>	
	con todos los caballeros	1810
	*de la Orden del Tusón	
	en su púrpura <sup>1139</sup> tiñendo	
	los mantos capitulares	
	que instituyó para eso	

---

*del trono ha de haber compartimiento que sirva de vestuario para entrar y salir estas personas, y una nube en que a su tiempo ha de venir en bofetón un ángel»; VC, v. 1373 acot.: «Sube en una coluna una nube y abriéndose en el aire se ve en ella el Ángel 2º»; QH, v. 1702 acot.: «Ábrense dos carros y vense en el uno la Justicia y la Prudencia, y en el otro la Templanza y la Fortaleza, y todas cuatro en dos rastrillos, que bajen al tablado sentadas en un iris de nubes con araceli de flores».*

<sup>1135</sup> v. 1806 *adelantándose*: *adelantar*, con el sentido de 'Acelerar, apresurar' (DRAE).

<sup>1136</sup> v. 1807 *al tercer día*: alusión a la Resurrección de Cristo al tercer día de su muerte, según se indica en *Lucas*, 24, 7; *Marcos*, 8, 31; *Marcos*, 9, 31; y *Marcos*, 10, 33-34.

<sup>1137</sup> v. 1808 *oráculo*: «Se llama también el lugar, la estatua o simulacro que representaba aquella deidad fingida a quien iban a consultar los gentiles, para saber las cosas futuras, u ofrecerle inciensos y sacrificios, en sus necesidades» (Aut). Calderón le confiere un sentido cristiano al término al aplicarle el epíteto *excelso*: «Elevado, alto, eminente, encumbrado. Por alusión vale soberano, supremo, superior» (Aut).

<sup>1138</sup> v. 1809 *Capítulo General*: «Junta de personas unidas en comunidad, con voto decisivo para tratar de las materias tocantes a su régimen y gobierno. Esta voz en este significado se entiende regularmente de las Juntas que hacen los caballeros de las Órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara, etc., los monjes, frailes y clérigos regulares de las religiones, para hacer a sus tiempos las elecciones de oficios y tratar de otras cosas propias de sus institutos. Y cuando son para elegir General se llama Capítulo General; y cuando es para Provincial, Capítulo Provincial» (Aut).

<sup>1139</sup> v. 1812 *púrpura*: «Una color roxa oscura muy preciada» (Cov). Según el DRAE, se llama así al tinte que se preparaba antiguamente con la tinta que segregaban ciertos moluscos y a la tela de las vestiduras de sumos sacerdotes, cónsules, reyes, emperadores, etc. Considero que el sentido de la frase es que los mantos son púrpuras porque se tiñeron de la sangre del Duque-Cristo; por eso, la acepción que aquí mejor corresponde sería la de «Metafóricamente se entiende por la sangre, especialmente entre los poetas» (Aut). Comp. VG, vv. 1309-1313: «Bandolera del sol ha parecido / la noche que a matarle estaba al paso; / y es verdad que en su púrpura teñido / le deja, ¡triste horror!, ¡triste fracaso!, / la faz sangrienta, el corazón herido».

\*de rojo color.

\**Tocan chirimías*<sup>1140</sup>, *ábrese el palacio y vese sentado el Duque en una silla*<sup>1141</sup> *con manto carmesí*<sup>1142</sup> *del Tusón, y luego van bajando con el mismo manto Andrés, Pedro, Bautista, Juan, Mateo, Diego y la Simplicidad.*

SINAGOGA	¡Ay triste!, que al verle vencedor tiemblo <sup>1143</sup> después que le vi vencido.	1815
DUQUE	Vasallos, amigos, deudos, ya que en mi primera vista alteraron los estruendos de las armas lo festivo	1820

<sup>1140</sup> v. 1815 acot. *chirimías*: «Instrumento músico de madera encañonado a modo de trompeta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres cuartas, con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se forma la armonía del sonido según sale el aire. En el extremo por donde se le introduce el aire con la boca, tiene una lengüeta de caña llamada pipa, para formar el sonido, y en la parte opuesta una boca muy ancha como de trompeta, por donde se despiden el aire» (Aut). La de chirimías es música imprescindible para la apoteosis de los autos sacramentales. Según Querol, 1981 a, p. 94, «Cuando en el teatro de Calderón sale la indicación de “chirimías”, “las chirimías”, “tocan las chirimías” o expresiones similares hay que tener en cuenta que se trata de un conjunto instrumental que comprende la chirimía tiple y la discante, equivalentes a oboe 1º y 2º, una chirimía o fagote contralto, el bajoncillo o fagote tenor, el bajón o fagote bajo y la chirimía bajo o contrafagote. En determinadas circunstancias se asociaban también con los orlos, sacabuches y trompetas». Comp. AH, v. 1698 acot.: «*Las chirimías. Ábrese un carro y vese en él la Justicia, dama bizarra, con una vara dorada en una mano y en otra un peso, sentada en un trono*»; CI, v. 1704 acot.: «*Chirimías y descúbrese una nube, en que trae el Ángel a Filipo*»; DJ, v. 429 acot.: «*Aparece la nave con chirimías, y en ella Jasón, Hércules, Teseo y Orfeo, que es el Bautista, como le pintan, con sus pieles*»; EC, v. 466 acot.: «*Chirimías y descúbrese un arco iris en un carro y en él la Penitencia y canta la Música*»; IN, v. 552 acot.: «*Suenan las chirimías y ábrese el carro del sol, y vence dentro de él, sentados en un trono, la Justicia, con una espada desnuda, a la mano izquierda y a la derecha la Misericordia, con una oliva*»; VI, v. 1591 acot.: «*Las chirimías, y ábrese un carro en que habrá una mesa bien adornada de viandas, y aparadores, y en ella la Sinagoga*».

<sup>1141</sup> v. 1815 acot. *silla*: «Asiento hecho de madera y vaqueta, paja u otra cosa, con su respaldo, dos palos, que sirven para descansar los brazos, sobre cuatro pies» (Aut). Posee significado simbólico: es la trono del Cordero y de Dios en los cielos, según refieren, entre otros, *Isaías*, 6, 1-7; *Mateo*, 23, 22; San Juan en el *Apocalipsis*, 4, 6; 7, 15-17; 22, 1; 22, 3; y los *Salmos*, 45, 7; 103, 19; etc.

<sup>1142</sup> v. 1815 acot. *manto carmesí*: con un manto encarnado se representa igualmente a Cristo resucitado en la iconografía religiosa. Cfr., por ejemplo, los cuadros de Zurbarán (*Visión del Beato Alonso*) o del Greco (*Resurrección*). Comp. NM, v. 2293 acot.: «*Con voz más entera sale [el Mercader] arrojando la cadena y abriendo la cárcel con manto encarnado*».

<sup>1143</sup> v. 1816 *tiemblo: temblar*: «Moverse con movimiento inquieto, y perturbado. [...] Vale también tener mucho miedo, o recelar con demasiado temor alguna cosa» (Aut). Comp. DO, v. 1361: «A tanto misterio tiemblo»; DP, vv. 733-740: «Mas, ¡ay triste!, / que tropezando turbada / en mi cólera, al primero / instante de ir a encontrarla, / tiembla el pecho, el corazón / late, el ánimo desmaya, / y, tropezando y cayendo, / vista y aliento me faltan».

	de mis bodas, ahora es tiempo	
	*de que las celebre el gozo	
	pasándose lo crüento	
	a incruento <sup>1144</sup> , a cuya causa	1825
	el Capítulo celebro	
	*del Orden que dediqué	
	*a su beldad; y así vuelvo	
	con el manto carmesí	
	mis dos palabras cumpliendo:	1830
	* <i>Herido luce, y ya veis</i>	
	si herido es mi lucimiento;	
	<i>Tú sola y no otra, también</i>	
	veis si lo cumplo, supuesto	
	*que a vista de la que quiso	1835
	turbar de mi casamiento	
	la elección, vuelvo a sus brazos.	
ESPOSA	Humilde tus plantas beso.	
SIMPLICIDAD	*He aquí que todas las cosas	
	son como se toman, puesto	1840
	*que cosas que el otro Jueves	
	*son llanto, en este contento <sup>1145</sup> .	
*SINAGOGA	*¿Qué importa que victorioso	
	vuelvas, si todavía tengo	

<sup>1144</sup> vv. 1824-1825 *pasándose lo crüento / a incruento*: se refiere a la Eucaristía en cuanto renovación incruenta del sacrificio cruento de Jesús en la cruz. El sacrificio de Cristo en la cruz fue cruento: «per sanguinem crucis eius» (*Colosenses*, 1, 20); «iustificati in sanguine ipsius» (*Romanos*, 5, 9); «Christus [...] tradidit semetipsum pro nobis oblationem et hostiam Deo» (*Efesios*, 5, 2). En cambio, el sacrificio de la Misa es incruento: «in divino hoc sacrificio, quod in Missa peragitur, idem ille Christus continetur et incruente immolatur, qui in ara crucis *semel se ipsum* cruento *obtulit* [...] Una enim eademque est hostia, idem nunc offerens sacerdotum ministerio, qui se ipsum tunc in cruce obtulit, sola offerendi ratione diversa», (Denzinger, 940). Comp. SG, vv. 54-59: «habiendo dicho / que renovarí en tres días / el templo, reducir quiso / a un sacrificio incruento / los cruentos sacrificios / de nuestras víctimas».

<sup>1145</sup> vv. 1841-1842 *cosas que el otro Jueves / son llanto, en este contento*: se refiere Simplicidad a dos Jueves emblemáticos en el calendario litúrgico, uno lloroso y otro festivo: el de la Pasión (si bien la cronología tradicional de la Semana Santa estipula que en jueves fue la Última Cena y los discursos en el aposento alto, y en viernes, el arresto, juicio, crucifixión, muerte y sepultura de Jesús) y el Corpus Christi (también jueves, después de la fiesta de la Trinidad, la cual se celebra el domingo siguiente a Pentecostés, que recae el quincuagésimo día después del Domingo de Resurrección).

	coronado mi león?	1845
DUQUE	No es tuyo desde este tiempo, que pasando a ser blasón *del Austro, que hoy represento, pasará a ser león de España <sup>1146</sup> *en mi lugar, sucediendo *al Maestrazgo del Tusón *la fe, religión y celo *de sus católicos reyes *Archiduques de Austria <sup>1147</sup> .	1850
SINAGOGA	*¿Y eso no implica <sup>1148</sup> contradi[c]ción, *hacer la Orden del cordero *y del león el timbre <sup>1149</sup> ?	1855
DUQUE	*No, *cuando son ambos lo mismo <sup>1150</sup> .	

<sup>1146</sup> v. 1849 *león de España*: el león, que, desde la antigüedad, es símbolo de poder, monarquía y majestad, estaba en el escudo de los Austrias españoles. Ya los Reyes Católicos habían incluido en su escudo, como emblema del reino de León, en campo de plata un león de púrpura, coronado de oro, lenguado y armado de gules. Su nieto, Carlos I, añadiría, entre otros, en campo de sable un león de oro, coronado de lo mismo, lenguado y armado de gules (por Brabante) y un sobrescudo partido de oro y un león de sable, lenguado y armado de gules (por Flandes). El estandarte real de Felipe IV mantuvo estos leones procedentes de las armas de León, Brabante y Flandes. Así pues, metonímicamente simboliza el león al monarca español; comp. loa de AR, vv. 288-293: «Yo en quien príncipe jurado / de los montes y las selvas / vi coronarse el león, / dando a un príncipe obediencia / que en felice sucesión / ya le antemiran mis ciencias».

<sup>1147</sup> v. 1854 *Archiduques de Austria*: «Título de los Príncipes de la Casa de Austria en el Imperio de Alemania, de que también usan los Reyes de España entre sus dictados» (Aut). Efectivamente, este título nobiliario, que *sensu stricto* designa un rango superior al de Duque e inferior al de Príncipe, es utilizado desde el siglo XVI por los integrantes de la Casa de Habsburgo de modo similar a como otras casas reales empleaban el título de Príncipe.

<sup>1148</sup> v. 1855 *implica*: voz de la terminología escolástica: 'implicar contradicción' (*implicar*: «Vale también oponerse o contradecirse un término u proposición con otra, destruyéndose» [Aut]). Comp. BAS, vv. 272-274: «a la devoción no implica / siendo en un jueves llorosa / el ser en otro festiva»; DP, vv. 1137-1140: «Varias deidades adoro; / vislumbres de serlo infiero / en ti, y el traje grosero / lo implica».

<sup>1149</sup> v. 1857 *timbre*: «la insignia que se coloca sobre el escudo de armas para distinguir los grados de nobleza» (Aut), es decir, 'insignia de gloria'. Comp. DJ, vv. 555-558: «ya está serena / la esfera de ese mar que daba espanto / ya es timbre, ya es corona de la entena / el arco de la paz, el Iris santo».

<sup>1150</sup> v. 1858 *mesmo*: hay en los autos alternancia entre las formas «mismo» y «mesmo», dependiendo de las necesidades de la rima.

SINAGOGA	*¿Lo mismo?	
DUQUE	Sí.	
SINAGOGA	¿Cómo?	
DUQUE	*Como	
	*Dios enojado es león fiero, manso cordero aplacado <sup>1151</sup> ; *y porque lleguéis a verlo mirad si es cordero el día *que el león se rasga el pecho.  *Ábrese el león y vese el cordero.	1860
SINAGOGA	Cuando cordero y león sea, ¿será más que eso?	1865
DUQUE	Si él también el pecho rasga, será...	
SINAGOGA	¿Qué?	

<sup>1151</sup> vv. 1860-1861 *Dios enojado es león fiero, / manso cordero aplacado*: cfr., entre otros, *Apocalipsis*, 5, 5-6 («Et unus de senioribus dicit mihi: "Ne flevetis; ecce vicit leo de tribu Iudae, radix David, aperire librum et septem signacula eius". Et vidi in medio throni et quattuor animalium et in medio seniorum Agnum stantem tamquam occisum») e *Isaías*, 53, 7 («Afflictus est et ipse subiecit se et non aperuit os suum; sicut agnus, qui ad occisionem ducitur, et quasi ovis, quae coram tondentibus se obmutuit et non aperuit os suum»). San Agustín comenta tales textos: «Nam iste sicut agnus coram tondente non aperiens os suum ipse est Leo de tribu Iuda. Quis est iste agnus et leo? Mortem pertulit ut agnus, consumpsit ut leo. Mitis et fortis, amabilis et terribilis, innocens et potens, tacens iudicatus, fremens iudicaturus [...] In passione agnus, in resurrectione leo [...] Quare agnus in passione? Quia mortem sine iniquitate suscepit. Quare leo in passione? Quia mortem occisus occidit. Quare agnus in resurrectione? Quia sempiterna est illi innocentia. Quare leo in resurrectione? Quia sempiterna est illi potentia» (ML, 46, col. 828). Y Fray Luis de León, en *De los nombres de Cristo*, 1977, p. 568, señala: «Christo [es] para con nosotros *cordero* [...] y es *León* por lo que a nuestro bien y defensa toca, por lo que hace con los demonios enemigos nuestros, y por la manera como defiende a los suyos [...] A que mira Sant Iuan para llamarle *León*, quando dize: "Venció el León de Iudá". Y en lo segundo, así como nadie se atreve a sacar de las uñas del león lo que prende, así no es poderoso ninguno a quitarle a Christo de su mano los suyos [...] "Mis ovejas", dize Él, "ninguno me las sacará de las manos". Y Esaías, en el mismo propósito: "Porque dize el Señor: así como cuando brama el león y el cachorro del león brama sobre su presa, no teme para dexarla; si le sobreviene multitud de pastores, a sus voces no teme ni a su muchedumbre se espanta; así el Señor descenderá y peleará sobre el monte de Sión [...] Así que ser Cristo *león* le viene de ser para nosotros amoroso y manso *cordero*». Comp. AR, vv. 633-634: «Porque este manjar que ves / fue antes león y cordero después»; SE, vv. 1424-1427: «Este león y cordero / es aquel pan eminente / mostrando que a unos regala / y a otros despedaza y hiere».

DUQUE ...Alto Sacramento.

\**Ábrese el cordero y vese el Sacramento*<sup>1152</sup>.

SINAGOGA \*Pan y vino miro y toco<sup>1153</sup>.

DUQUE Más es, pues incluye dentro 1870

\*si también se rasga...

SINAGOGA ¿Qué?

\**Ábrese el Sacramento y vese un Niño de Pasión*<sup>1154</sup> con soga al cuello.

DUQUE \*...a Cristo en alma y en cuerpo,

\*y Maestre del Tusón;

trae el *agnus Dei*<sup>1155</sup> al cuello

<sup>1152</sup> v. 1869 acot. *Sacramento*: 'Cristo sacramentado en la hostia' (DRAE). Todo auto calderoniano termina climáticamente con la muestra de una custodia. Esta podía ser la que se guardaba en el Ayuntamiento de Madrid y se revisaba anualmente; la hostia encabezaba la procesión del jueves del Corpus, así que podría emplearse como accesorio en la representación del primer día de la Octava (tal como parece indicarlo esta acotación del auto PD: «*Si no estuviere presente el Santísimo se aparecerá sobre un trono un cáliz con una hostia*», v. 1727 acot.). En el caso de nuestro auto, sin embargo, se trataría de una custodia de cartón-piedra, un accesorio escénico, exigido por Calderón en su memoria de apariencias, que debía abrirse para mostrar en su interior otra apariencia.

<sup>1153</sup> v. 1869 acot. *Pan y vino miro y toco*: Sinagoga reacciona al modo del personaje de la Apostasía (que representa a los herejes sacramentarios) en muchos otros autos calderonianos: negando el sacramento de la Eucaristía y el dogma de la transustanciación, esto es, la conversión de la hostia y el vino en el cuerpo y la sangre de Jesucristo, desapareciendo la sustancia de pan y vino y conservándose sus accidentes de color, olor, etc. Comp. OR, vv. 1062-1070: «*Emanuel.- Siendo / sobrenatural el modo / de sacrificio incruento, / transustanciada mi carne / debajo de un blanco velo / que dejará de ser pan, / que dé la sustancia huyendo / quedarán los accidentes / y yo en cuerpo y alma en ellos*».

<sup>1154</sup> v. 1872 acot. *Niño de Pasión*: seguramente se basa esta acotación en las iconografías del Niño Jesús Pasionario (lloroso, ricamente vestido, con cruz de plata en su mano, cestilla con los atributos de la Pasión y con corona de espinas), que abundan en iglesias y conventos. Comp. ER, v. 1639 acot.: «*Ábrese el segundo medio carro y vese en él los Villanos y el Sacerdote en la acción que primero, levantando las espigas, y con los versos da vuelta el carro y vese en el otro medio un Niño en vna cruz*»; PS, v. 1721 acot.: «*Vuelve a abrirse el carro del sacrificio, y vese, donde estuvo Isaac, un Niño de Pasión, con la cruz a cuestras*»; TM, v. 1731 acot.: «*Ábrese el cordero y vese dentro un Niño de Pasión con la cruz a cuestras y demás insignias en un canastico*»; VC, v. 1886 acot.: «*Vuelve a abrirse el carro donde estuvo la cena del cordero y vese un niño en una cruz y a sus pies Zambrí y Idolatría*».

<sup>1155</sup> v. 1874 *agnus Dei*: se refiere a la iconografía de Jesucristo como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados de los hombres, a semejanza del cordero que era sacrificado y consumido durante la fiesta judía de la Pascua. Este título le fue aplicado a Cristo por San Juan Bautista durante el episodio de su bautismo; a su vez, proviene de los textos proféticos, especialmente de *Isaías* (53, 7) y *Ezequiel* (46, 13-15), y es asumida por el apóstol San Pablo en *1 Corintios*, 5, 7, y por San Juan en el *Apocalipsis*, libro en el que el Cordero de Dios

	y en las manos las insignias *que fue la Gracia cogiendo.	1875
SINAGOGA	Yo lo creeré, o nunca o tarde <sup>1156</sup> .	
*ANDRÉS	Advierte, monstruo soberbio, que soy Asesor del Orden fundado en piedras de fuego y tengo mi Tribunal <sup>1157</sup> en la Corte <sup>1158</sup> , cuyo centro también es de pedernales, *que harán de tu duda incendio.	1880
SINAGOGA	Mal me venceré al temor si a la razón no me venzo. *¿Quién me lo asegura?	1885
BAUTISTA	*Yo, *pues yo te enseñé el cordero.	
JUAN	Y yo, como Secretario, *doy fe y testimonio de ello.	1890
MATEO	*Y como su Coronista *también lo afirma Mateo.	
DIEGO	Y yo, como Rey de armas,	

---

aparece como representación directa de Jesucristo como Salvador y Juez (*Apocalipsis*, 5, 7-14).

<sup>1156</sup> v. 1877 *Yo lo creeré, o nunca o tarde*: en esta afirmación se deja entrever la posibilidad de que la Sinagoga abrace la fe de Cristo en un momento futuro; San Pablo, en *Romanos*, 11, 25-26, señala esta conversión del pueblo hebreo como un signo del final del mundo. Comp. VG, vv. 1241-1242: «*Judaísmo* [a Emanuel].- no te he de seguir / (por ahora, por lo menos)»; MM, vv. 1264-1269: «*Judaísmo*.- Yo no lo puedo creer. / *Sabiduría*.- Tú lo crearás algún día. / *Judaísmo*.- ¿Cuándo? [...] *Evangelista*.- Cuando la voz mía / veas al mundo volver / que esta venida ha de ser / cercana al juicio final».

<sup>1157</sup> v. 1881 *Tribunal*: referencia al Tribunal del Santo Oficio, cuyo patrón era San Andrés. La Inquisición perseguía a los judaizantes y los vestía con el sambenito, un hábito penitencial amarillo con dos aspas coloradas –recuerdo del martirio del apóstol– o los quemaba en la hoguera si no renegaban de su fe. Comp. CG, vv. 2302-2312: «Diego y Andrés las batallas / de enemigos de la Iglesia, / vencerán. Cuando la espada, / ya al lado de cruz y oliva, / ya de la mano empuñada, / sobre tribunal de fee / y sobre rayo con alma, / a unos fulmine sentencia / y a otros fulmine venganza, / ambos siempre vencedores / serán en lides contrarias».

<sup>1158</sup> v. 1882 *Corte*: Madrid: «La ciudad o villa donde reside de asiento el Rey o Príncipe soberano, y tiene sus Consejos y Tribunales, su casa y Familia Real» (Aut).

	con la espada lo sustento.	
PEDRO	*Y yo, que de sus tesoros la llave dorada tengo, te daré ayuda de costa <sup>1159</sup> *para que al entendimiento *cautivos por el oído <sup>1160</sup> *y del alcance te absuelvo.	1895    1900
SINAGOGA	Por ahora nada me obliga, sino el asombro y el miedo <sup>1161</sup> , a ir donde prófuga y vaga <sup>1162</sup> *viva sin patria ni templo <sup>1163</sup> .	*Vase
ESPOSA	*Las dichas <sup>1164</sup> de mi ventura *doble con su sentimiento.	1905

<sup>1159</sup> v. 1897 *ayuda de costa*: «Es el socorro que se da en dinero, además del salario, o estipendio determinado, a la persona que ejerce algún empleo» (Aut). Comp. LA, vv. 1732-1735: «Y para esto, del tesoro / de la Iglesia, usando dél, / se le den cuantas ayudas / de costa haya menester».

<sup>1160</sup> vv. 1898-1899 *al entendimiento / cautivos por el oído*: puesto que el oído es el sentido de la Fe: cfr. *Salmos*, 18, 44-45: «Populus, quem non cognovi, servivit mihi, in auditu auris obedivit mihi»; *Romanos*, 10, 17: «Ergo fides ex auditu, auditus autem audient sine praedicante?»; y Santo Tomás, en el himno «Adoro te, devote»: «Visus, tactus, gustus in te fallitur, / sed auditu solo tuto creditur. / Credo quidquid dixit Dei Filius». Comp. HP, vv. 785-787: «La que dice / que por el oído sea / cautivo el entendimiento»; NP, vv. 1437-1438: «Y todos por el Oído / nuestra razón cautivemos»; PM, vv. 663-665: «Pecado.- ¿Quién lo dice? *Entendimiento*- La Fe. / *Pecado*.- Tú cautivo de ella estás / por el Oído; VG, vv. 1110-1114: «*Judaísmo*.- ¿Qué es fe? *Juan*.- Yo ese punto tengo, / y así la réplica es mía. / Fe es un sacrificio ciego / del alma por el oído / cautivo el entendimiento».

<sup>1161</sup> v. 1902 *miedo*: «Perturbación del ánimo, originada de la aprensión de algún peligro o riesgo que se teme o recela» (Aut).

<sup>1162</sup> v. 1903 *vaga*: *vago*: «Lo que anda de una parte a otra sin determinación a lugar. [...] Vale también inquieto, sin consistencia u estabilidad» (Aut).

<sup>1163</sup> v. 1904 *viva sin patria ni templo*: la Sinagoga se revela a partir de esta afirmación como símbolo del pueblo judío errante, es decir, su perpetuo destierro (la diáspora judía se inicia con la destrucción de Jerusalén por Tito, en el año 70 d. C.). También se refiere a la pérdida de vigencia de la Ley antigua frente a la nueva Ley de Gracia. Comp. CI, vv. 1274-1278: «¿A qué templo si, ya muerta / tu sinagoga [de Pueblo Hebreo], no tienes / según las contrariedades / de tus divididas gentes, / ni templo, ni ara, ni altar?»; NP, vv. 139-146: «*Judaísmo*.- De esta manera viví, / de esta manera pasé, / hasta que por un delito / (si delito acaso fue / hacer justicia de un hombre / que hijo de Dios quiso ser), / desterrado de mi patria, / desde aquel punto vagué»; SRP, vv. 70-75: «*Hebraísmo*.- yo soy un hebreo, que hoy / sin domicilio, sin casa, / sin sinagoga, sin templo, / sin sacrificio y sin ara, / vago y prófugo, viviendo / siempre por ajenas patrias»; VI, vv. 2427-2429: «*Hebraísmo*.- Y así huyendo dél iré / a vivir prófugo y vago, / sin patria y sin domicilio».

<sup>1164</sup> v. 1905 *dichas*: *dicha*: «Felicidad, fortuna, acontecimiento feliz, logro venturoso de lo que se desea [...] Se llaman también los honores, riquezas, dignidades y placeres, y la posesión de cuanto puede hacer la vida agradable y feliz» (Aut).







#### IV.- *EL MAESTRAZGO DEL TUSÓN* (segunda versión: el manuscrito T de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona)

En 1951, Joaquín Montaner catalogó los fondos de la biblioteca particular de don Arturo Sedó Guixard, entre los que se encontraba una edición manuscrita del auto *El Maestrazgo del Tusón*. Posteriormente, Carmen Simón Palmer, en 1977, y Enrique Rull y José Carlos Romero de Torres, en 1984, reseñaron la existencia de un manuscrito del mismo auto en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona. Así lo describían estos últimos: «Un manuscrito encuadernado en pergamino con nervios, orlas y títulos en oro en ambas cubiertas, más dibujos igualmente en oro. El texto de la cubierta anterior dice: “Calderón, Loa y auto del maestrazgo. Autógrafo (?) Siglo XVII”. En el lomo: “Calderón. Loa y Auto del Maestrazgo. A. Sedó”. Varias hojas de guardas modernas y dos antiguas. Letra: Siglo XVII. Folios: 43 s. n. La Loa ocupa del 1 al 8r. Medidas: 22,5 x 15,7».

En realidad, tanto Montaner como Simón Palmer y Rull y Torres estaban aludiendo a la misma copia, que actualmente se conserva en la Biblioteca del Institut del Teatre de Cataluña, pues en ella se encuentra la colección Fernández Guerra (primero, José, y después sus hijos, Luis y Aureliano). Luego pasó a formar parte de la colección Montaner; de ahí, a la de Arturo Sedó y, finalmente, al Institut del Teatre, que se la compró a los hijos de Sedó en 1968. Extraña, por esta razón, que el *Manual bibliográfico calderoniano* de Kurt y Roswitha Reichenberger incurra en el craso error de considerar este manuscrito (al que nosotros hemos asignado la abreviatura T) como dos testimonios diferentes: uno, el del Institut del Teatre y otro, el de la biblioteca personal de Sedó<sup>1167</sup>.

Por lo demás, T plantea, dentro del estudio de la producción sacramental calderoniana, algunos problemas y retos. El primero de ellos es que en la portada del manuscrito consta que es un autógrafo de don Pedro Calderón (seguido, eso sí, de un signo de interrogación). Por esta razón, hemos comparado en primer lugar la letra de este testimonio con la de los autógrafos calderonianos conservados<sup>1168</sup> y hemos

<sup>1167</sup> Reichenberger, tomo III, 1981, p. 584.

<sup>1168</sup> Hemos tratado de familiarizarnos con la letra de Pedro Calderón acudiendo a las ediciones facsímiles reproducidas en algunos volúmenes de la colección Autos sacramentales completos de Calderón de la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger: *El año santo de Roma* (ms. I 2(3), fols 1r-29v, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *El año santo en Madrid* (ms. 9-1912, fols 7r-33r, de la Real Academia de la Historia), *La devoción de la misa* (ms. I 1(4), fols. 94r-120r, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *El diablo mudo* (ms. I 2(4), fols. 1r-25v, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *El divino Orfeo* (ms. I 2(5), fols. 1r-21r, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *Las espigas de Ruth* (ms. I 1(10), fols. 246r-272r, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *La humildad coronada de las plantas* (ms. 14849, fols. 1468r-1487v, de la Biblioteca Nacional de Madrid), *El lirio y la azucena* (ms. I 2(7), fols. 1r-28v, de la Biblioteca Histórica de

llegado a la conclusión, incuestionable, de que el manuscrito del Institut del Teatre no surgió del puño y letra de Calderón, sino de un amanuense cuya identidad nos es desconocida. La letra es, no obstante, y tal y como reza la portada, del siglo XVII; lo cual explicaría la dedicatoria de la loa que antecede al auto en este testimonio, que menciona al rey Felipe como Maestre de la Orden del Toisón (y ello implicaría que la obra se habría representado en tiempos de este monarca, antes de 1665, por tanto, que es el año de su fallecimiento):

INGENIO	El Ingenio por vencido se da, Música, a tu ingenio. Y en honor tuyo y honor de tan divinos misterios como me explicas, mostrando mi noble agradecimiento, a ti y a ellos un festín en música hacer ofrezco de un auto sacramental.
MÚSICA	¿Qué ha de ser el argumento?
INGENIO	<i>El Maestrazgo del Tusón</i> se ha de intitular, haciendo alegoría la historia de la Orden del Cordero, porque siendo como es donde el teatro he dispuesto Madrid, Corte de Felipe y el Gran Maestre suyo, es cierto a nadie toca mejor aceptar el corto obsequio de un Ingenio que aun errando se disculpa obedeciendo.

Sin embargo, y planeamos sobre el terreno de las conjeturas, acaso T no sea el texto original, sino una copia de esta versión «especial» de *El Maestrazgo* representada en la Corte en tiempos de Felipe IV; porque, tras un análisis exhaustivo de este testimonio, hemos apreciado que se trata de una copia en limpio, sin apenas tachaduras y de letra clara y –salvo contadas excepciones– perfectamente legible.

---

Madrid), *Llamados y escogidos* (autógrafo de la Biblioteca Nacional: signatura Res. 269), *A María el corazón* (ms. I 2(2), fols. 1r-23v, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *Mística y real Babilonia* (ms. I 1(12), fols. 309r-335r, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *El pintor de su deshonra* (ms. I 2(8), fols. 1r-26v, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *La potestación de la Fe* (ms. Res. 105 de la Biblioteca Nacional de Madrid), primera parte de *El santo rey don Fernando* (ms. I 2(10), fols. 1r-27v, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *Lo que va del hombre a Dios* (ms. I 1(11), fols. 276r-305v, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *Triunfar muriendo* (ms. I 1(8), fols. 210r-235v, de la Biblioteca Histórica de Madrid), *La vacante general* (ms. I 1(9), fols. 238r-243v, de la Biblioteca Histórica de Madrid) y *El viático cordero* (ms. I 1(2), fols. 32r-58v, de la Biblioteca Histórica de Madrid).

Por otro lado, llama poderosamente la atención el texto secundario de T: sus acotaciones poseen considerable extensión y suelen ofrecer información muy detallada, como la que podría manejar un autor de comedias. Nos referimos, por ejemplo, a las indicaciones que anuncian la primera salida a escena de ciertos personajes, las cuales ofrecen datos sobre el estatuto profesional de los actores que los habían de encarnar y, en consecuencia, sobre la jerarquización de los comediantes en el seno de las compañías:

*Sale la Lisonja, dama bizarra con manto imperial. Hala de hacer mujer música.*

(v. 28 acot.)

*Sale el Baptista vestido de pieles cantando. Hale de hacer mujer música*

(v. 303 acot.);

o, también, las acotaciones que apuntan al despliegue gestual y corporal de los actores y de su técnica vocal:

*Cantando las dos a un tiempo cada una su con[sonancia].*

(v. 411 acot.)

*Mudan tono.*

(v. 897 acot.)

*Voces en la nave como a lo lejos.*

(v. 1022 acot.)

*Hace reverencia y todos, como los va nombrando, besándole la mano.*

(v. 1326 acot.)

*Turbado.*

(v. 1399 acot.)

*Con esta repetición se entran de las manos el Duque y la Esposa haciéndoles todos reverencia, y sale por otra parte la Lisonja como de posta.*

(v. 1456 acot.)

*Hincada de rodillas, va recogiendo las insignias de Pasión, y la Simplicidad poniéndolas en una banda.*

(v. 1921 acot.);

y finalmente, las didascalias que dan cuenta del desarrollo escénico y la complejidad tramoyística del auto:

*Disparan en la nave y dando vuelta se ve en la popa la Esposa y en la proa, Pedro. La Oración, dama, en el árbol mayor. Los músicos, de más a menos, y los demás que puedan.*

(v. 1032 acot.)

*Vanse las dos y tocan cajas y trompetas en otros carros. Vuelve la nave como corriendo tormenta.*

(v. 1092 acot.)

*Ábrese un monte y cae una escala al tablado y van bajando, de dos en dos, Andrés, Pedro, Diego, Juan, Mateo y Bautista y el Duque con mantos y tocados rojos del Tusón y bandas y corderos de oro al pecho. Y la Simplicidad.*

(v. 1976 acot.)

Además, quien modificó nuestro texto base, incluyendo lecturas diferenciadas, añadiendo e intercalando versos y hasta ampliando escenas, era una persona instruida, como bien lo demuestran aquellos pasajes que difieren en T frente al resto de testimonios. De hecho, dependiendo de la naturaleza de tales modificaciones, es posible establecer una gradación en tres niveles. El primero de ellos consiste en la omisión de versos<sup>1169</sup> o en la sustitución de un vocablo o expresión por otra, sin que ello afecte al sentido del texto<sup>1170</sup>. En un segundo nivel está la adición de versos en T que no figuran en los demás testimonios de *El Maestrazgo*, y que amplían, enriqueciéndola, la intervención de un personaje, o la añaden a colación de lo dicho

<sup>1169</sup> Es el caso de los vv. 209-212, vv. 219-226, vv. 391-392, v. 730, vv. 779-780, vv. 852-853, vv. 932-939, vv. 996-1013, vv. 1062-1063, v. 1120, v. 1125, v. 1136, vv. 1137-1147, vv. 1191-1192, vv. 1314-1316, vv. 1349-1352, vv. 1387-1416, vv. 1473-1482, v. 1513, v. 1515, v. 1517, v. 1519, v. 1521, v. 1522, v. 1524, vv. 1740-1742, vv. 1828-1829 de nuestra edición ecléctica de *El Maestrazgo del Tusón*.

<sup>1170</sup> Algunos ejemplos del manuscrito T: v. 15, v. 41, v. 48, v. 58, vv. 69-70, v. 82, vv. 87-88, v. 106, v. 115, v. 117, vv. 132-133, v. 136, v. 137, v. 142, vv. 161-162, v. 169, v. 176, vv. 196-198, vv. 219-220, v. 254, v. 268, vv. 280-284, v. 313, v. 325, v. 372, v. 387, v. 456, vv. 465-466, v. 490, v. 570, vv. 643-644, v. 660, vv. 680-682, v. 702, v. 712, v. 791, v. 820, v. 847, vv. 916-918, v. 931, v. 970, v. 982, v. 984, v. 1012, v. 1017, vv. 1033-1035, v. 1083, v. 1096, v. 1113, vv. 1139-1140, vv. 1149-1152, v. 1179, v. 1205, vv. 1224-1225, vv. 1240-1249, v. 1262, v. 1270, v. 1278, v. 1317, vv. 1319-1320, vv. 1342-1345, vv. 1350-1352, vv. 1396-1397, vv. 1404-1405, vv. 1418-1421, vv. 1427-1429, v. 1499, vv. 1504, vv. 1505-1507, vv. 1513-1514, v. 1519, vv. 1520-1527, v. 1665, vv. 1685-1688, vv. 1689-1690, vv. 1731-1732, vv. 1764-1768, vv. 1793-1795, vv. 1883-1890, vv. 1892-1896, vv. 1901-1902, vv. 1915-1920, v. 1942, v. 1945, vv. 1949-1956, v. 2008, vv. 2014-2015, vv. 2019-2024, vv. 2025-2026, vv. 2055-2056, vv. 2057-2058, v. 2066, vv. 2067-2073, etc.

por otro<sup>1171</sup>. Y en último lugar estaría la *amplificatio*, esto es, la inclusión de situaciones escénicas que son privativas del manuscrito del Institut del Teatre<sup>1172</sup>.

Por otro lado, y desde el punto de vista espectacular, el aspecto más significativo de la práctica escénica de T se halla en la escenografía de los carros y en la vestimenta de los personajes masculinos. En cuanto a la primera, el carro de la nube que en nuestra edición ecléctica se abría en el v. 1797 para mostrar la apariencia del león (y que se rasgaba nuevamente en el v. 1865 para descubrir un cordero, que mostraba unos versos después una imagen del Sacramento –v. 1869 acot.–, la cual, a su vez, se abría finalmente en el v. 1872 para revelar un Niño de Pasión), es sustituido ahora por un carro que simulará ser la tienda de campaña de la Sinagoga (v. 1949 acot.). Como en los restantes testimonios, también en T esta tienda se abre para mostrar sucesivamente, unas dentro de otras, las apariencias del león, el cordero, Cáliz y Hostia y el Niño de Pasión<sup>1173</sup>; y aunque no se conserva memoria de apariencias para esta puesta en escena concreta de la obra, carros del Corpus con forma de tienda aparecen también descritos en los documentos de la fiesta sacramental para los autos calderonianos de *El lirio y la azucena* y la segunda parte de *El santo rey don Fernando*<sup>1174</sup>.

Por su parte, el carro del palacio ducal, en donde en la apoteosis del auto aparece el Duque sentado en una silla, rodeado por sus hombres, y vestidos todos con los atavíos carmesíes de la Orden del Toisón (v. 1815 acot. de nuestra edición ecléctica), pasa a ser en el manuscrito de Barcelona un monte (v. 1976 acot.). Carros

<sup>1171</sup> Entre otros, es el caso de los vv. 21-24, vv. 315-316, vv. 346-347, vv. 383-386, vv. 419-426, vv. 440-442, vv. 549-554, vv. 575-582, vv. 675-678, vv. 749-780, vv. 860-864, vv. 921-922, vv. 1014-1015, vv. 1018-1020, vv. 1099-1101, vv. 1165-1167, vv. 1254-1255, vv. 1287-1288, vv. 1292-1293, vv. 1406-1407, vv. 1432-1436, vv. 1441-1455, vv. 1462-1463, vv. 1570-1598, vv. 1670-1684, vv. 1697-1700, vv. 1707-1720, vv. 1737-1741, vv. 1746-1747, vv. 1760-1764, vv. 1773-1774, vv. 1779-1780, vv. 1782-1785, vv. 1796-1797, vv. 1974-1975, vv. 2018-2019, vv. 2036-2037, vv. 2044-2047, vv. 2061-2062.

<sup>1172</sup> Es el caso de la escena de contrición de Pedro tras haber negado al Duque, frente a la negativa de la Malicia a reconocer su error y arrepentirse de haberlo traicionado (vv. 1798-1880).

<sup>1173</sup> Niño que, en esta versión de la obra, sí era de carne y hueso, pues pronuncia al unísono con el Duque los vv. 2032-2034 de T. Por el contrario, en los otros testimonios no interviene y, de hecho, ya en su memoria de apariencias Calderón apuntaba la posibilidad de que fuera de pasta.

<sup>1174</sup> Recordamos estos memoriales de apariencias: «El cuarto carro [de *La paz universal*] ha de ser una tienda de campaña, de donde antes que se abra, han de poder salir algunas personas a representar, teniendo bajada al tablado, y cuando se abra a su tiempo se ha de ver dentro de ella un sacrificio de un cordero sobre palmas y olivas, el cual en un escutillón ha de dar vuelta y verse un cáliz y hostia» (Escudero y Zafra, 2003, p. 50); y «El primer carro [de la segunda parte de *El santo rey don Fernando*] ha de ser una nave bien adornada de velas y gallardetes, y en ellos y la bandera de cuadra las armas de Castilla y León. Debajo de ella ha de haber un medio pabellón o tienda de campaña que a su tiempo se abra y descubra una persona sentada en una silla» (Escudero y Zafra, 2003, p. 120).

con forma de monte o montaña, que se abren en bastidores para revelar una apariencia, fueron necesarios en las representaciones madrileñas de los autos *El sacro Parnaso*, *Primer refugio del hombre* y *probática piscina*, *A María el corazón*, *Sueños hay que verdad son*, *El verdadero Dios Pan*, *El arca de Dios cautiva* y *El segundo blasón del Austria*. Ahora bien: mientras que los espacios del alcázar, el palacio, el templo y la nube simbolizan siempre en las obras calderonianas lo celestial (y representan, por tanto, el espacio de la sacralidad), la montaña, en cambio, tiene significado polivalente, pues puede ser tanto el territorio del caos y el desorden –de ahí su vegetación silvestre y enmarañada–, el espacio de la perdición y corrupción espiritual del ser humano, del mal o la culpa (carro segundo de *A María el corazón* y el primero de *El segundo blasón del Austria*), como expresión simbólica del cielo y la divinidad –por eso en ellos se muestran las apariencias de personajes divinos o celestiales– (primeros carros de *El primer refugio*, *El sacro Parnaso*, *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero Dios Pan*, y tercer carro de *El arca de Dios cautiva*<sup>1175</sup>). Es

---

<sup>1175</sup> Recordamos sus memorias de apariencias «Ha de ser el primer carro [de *El primer refugio*] una montaña hermosamente pintada de plantas y flores con una quiebra en el segundo cuerpo por donde saliendo una persona tenga espacio para representar en lo alto y bajada después para el tablado. Esta montaña a su tiempo se ha de abrir en dos mitades y verse dentro de ella una fuente, cuyo remate ha de ser una cruz en que ha de estar un niño de cuyo costado, pies y manos han de salir siete listones encarnados que den en la taza de la fuente que será a manera de cáliz lo más imitada que se pueda. La cruz y el niño han de subir en elevación, desplegándose siempre los listones, y cerrarse a su tiempo» (Escudero y Zafra, 2003, p. 57); «Primeramente el primer carro para el auto que se intitula *El sacro Parnaso* ha de ser una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores. Desta, a su tiempo, ha de subir en elevación otra montaña, que en forma piramidal remate en disminución, y en lo eminente de la cumbre un sol entre nubarrones y rayos, y dentro dél, un cáliz grande y una hostia. Lo demás deste segundo cuerpo ha de tener, a manera de nichos o quiebras de la misma montaña, lugares compartidos para diez ninfas, de las cuales las cinco han de ser vivas, y las otras cinco pinturas, cortadas de tabla del tamaño natural de una mujer, de suerte que incorporadas unas con otras cubran toda la fachada sin embarazarse las unas a las otras» (Escudero y Zafra, 2003, p. 41); «El primer carro [de *Sueños hay que verdad son*] ha de ser una montaña de color de cielo, cuajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo cuerpo ha de estar en bastidores que a su tiempo se han de embeber en el primero y salir dél en elevación tres personas, las cuales en estando en lo alto se han de dividir quedando fija la de en medio y apartándose las de los lados, de modo que, desplegándose el lienzo a manera de abanico, quede formado un iris, y dando vuelta desaparecerse todo, dejando el carro como antes estaba» (Escudero y Zafra, 2003, p. 107); «El primer carro [de *El verdadero Dios Pan*] ha de ser en su primer cuerpo una montaña hermosa, pintada de varias flores; y en el segundo un pabellón fingido de brocado, el cual a su tiempo se ha de abrir en tres abanicos redondos, y verse en él un medio sol a manera de araceli, donde en un trono se verá sentada una persona. Esta ha de bajar por rastillo de canales al tablado, quedándose abajo el trono, y el pabellón abierto, y el sol fijo hasta que haya de volver a subir con la misma persona. En este intermedio, en el lugar que debajo del sol desocupó el trono, ha de salir por elevación un peñasco, sobre el cual ha de haber un sacrificio de leña pintada de fuego y un cordero encima» (Escudero y Zafra, 2003, pp. 108-109); y «El tercer carro [de *El arca de Dios cautiva*] ha de ser una montaña que se ha de abrir también en bastidores, y verse en ella un montecillo y en su cumbre un niño en una cruz» (Escudero y Zafra, 2003, p. 138).



este último significado simbólico el que, evidentemente, exhibe el carro del monte en el testimonio de *El Maestrazgo* del Institut del Teatre.

En cuanto a la indumentaria de los personajes masculinos del auto, todos los testimonios consignan la salida a escena del Duque, Pedro, Andrés, Juan, Diego y Mateo, acompañados de la Simplicidad, vestida de villano, en el v. 388 acot. de nuestra edición ecléctica, sin que ninguno especifique la indumentaria que aquellos deben portar. En cambio, la didascalia de T puntualiza: «*Con el acompañamiento, salen el Duque con banda roja y bastón de general, Andrés, Pedro, Diego, Juan y Mateo, de soldados. La Simplicidad, de soldado ridículo*» (v. 388 acot.). En el caso de esta última, tratándose de personaje gracioso del auto, no extraña que llevase armadura y/o armas risibles que pusieran de manifiesto la simpleza, la villanía y la incapacidad heroica del personaje, acentuada por su registro lingüístico vulgar y por sus intervenciones cómicas, que son en alguna ocasión contrapunto a las del personaje antagonista de la obra, la Malicia (vv. 1352-1356).

Mientras, el Duque y sus hombres habrían de caracterizarse por la bizarría colorista que distinguía a los soldados. El protagonista porta banda roja y bastón de general y, de hecho, en los autos sacramentales los soldados suelen llevar insignias de mando, bengala, banda y plumas, lo que acentúa el sentido marcial de estas obras. Con todo, conviene recordar igualmente la polivalencia semántica de este atuendo, pues es vestido que corresponde generalmente al Demonio y agentes diabólicos, caracterizados por la violencia y la destrucción (así los personajes de Lucero en *El jardín de Falerina*, Demonio en *La divina Filotea*, el Príncipe de las Tinieblas en la segunda versión de *El divino Orfeo*, Discordia en *El lirio y la azucena*, Cizaña en *La semilla y la cizaña* y la misma Malicia en el manuscrito T de *El Maestrazgo del Tusón*, que sale vestido «de galán con manto, banda y plumas negras» [v. 1 acot.]); si bien en otras piezas sacramentales caracteriza a Cristo (segundo Adán en *Las órdenes militares*) o a los «soldados de Cristo»<sup>1176</sup> (Gedeón en *La piel de Gedeón*), al igual que sucede con los personajes masculinos de T.

Por último, el personaje de San Juan Bautista, precursor del Duque en escena, va «vestido de pieles» (v. 303 acot.); y aunque estas son también un signo polisémico (pueden significar desde un estado espiritual primitivo o salvaje [el Hombre en *La devoción de la misa*, *La nave del mercader*, *La vida es sueño* y *Tu prójimo como a tí*],

<sup>1176</sup> Precisamente, el apóstol San Pablo —que era soldado romano y acabó siendo uno de los grandes difusores del Cristianismo en Occidente— emplea en la segunda *Carta a Timoteo* la expresión «soldado de Cristo» («Collabora sicut bonus miles Christi Iesu», 2 *Timoteo*, 2, 3) y explica lo que supone ser un buen soldado de Jesucristo (2 *Timoteo*, 1-13). Tal imagen, así como los motivos de la milicia celeste y la batalla espiritual, son glosados por los comentaristas; cfr., por ejemplo, C. a Lapide, XIX, 190; XVIII, 678; XIV, 20.

pasando por los apetitos groseros que desvían al hombre de la verdadera religión, hasta el ateísmo o la ignorancia de Dios [así el Ateísmo en *A Dios por razón de estado* y *El nuevo hospicio de pobres*]), en el Bautista responden a su vida en el desierto, y son símbolo, por tanto, de arrepentimiento, penitencia y ascetismo<sup>1177</sup>, al igual que los sayales de Humildad en *El gran mercado del mundo* o las pieles de Penitencia en *No hay instante sin milagro*. Como señala C. a Lapide, «Pellis enim est exterior virtus, et decor in compositione vultus, incessus, motuumque et membrorum: breviter, pelis est modestia» (XIV, 20, 2).

En la edición de esta segunda versión del auto *El Maestrazgo del Tusón*, basada en el manuscrito conservado en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, hemos tratado de respetar el texto base, razón por la cual nuestra labor editora se ha limitado a la modernización ortográfica (aunque se han mantenido algunos arcaísmos recogidos en la vigésima segunda edición del *Diccionario académico*), la regularización de mayúsculas y la puntuación del texto. Mantenemos ciertas erratas del manuscrito, pero damos constancia de ellas y las corregimos a pie de página. También se ha conservado en esta ocasión la disposición de los versos, peculiaridades lingüísticas del español en el periodo aurisecular (contracción de la preposición y el demostrativo o el artículo, alternancia en el uso del artículo determinado masculino y femenino ante sustantivos que empiezan por *a* tónica, empleo no normativo de los pronombres átonos de tercera persona, simplificación de grupos consonánticos cultos, fluctuaciones en el nombre del personaje del Bautista/Baptista...) y las escasas correcciones o adiciones al texto, colocadas entre corchetes, aspiran a clarificar la lectura al receptor. La mayoría de las anotaciones ubicadas al pie del texto dan cuenta de las omisiones, modificaciones, reformulaciones o ampliaciones del manuscrito T con respecto a nuestra edición ecléctica. El resto del texto no es anotado filológicamente, y solo definimos aquellos términos que, no habiéndose registrado en nuestra edición previa, precisan de un esclarecimiento para el lector moderno, para el cual se ha acudido a los tesoros lexicográficos de la lengua española.

---

<sup>1177</sup> De hecho, cualquier representación iconográfica aurisecular de San Juan lo muestra vestido de pieles, según la descripción evangélica de *Marcos*, 1, 6: «Et erat Joannes vestitus pilis cameli, et zona pellicea circa lumbos eius, et locustas et mel silvestre edebat». Por otro lado, para el vestido de pieles en el auto sacramental calderoniano, véase Egido, A., «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 171-186, y Arellano, 2001, p. 213 y ss.



monarcas y señores.

Oh tú, plausible error de los errores,  
 mina sagaz de bélicos espacios<sup>1183</sup>, 15  
 dorado panteón de los palacios,  
 dolor apetecido,  
 falaz amor, agravio consentido,  
 perniciosa alabanza,  
 culpa ajena de propia confianza, 20  
 traidora voz de enternecida hiena,  
 canto traidor de música sirena,  
 cual que más una y otra satisfaga  
 le muerde con la boca que le halaga<sup>1184</sup>,  
 áspid disimulado, 25  
 y en fin, oh tú, delito tolerado.  
 Oh tú, Lisonja, tú que solo eres<sup>1185</sup>,  
 tú, tu difinición<sup>1186</sup>.

*Sale la Lisonja, dama bizarra<sup>1187</sup> con manto imperial. Hala de hacer  
 mujer música<sup>1188</sup>.*

<sup>1183</sup> v. 15 bélicos espacios] «dóricos espacios» en nuestra edición (v. 15).

<sup>1184</sup> vv. 21-24] Estos versos de T no aparecen en ningún otro de los testimonios conservados del auto y, por ende, no constan en nuestra versión definitiva de la obra. *Hiena*: la mitología popular hace hincapié en el carácter carroñero, fiero, traidor y cruel de este animal: «Hay un animal llamado hiena, que está acostumbrado a vivir en los sepulcros y a devorar los cadáveres. [...] Solino cuenta muchos prodigios de ella. En primer lugar, frecuenta las majadas de los pastores, y camina en torno a las casas por la noche, estudiando con oído atento el tono de voz de los que en ellas viven, pues es capaz de hacer imitaciones de la voz humana. Imita el ruido de los vómitos humanos, con el fin de apoderarse de los hombres atraídos de noche al exterior mediante esta astucia», en White, T. H., *The Bestiary. A book of Beasts, apud* Malaxecheverría, 1986, p. 178. En cuanto a la sirena, se refiere la belleza de estos seres fabulosos y su canto seductor pero mortal desde la *Odisea* homérica hasta nuestros días: «La sirena es una criatura prodigiosa; las hay de tres naturalezas: una es medio pez y medio mujer, otra es medio ave y medio mujer, otra medio caballo y medio mujer. La que tiene forma de pez y de mujer, tiene un aspecto tan dulce, que todo hombre que la oiga cantar se acuesta de buen grado para escucharla, y tanto le agrada su canto, que se duerme; y cuando ve la sirena que el hombre se ha dormido, se arroja sobre él y lo mata. Y la que es medio ave y medio mujer, produce tan dulce sonido de arpa, que el hombre va a oírla con mucho agrado, hasta el punto de que se duerme; y también esta sirena va a matarlo. Y la que es mitad caballo y mitad mujer, produce un son de trompa tan agradable, que todos los hombres van a oírla con gusto; y cuando el hombre está dormido, debido a la melodiosidad de la trompa, esta sirena lo mata también», en Panunzio, S. (ed.), *Bestiaries, apud* Malaxecheverría, 1986, p. 137.

<sup>1185</sup> v. 27 solo] El resto de testimonios consignan «sola», como adjetivo femenino referido al personaje –y a la actriz– de la Lisonja (v. 23); por el contrario, T emplea la voz como un adverbio de modo.

<sup>1186</sup> v. 28 difinición] La misma lectura en AP BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y. Evidentemente, VP había regularizado el vocalismo del auto, al igual que nosotros en nuestra versión (v. 24).

LISONJA

¿Qué es lo que quieres?

Dime, oh mal de los males,  
 mortal enfermedad de los mortales, 30  
 privación de los bienes,  
 que en otro estragas lo que en ti no tienes,  
 ánimo prevertido<sup>1189</sup>,  
 viciosidad del interior sentido,  
 delirio de la mente, 35  
 ¿qué me quieres, Malicia, finalmente?<sup>1190</sup>  
 Que en mí verás cuán claro el mundo indicia  
 ser la Lisonja voz de la Malicia.  
 Habla, pues, sin que más dudosa luches  
 contigo<sup>1191</sup>. ¿Qué me quieres?

MALICIA

Que me escuches, 40

ya que en un hombre revestido intento<sup>1192</sup>  
 que respire mi saña con su aliento.  
 Ya sabes que desde aquella  
 primera lid en que injusta  
 mi malicia abandonó 45  
 toda la celeste curia,  
 hasta que pasando osada  
 al terror<sup>1193</sup> de la segunda  
 también abandonó toda

<sup>1187</sup> v. 28 acot. *bizarra*: *bizarro*: «El que tiene valor. Generoso, lucido, espléndido» (Aut).

<sup>1188</sup> v. 28 acot.] En nuestra edición, «*Sale la Lisonja de dama, con manto en los hombros*» (acot. v. 24).

<sup>1189</sup> v. 33 prevertido] Coincide con C J M1 M2 N1 N2 OC P S (v. 29).

<sup>1190</sup> v. 36] «¿qué quieres, oh Malicia, finalmente?» en el resto de testimonios conservados (v. 32).

<sup>1191</sup> vv. 39-40] Además de la variante femenina del adjetivo «dudosa» (que T comparte con la mayoría de testimonios del auto, excepto J M2 OC P S, que presentan la forma masculina), destaca un leve cambio de sentido de estos versos en T: aquí, Malicia dice a Lisonja que lucha consigo misma a raíz de su naturaleza perversa; mientras que en el resto de testimonios, queda claro que Lisonja se debate en su fuero interno, pero Malicia la insta a hablar con ella para su desahogo («Habla, pues, sin que más dudosa luches, / conmigo», vv. 35-36).

<sup>1192</sup> v. 41 en un hombre revestido intento] en nuestra edición, «de un hombre apoderada intento» (v. 37). En T, el adjetivo «revestido» se aplica al sustantivo que le precede, «hombre», que designa al personaje del Duque-Cristo. En consecuencia, Malicia debe de estar empleando el término como participio de *revestir* en su acepción de «Vale también engrairse, o envanecerse con el empleo u dignidad» (Aut.). Por lo demás, es erróneo el empleo de la preposición *en*; la correcta sería *de* (es decir, 'intentar algo *de* alguien').

<sup>1193</sup> v. 48 terror] En nuestra edición, «temor» (v. 44).

la naturaleza junta,	50
siempre en sobresalto vivo	
esperando la futura	
edad en que al hombre Dios	
aquella palabra cumpla	
de que ha de tomar humana	55
carne en una Virgen pura,	
que permaneciendo siempre	
virgen, no manchada nunca, <sup>1194</sup>	
se conserve en los dos dotes	
de virgen y de fecunda.	60
Dejemos este misterio	
aquí, sin que me confunda	
que el Verbo sea carne y vamos	
a otro que no menos turba	
mis atenciones, porque	65
consta de mis conjeturas	
aun más que de sus palabras,	
eslabonándose unas	
de otras, al mirar los lejos,	
las sombras y las figuras <sup>1195</sup>	70
de que está llena la sacra	
página de la Escritura <sup>1196</sup> .	
Desde aquel gran sacrificio	
de Abel, en que siendo dura	
peña su primero altar <sup>1197</sup>	75
(tan antiguas son mis dudas),	
fue no manchado cordero	
primera víctima suya,	
a quien vi que familiar	

<sup>1194</sup> v. 58] Esta lectura, «virgen, no manchada nunca», la comparte T con la familia [X1]: J M1 M2 OC P; los restantes testimonios ofrecen «intacta, manchada nunca» (v. 54).

<sup>1195</sup> vv. 69-70] En los restantes testimonios, «al mirar las sombras, / los lejos y las figuras» (vv. 65-66).

<sup>1196</sup> v. 72 Escritura] El cultismo manteniendo el doble grupo consonántico aparece también en BM C M1 N1 N2 OC S Y (v. 68).

<sup>1197</sup> v. 75] fupremo altar AP BM N2 P1 P2 VP Y; primero altar J M2 P; su Altar primitivo OC (v. 71).

llama del cielo consume.	80
Desde entonces, pues, no sé con qué razón me atribulan <sup>1198</sup> corderos sacrificados, tanto que no veo ninguna seña de aquel, que no tema,	85
que no infiera, que no arguya qué ocultos rasgos encierre, qué arcanos visos encubra <sup>1199</sup> . De no manchados corderos allá en el <i>Génesis</i> usa,	90
a cada paso, la Ley Natural; y aunque de muchas ceremonias acordarme pudiera, básteme una. Esta en el <i>Éxodo</i> sea	95
el Fase, cuando en su fuga <sup>1200</sup> , los báculos en las manos, encinta las vestiduras, <sup>1201</sup> fue viático cordero <sup>1202</sup>	
el que entre amargas lechugas <sup>1203</sup> , símbolo de penitencia, comió el pueblo, a que se junta después en la Ley Escrita, que el <i>Levítico</i> instituya,	100
que sea en el Parasceve, en honor de aquella fuga <sup>1204</sup> , un cordero legal cena.	105

<sup>1198</sup> v. 82 atribulan] El resto de testimonios presentan «disgustan» (v. 78).

<sup>1199</sup> vv. 87-88] «que ocultas sombras encierre / y arcanas luces encubra» en nuestra versión definitiva (vv. 82-83).

<sup>1200</sup> v. 96 Fase] En este caso, T abandona el alarde cultista y simplifica el grupo consonántico para acercar el vocablo a la pronunciación española. Mientras, otros testimonios ofrecen las variantes fonéticas y gráficas «Phasce» (BM), «fáce» (J M2 OC) y «fasse» (M1) [v. 92].

<sup>1201</sup> v. 98 encinta] «ceñidas» en AP C M1 N1 P1 P2 VP (v. 94).

<sup>1202</sup> v. 99] En nuestra edición, «fue viático un cordero» (v. 95).

<sup>1203</sup> v. 100] En nuestra edición, «que con amargas lechugas» (v. 96).

<sup>1204</sup> v. 106 aquella fuga] En nuestra edición, de acuerdo con lo recogido en la mayoría de testimonios, y tras subsanar el error de J y su familia, «esta ventura» (v. 102). VP había corregido en «esta aventura».

Y para que no presumas  
 que enceremoniado solo  
 mis sobresaltos se fundan, 110  
 envíanos el Cordero  
 (decir a Isaías escucha)  
 que ha de dominar la tierra  
 desde la piedra (¡qué angustia!)  
 del desierto (¡qué terror<sup>1205</sup>!) 115  
 al monte de Sión (¡qué furia!).  
 Y no el asombro aquí para<sup>1206</sup>,  
 sino que después que anuncia  
 predominante al Cordero,  
 la pompa en pavor le inmuta, 120  
 tanto que dice, bien como  
 al filo de la tonsura,  
 el manso cordero irá  
 con voz tan callada y muda  
 que un solo balido no<sup>1207</sup> 125  
 haga queja de la injuria.  
 Pero para qué me canso,  
 cuando toda la Escritura  
 es un rebaño de Dios.  
 Pues entre redil y urna 130  
 apenas al recental  
 materno licor tributa  
 cándido alimento<sup>1208</sup>, cuando  
 le mancha sangre purpúrea  
 ya en votos que satisface 135  
 o ya en pecados que turba<sup>1209</sup>.  
 Y aun tal vez que no padece<sup>1210</sup>,

<sup>1205</sup> v. 115 terror] En los restantes testimonios y, por tanto, en nuestra edición, «temor» (v. 111).

<sup>1206</sup> v. 117] En los restantes testimonios y, por tanto, en nuestra edición, «Y no aquí el asombro para» (v. 113).

<sup>1207</sup> v. 125] En nuestra edición, «que un solo balido aun no» (v. 121).

<sup>1208</sup> vv. 132-133] En los demás testimonios del auto, «materno pecho tributa / la cándida leche» (vv. 128-129).

<sup>1209</sup> v. 136] En nuestra edición, «y ya en defectos que purga» (v. 132).

<sup>1210</sup> v. 137] En nuestra edición, «Y aun tal vez que no le mancha» (v. 133).



el recelo no me escusa,  
 pues no menor me le da  
 que me le esmalte la lluvia 140  
 del rocío del aurora<sup>1211</sup>  
 en su vellón, cuando enjuta<sup>1212</sup>  
 halle a la tierra y a él no,  
 o al contrario, en que se oculta<sup>1213</sup>,  
 bien si la piel se humedece 145  
 o bien si la piel se enjuga,  
 Sacramento que me asombra  
 y Encarnación que me asusta.  
 Suspensa, Lisonja, estás,  
 como que entre ti preguntas 150  
 qué causa hoy más que otras veces  
 ha despertado mis furias.  
 Pues oye, que hay novedad  
 tal que me obliga a que acuda  
 mi anticipada respuesta 155  
 a tu tácita pregunta.  
 Hoy un joven, cuya voz  
 en la intrincada espesura  
 del desierto clama, este  
 es el Cordero, pronuncia, 160  
 de Dios, que viene a quitar  
 de todo el mundo las culpas<sup>1214</sup>.  
 Por quien lo dice no sé,  
 que a quien con el dedo apunta,  
 Lisonja, el joven Profeta 165  
 es un Nazareno, cuya  
 venida al mundo, ignorada  
 de mí como entre confusas  
 nieblas<sup>1215</sup>, de su encarnación

<sup>1211</sup> v. 141 del aurora] En nuestra edición, «de una aurora»; en BM M1 OC, «de el» (v. 137).

<sup>1212</sup> v. 142] T elimina la referencia bíblica al juez Gedeón, que sí aparece en los demás testimonios y en nuestra edición («cuando Gedeón enjuta», v. 138).

<sup>1213</sup> v. 144] en los demás testimonios del auto, «en cuyo viso se ocultan» (v. 140).

<sup>1214</sup> vv. 161-162] En nuestra versión final, «de Dios, que a quitar (¡ay triste!) / viene del mundo las culpas» (vv. 157-158).

el gran misterio me oculta;	170
conque es fuerza que me aflijan <sup>1216</sup>	
mis sospechas <sup>1217</sup> más que nunca,	
pues el llamarle Cordero	
me oprime, pasma y angustia	
tanto que al ver que en un hombre	175
temidas señas <sup>1218</sup> concurren	
del trueno de aquella voz,	
el relámpago deslumbra	
mi vista de suerte que	
ando tropezando a oscuras <sup>1219</sup> .	180
Y puesto que no es posible	
que sus designios descubra	
si ya no es que lo que ignora	
mi ciencia rastree mi industria,	
atiende a una que he pensado,	185
que si tú en ella me ayudas	
quizá desvaneceremos	
estas nieblas que me ofuscan,	
viendo en qué, para llamarle	
Cordero, el joven se funda <sup>1220</sup> .	190
Esta es. Pues de alegoría <sup>1221</sup>	
el Sagrado Texto usa	
tantas veces, que nosotros	
usemos, Lisonja, una <sup>1222</sup> .	
Supongamos que este hombre,	195

<sup>1215</sup> v. 169 nieblas] En los demás testimonios del auto, «sombras» (v. 165).

<sup>1216</sup> v. 171 que me aflijan] En los demás testimonios hace falta una sinalefa para lograr la regularidad métrica, pues se añade una sílaba más al intercalar un adverbio («que hoy me aflijan», v. 167).

<sup>1217</sup> v. 172 mis sospechas] En los demás testimonios, «estas sombras» (v. 168).

<sup>1218</sup> v. 176 temidas señas] En los demás testimonios del auto, «temidas sombras» (v. 172).

<sup>1219</sup> v. 180 a oscuras] En nuestra edición, hemos regularizado y modernizado la vacilación vocálica, pero esta es común al resto de testimonios: la misma lectura que T ofrecen J M2 P OC S; AM BM C N1 N2 P1 P2 Y presentan la variante culta «á obfcuras» (v. 176).

<sup>1220</sup> vv. 187-190] en el resto de testimonios, «desvaneceré las nubes / que mi entendimiento ofuscan» (vv. 183-184). Así pues, T modifica estos versos y, además, añade otros dos que no aparecen en ningún otro testimonio.

<sup>1221</sup> v. 191 alegoría] Aparece también el vocablo en singular en AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 VP Y (v. 185).

<sup>1222</sup> v. 194] En el resto de testimonios, «usemos, Lisonja, de una» (v. 188).

corriendo la vida suya  
 a su historia literal  
 y mística a nuestra astucia,  
 es el generoso joven  
 a quien David intitula 200  
 duque de su pueblo, que es,  
 como el frase hebreo traduzgas,  
 capitán, caudillo y guía;  
 y pues entre otras augustas  
 pompas, alta esfera es fuerza 205  
 que sea su primer cuna  
 de mole en la alta Alemania<sup>1223</sup>.  
 El blasón de real alcurnia  
 su nombre, Felipe, sea<sup>1224</sup>,  
 que es, como al griego construyas, 210  
 domador de incultas fieras,  
 ya que yo soy fiera inculta<sup>1225</sup>  
 y solicita agobiar  
 mi cerviz a su coyunda<sup>1226</sup>.  
 El sobrenombre le dé 215  
 Abacha<sup>1227</sup>, pues él divulga

<sup>1223</sup> vv. 195-207] Comp. con nuestra edición: «Supongamos que este hombre, / a quien Cordero promulga / la voz, como que en él paran / todas mis sospechas juntas, / es un héroe generoso; / y pues David intitula / al Mesías, que yo temo, / entre otras pompas augustas, / de rey, de príncipe y duque, / que es, como el nombre traduzcas, / capitán, caudillo o guía, / cuyos oficios se ajustan / tanto si es él como quien / viene a alistar las conductas / de sus gentes, duque sea / en nuestra inventada astucia. / Y pues alta esfera es fuerza / que sea la patria suya, / démosle en la alta Alemania / el solar de su fortuna. / Supongamos que su padre / majestad tan absoluta / goza que desde el mayor / imperio su fama ilustra» (vv. 189-212). Los vv. 196-198 de T (alusión a los dos planos, historial y místico, de toda obra sacramental) no aparecen en el resto de testimonios; los vv. 199-207 son una reformulación de los versos 193-208 de nuestra edición, donde se establecen conexiones –a partir de los títulos nobiliarios y militares y la procedencia geográfica– entre el protagonista de la historia, el duque borgoñés y el monarca austriaco y la figura bíblica del Mesías, sobre la base de un pretendido prurito científico por parte del dramaturgo (la etimología); y en T se omiten los vv. 209-212 de nuestra edición, donde se alude al padre del Duque (que resultaría ser el rey Felipe III de Austria).

<sup>1224</sup> vv. 208-209] Lo que en T son dos versos figura en el resto de testimonios (con variantes en la escritura del antropónimo) como uno solo: «El nombre Felipe sea» (v. 213).

<sup>1225</sup> v. 212] En nuestra edición, «puesto que soy fiera inculta» (v. 216).

<sup>1226</sup> Tras este verso, el resto de testimonios refiere la ascendencia materna del protagonista del auto, hablando de Mariana de Austria, de la etimología del nombre y de su conexión con la parábola bíblica del mercader de piedras preciosas. Es decir, T omite los vv. 219-226 de nuestra edición, que sí aparecen en los demás testimonios.

que del Austro vendrá el Rey;  
conque si todo lo juntas  
hallaremos que Alemania  
la alta le dé la fortuna,<sup>1228</sup> 220  
que Duque y Felipe de Austria  
sea también<sup>1229</sup> y porque, en suma,  
la metáfora campee  
a gusto de quien la estudia,  
supongamos, pues, Lisonja, 225  
que hacer conquista procura  
del mundo, puesto que viene  
del mundo a quitar las culpas.  
Y supongamos al fin  
que a la resonante turba 230  
de la voz de ese profeta  
levas<sup>1230</sup> hace que conduzgan  
a sus banderas las gentes;  
conque asentando hoy en una  
plaza, los dos aumentando 235  
el número de sus condutas<sup>1231</sup>,  
no dudo que de más cerca  
en sus intentos discurra<sup>1232</sup>.  
Y así te vengo a pedir

<sup>1227</sup> v. 216 Abacha] Debe de tratarse de una deformación del nombre del profeta hebreo Habacuc (v. 228 de nuestra edición).

<sup>1228</sup> vv. 219-220] En nuestra edición, «hallaremos que la alta / Alemania sea su cuna» (vv. 231-232).

<sup>1229</sup> v. 222 sea también] En nuestra edición, «también sea» (v. 234).

<sup>1230</sup> v. 232 *levas*: *leva*: «Se llama también la recluta de soldados que los reyes y soberanos hacen en sus estados y reinos, para aumentar sus tropas o completar los regimientos y compañías» (Aut).

<sup>1231</sup> v. 236 *condutas*: el español áureo es época de vacilación entre el respeto a la forma latina de los grupos consonánticos cultos y la propensión a adaptarlos, simplificándolos, a la pronunciación romance. Ni siquiera a finales del siglo XVII existía criterio fijo, y eran el gusto del hablante y la mayor o menor frecuencia de uso los factores que determinaban su mantenimiento o simplificación (Lapesa, 1995 [1984], p. 390). Igual con el adjetivo «vitorioso» del v. 2001.

<sup>1232</sup> vv. 225-238] T modifica, reformula y amplía los vv. 237-246 de nuestra edición definitiva, donde se habla de la fastuosidad del palacio del Duque y de la fidelidad de sus vasallos. Mantiene, no obstante, la petición de ayuda de Malicia a Lisonja para acceder al espacio ducal («supongamos un palacio / cuyos umbrales ocupan / en los cortesanos trajes / de que hoy más el fausto usa, / los criados a quien manda / y vasallos de quien triunfa. / Palacio dije; ya aquí / entras tú, pues que no hay duda / en que palacio y Lisonja / son dos mitades conjuntas», vv. 237-246).

que a mi lado te introduzgas	240
con él <sup>1233</sup> , porque si Malicia	
y Lisonja se conjuran,	
yo usando de mis cautelas,	
tú usando de la dulzura <sup>1234</sup>	
de tu voz, música que	245
al compás de la hermosura,	
adula con lo que canta	
y encanta con lo que adula,	
¿qué victoriosa conquista	
no será ruina caduca? <sup>1235</sup>	250
Conque si una vez los dos	
en la gran milicia suya	
introducidos nos vemos,	
yo sedicioso y tú astuta,	
notaremos sus acciones,	255
de que infiera y de que induzca	
qué misterio es el que encierre,	
qué secreto es el que incluya	
en este nuevo Felipe <sup>1236</sup>	
de Austria la sacra figura	260
que de Cordero le da	
nombre en esta voz que turba <sup>1237</sup>	
con sus ecos mis sentidos,	
tanto que las peñas rudas <sup>1238</sup>	
del Flegra, por no escucharlas <sup>1239</sup> ,	265

<sup>1233</sup> vv. 240-241] En nuestra edición, «que conmigo te introduzcas / en él» (vv. 248-249).

<sup>1234</sup> vv. 243-244] En nuestra edición, «Yo usaré de mis cautelas, / tu usarás de la dulzura» (vv. 253-254).

<sup>1235</sup> Respecto al resto de testimonios, T altera levemente el orden sintáctico en los vv. 243-250; en nuestra edición final: «¿qué fábrica suntüosa / no será sombra caduca? / Yo usaré de mis cautelas, / tú usarás de la dulzura / de tu voz, música que / al compás de la hermosura, / adula con lo que canta / y encanta con lo que adula» (vv. 251-258).

<sup>1236</sup> vv. 251-259] En estos versos, T ofrece nuevamente una lectura que dista poco de la del resto de testimonios. La variación reside en la vacilación de género para el personaje de la Malicia y en el empleo de alguna estructura sintáctica o voz léxica diferente. En nuestra edición, «Conque si una vez las dos / en la gran familia suya / introducidas nos vemos, / yo maliciosa y tú astuta, / notaremos de más cerca / sus acciones, de que induzca / qué misterio es el que inspire, / qué secreto es el que influya / en este Felipe nuevo» (vv. 259-267).

<sup>1237</sup> v. 262 esta voz que turba] «esa voz que apura» en el resto de testimonios (v. 270).

<sup>1238</sup> v. 264 peñas rudas] Lectura que T comparte con C J M1 M2 N1 OC P S; «peñas duras» en el resto de testimonios (v. 272).

tomara que de sus grutas  
 despeñaran sobre mí  
 las más elevadas puntas<sup>1240</sup>,  
 siendo mi inmenso cadáver  
 cuando tanto peso sufra, 270  
 bóveda todo el abismo  
 y todo el Vesubio tumba.

LISONJA No solo a tu voz atenta  
 obedecerte procura  
 mi amistad, pero a mi voz<sup>1241</sup> 275  
 atentas cuantas criaturas  
 el gran teatro del mundo  
 contiene, haré que concurren  
 en tu alegórica idea,  
 pues que ni opone ni impugna 280  
 a la verdad que hoy sea Duque  
 en el Austria el que otras plumas,  
 ya pastor, ya sembrador,  
 tal vez han hecho<sup>1242</sup>; y si apuras  
 el Sacro Texto hallarás 285  
 que no solo le atribuyan  
 racional ser<sup>1243</sup>, pero aun no  
 racional, pues le figuran

<sup>1239</sup> v. 265 escucharlas] Aunque mantenemos la lectura del manuscrito del Institut del Teatre, creemos que es un error el empleo del pronombre átono de tercera persona en femenino plural (que, por cierto, aparece también en los testimonios BM N2 S Y); puesto que, si su referente es el sustantivo femenino singular «voz» del v. 262, la lectura correcta sería «escucharla».

<sup>1240</sup> v. 268 elevadas puntas] «eminentes puntas» en el resto de testimonios (v. 276).

<sup>1241</sup> v. 275 mi voz] «tu voz» en el resto de testimonios (v. 283).

<sup>1242</sup> vv. 280-284] En nuestra edición, «porque ni opone ni impugna / a la verdad que sea hoy Duque / en el Austro el que otras plumas / han hecho pastor en otros / varios climas» (vv. 288-292). Lo más relevante es que T amplía la imagen bíblica de Cristo como pastor de ovejas con la del sembrador, que no aparece en el resto de testimonios. Esta imagen sugiere la parábola del sembrador del Nuevo Testamento: *Lucas*, 8, 5-15; *Mateo*, 13, 1-23; *Marcos*, 4, 3-20. El grano de semilla es metáfora de la palabra de Dios (*Marcos*, 4, 14: «Qui seminat, verbum seminat»; y *Lucas*, 8, 11: «Semen est verbum Dei») y designa a los hijos del reino de Dios en contraposición a la cizaña (*Mateo*, 13, 38). También en *Juan*, 15, 1, Cristo llama a su Padre sembrador («Ego sum vitis vera et Pater meus agrícola est»), en cuyas manos los elegidos se convierten en granos de semilla; el Señor «sembrará en el país» al pueblo de Israel (*Oseas*, 2, 25). Y en otra parábola, Jesús compara el reino de Dios con un grano de mostaza que crece (*Mateo*, 13, 31-32; *Marcos*, 4, 30-32).

<sup>1243</sup> v. 287 racional ser] Excepto C M1, el resto de testimonios ofrecen la lectura «racional luz» (v. 295).

ya espiga, ya vid, ya piedra.  
 Y así, pues corre segura<sup>1244</sup> 290  
 la metáfora, corramos  
 con ella, sin que calumnia  
 pueda haber en trajes, tiempos  
 ni lugares, tropos que usa  
 a cada paso la docta 295  
 retórica<sup>1245</sup>.

*Tocan dentro un instrumento*<sup>1246</sup>.

MALICIA                    Pues escucha,  
 que parece que otra vez  
 la voz el eco pronuncia<sup>1247</sup>.

LISONJA                  A dulce música suena.

MALICIA                  Si dar a entender procura 300  
 que es voz de Dios, ¿quien, Lisonja,  
 que suene sonora duda?

*Sale el Baptista vestido de pieles*<sup>1248</sup> *cantando. Hale de hacer mujer  
 música*<sup>1249</sup>.

BAPTISTA                Vengan, vengan a mi voz

<sup>1244</sup> v. 290 pues corre segura] «puesto que es segura» en nuestra edición (v. 298).

<sup>1245</sup> vv. 294-296] Estos tres versos no aparecen en ningún otro testimonio del auto. *Tropos*: *tropo*: «Figura retórica en que se traslada el sentido propio de una voz, para significar por ella, aunque impropriamente, otra» (Aut). *Retórica*: «Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover» (DRAE).

<sup>1246</sup> v. 296 acot.] El verbo «tocar» es exclusivo de T (el resto de testimonios emplean «sonar»); en T es un único instrumento el que suena (igual en C J M1 M2 N1 OC P), mientras que en AP BM N2 P1 P2 S VP Y son varios (v. 305 acot.).

<sup>1247</sup> v. 298 pronuncia] «articula» en el resto de testimonios (v. 304).

<sup>1248</sup> v. 303 acot. *vestido de pieles*: efectivamente, cualquier representación iconográfica de San Juan Bautista lo muestra vestido de pieles, según la descripción evangélica de *Marcos*, 1, 6: «Et erat Joannes vestitus pilis cameli, et zona pellicea circa lumbos eius, et locustas et mel silvestre edebat». Aunque la semántica de las pieles es polivalente en el género sacramental, representa, en ascetas y eremitas, un signo externo de penitencia. Según C. a Lapide: «Pellis enim est exterior virtus, et decor in compositione vultus, incessus, motuumque et membrorum: brevider, pelis est modestia» (XIV, 20, 2).

<sup>1249</sup> v. 303 acot.] La acotación de T es la más rica de entre todos los testimonios conservados, pues no se limita a dictar la salida del personaje, sino que, además, ofrece una indicación escenográfica de la vestimenta y de las cualidades vocales de la actriz que debía encarnar al personaje del Bautista («*Sale el Bautista cantando*», v. 309 acot. de nuestra edición definitiva).

	cuantos noble dueño buscan, pues que yo vengo a alistar <sup>1250</sup>	305
	gente en la milicia suya [a] orillas del Jordán, donde están sus arenas rubias <sup>1251</sup> compitiendo con las selvas donde <sup>1252</sup> las flores madrugan.	310
LISONJA	Con la metáfora nuestra parece que ya se ajusta, pues gente alistando viene <sup>1253</sup> .	
MALICIA	Llega y de su estilo usa, que es gran recomendación hablar a otro como él gusta <sup>1254</sup> .	315
LISONJA	Sirena de estos cristales, <i>Cantando</i> que haces que iguale en su espuma al gozo de los que lleguen al pesar de los que huyan <sup>1255</sup> . Feliz quien te oyó, y no en vano <sup>1256</sup> , pues en competencia tuya los pájaros en el viento forman abriles de plumas.	320
BAPTISTA	Bienvenida seas, beldad <sup>1257</sup> ,	325

<sup>1250</sup> v. 305] «que yo salgo a recibir» en el resto de testimonios (v. 311).

<sup>1251</sup> vv. 307-308] «a esta tan hermosa orilla / que están sus arenas rubias» en el resto de testimonios (vv. 313-314). *Jordán*: es el río más caudaloso y largo de Tierra Santa (unos cuatrocientos kilómetros); atraviesa el sureste del Líbano, penetra en Israel y desemboca en la costa norte del mar de Galilea, lago Genesaret o mar de Tiberíades. Es citado a menudo en la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, pues fue el escenario de numerosos eventos bíblicos, como el bautismo de Cristo y su reconocimiento como Hijo de Dios (en *Mateo*, 3, 13-17; *Lucas*, 3, 21-22; *Juan*, 1, 31-34 y *Marcos*, 1, 9-11).

<sup>1252</sup> v. 310 donde] La conjunción espacial aparece igualmente en J M2 OC P; el resto de testimonios emplean la conjunción temporal «cuando» (v. 316).

<sup>1253</sup> v. 313] «pues a su familia llama» en el resto de testimonios (v. 319).

<sup>1254</sup> vv. 315-316] Estos dos versos no aparecen en ningún otro testimonio y son privativos de T.

<sup>1255</sup> vv. 319-320] En nuestra edición, «el gozo de las que lleguen / al pesar de las que huyan» (vv. 323-324). Debe de ser un error el uso de la contracción «al» del v. 319 (por influjo del verso siguiente), ya que la comparativa 'igual a el gozo de unos al pesar de otros'.

<sup>1256</sup> v. 321 y no en vano] En nuestra edición, «si en vano» (v. 325).

<sup>1257</sup> v. 325 beldad] En los restantes testimonios, «serrana» (v. 329).



- cuya voz, cuya hermosura,  
señas de humana desmiente  
cuando canta y cuando alumbra;  
tanto que flores y aves,  
que tierra y aire dibujan, 330  
de tu belleza engañados<sup>1258</sup>,  
por aurora la saludan.
- LISONJA Hermoso gallardo joven, *Cantando*  
la perfección sólo es tuya,  
pues las flores que te miran, 335  
pues<sup>1259</sup> las aves que te escuchan  
por Dios te aclaman y cuando  
escrúpulos los acusan<sup>1260</sup>,  
en viendo tus bellos ojos  
quedan vanos de su culpa. 340
- BAPTISTA ¿A mí por Dios? Calla, calla, *Representando*  
tu voz se suspenda muda,  
que es sacrílega lisonja  
a que mi humildad repugna.  
Un príncipe soberano 345  
al mundo mi voz anuncia  
y a una conquista las gentes  
que quieran seguirle junta<sup>1261</sup>;  
de cuyo coturno aún no  
merezco las ataduras 350  
tocar, ¿cómo será Dios?  
¿Quién se aniquila y anula  
aún no digno de sus plantas?

<sup>1258</sup> v. 331 engañados] Mantenemos el error, que T comparte con BM Y, si bien lo correcto sería la forma femenina del participio, pues su referente son los sustantivos femeninos «flores y aves» del v. 329.

<sup>1259</sup> v. 336 pues] Seguramente se trata de un error por contaminación dada la presencia de la misma conjunción en el verso anterior. En nuestra edición, «y las aves» (v. 340).

<sup>1260</sup> v. 338] «su escrúpulo las acusa» en nuestra edición del auto (v. 342). Se repite el error de concordancia: el pronombre átono debería aparecer en forma femenina, pues sus referentes son «flores» (v. 335) y «aves» (v. 336).

<sup>1261</sup> vv. 347-348] Versos privativos de T que no aparecen en los demás testimonios de la obra. Se intercalan entre los vv. 350-351 de nuestra edición.

- LISONJA Yo pensé...
- BAPTISTA Pues fue locura.
- LISONJA ...que tú...
- BAPTISTA Pues fue ciego error. 355
- LISONJA ...lo eras<sup>1262</sup> ...
- BAPTISTA Pues fue acción injusta.
- LISONJA ...cuando tu voz...
- BAPTISTA No, no más<sup>1263</sup>,  
lisonjera, siempre astuta.
- Canta.*
- Y tu traidora astucia  
de la verdad de las verdades huya. 360
- LISONJA ¿De cuándo acá, Fortuna, *Cantando*  
temen lisonjas, que a señores buscan? <sup>1264</sup>
- MALICIA [*Aparte*] Conocida la Lisonja  
suspensa quedo y confusa,  
que como en la voz consiste 365  
su venenosa cicuta,  
es fácil que la conozca  
quien sin vanidad la escucha<sup>1265</sup>.  
Llegue yo, que la Malicia  
mejor su acción disimula, 370  
que está en lo interior del alma

<sup>1262</sup> v. 356 ...lo eras...] «eras» en nuestra edición (v. 358).

<sup>1263</sup> v. 357] En nuestra edición, y una vez subsanado el error de BM J M1 M2 N2 OC P Y, «Lisonja.- ...el que... Bautista.- Ten la voz, no más» (v. 359).

<sup>1264</sup> v. 362] «tiembla Lisonja, que señores buscan?» (v. 364). El empleo del término «lisonja» en plural, que hemos considerado erróneo en nuestra edición del auto, lo comparte T con varios testimonios: AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 VP

<sup>1265</sup> v. 368] En nuestra edición, «quien su vanidad escucha» (v. 370).

y nadie lo oculto<sup>1266</sup> juzga.  
 Ya hermoso gallardo joven  
 que a ella de un error la culpas,  
 adviérteme<sup>1267</sup> de un acierto 375  
 a mí.

BAPTISTA                   ¿Qué es lo que procuras?

MALICIA                   Saber qué príncipe es ese,  
 porque si es tal mi ventura  
 que en su milicia me admita<sup>1268</sup>,  
 mejore en él mi fortuna. 380

*Tocan cajas y trompetas*<sup>1269</sup>.

BAPTISTA                   Pues no llegas a mal tiempo,  
 que de esa fábrica augusta  
 del austrial clima que es  
 generosa corte suya,  
 a ver la gente que viene 385  
 de mi llamada en mi busca  
 sale a esta orilla<sup>1270</sup>.

MALICIA                   ¿Cuál es?

*Con el acompañamiento, salen el Duque con banda roja y bastón de general, Andrés, Pedro, Diego, Juan y Mateo, de soldados. La Simplicidad, de soldado ridículo*<sup>1271</sup>.

<sup>1266</sup> v. 372 lo oculto] En nuestra edición, «lo interior» (v. 373). Tras este verso, AP BM N2 P1 P2 S VP Y ofrecen una acotación que señala el acercamiento de la Malicia al Duque; al igual que T, omiten esta didascalia J C M1 M2 N1 OC P.

<sup>1267</sup> v. 375 adviérteme] En los demás testimonios, «alúmbrame» (v. 377).

<sup>1268</sup> v. 379] En los demás testimonios, «que conocerle merezca» (v. 381).

<sup>1269</sup> v. 381 acot.] Didascalia que no recoge ningún otro testimonio del auto.

<sup>1270</sup> vv. 383-387] T modifica y amplía estos versos que, en nuestra edición final, rezan «del austrial clima que hoy / prevenida esfera es suya, / sale a este jardín» (vv. 385-387).

<sup>1271</sup> v. 388 acot.] Frente al resto de testimonios, la singularidad de esta acotación en T reside en que el Duque y sus hombres van vestidos de soldados, lo cual los vincula a los apóstoles en cuanto «soldados de Cristo», dispuestos a sufrir persecución y hasta a morir por difundir la palabra del Señor. En el caso del resto de la Simplicidad, no viste de villano, sino de soldado ridículo; se expresará, sin embargo, al igual que en sus primeras intervenciones de nuestra edición, en un registro vulgar (vacilación vocálica, diptongación de vocales átonas, supresión de sílabas...) que comparte algunos rasgos lingüísticos con el sayagués.

- BAUTISTA El que entre toda esa turba  
con el dedo te señalo<sup>1272</sup>,  
diciendo al vencer<sup>1273</sup> tus dudas<sup>1274</sup>, 390
- Cantado* este es el Cordero que  
quita del mundo las culpas.
- LISONJA Pues aunque por lisonjera  
vea que tú me repudias,  
no me has de desconfiar 395  
que deste<sup>1275</sup> jardín augustas  
palmas, fértiles olivas,  
echaré a las plantas suyas
- Échale ramos al ir saliendo a los pies y después el manto*<sup>1276</sup>.
- y aun mi manto será de ellas  
tapete, en fe de mi suma 400  
adoración, repitiendo  
en la competencia tuya:
- Cantado* Bendito sea el que viene  
y en nombre del Señor triunfa.
- BAUTISTA Mi voz impedir no puede 405  
tu aplauso<sup>1277</sup> y así pronuncia  
lo que a ella toca.
- LISONJA La mía  
lo mismo hará.

<sup>1272</sup> vv. 388-389] En nuestra edición, «El que entre toda la turba / que le asiste yo señale» (vv. 388-389). Como ya hemos comentado anteriormente, la iconografía cristiana suele presentar a San Juan Bautista con el dedo alzado anunciando la inminente llegada del Mesías.

<sup>1273</sup> v. 390 vencer] «salvar» en los restantes testimonios (v. 390).

<sup>1274</sup> Tras el v. 390, T omite dos versos que sí figuran en los demás testimonios: «llega, llega, peregrino, / que el mar de este mundo surcas», lo que obliga a un leve cambio en el verso siguiente (vv. 391-392 de nuestra edición).

<sup>1275</sup> v. 396 deste] Mantenemos de T la contracción de preposición y demostrativo, que no aparece en ningún otro testimonio (v. 398 de nuestra edición). Lo mismo haremos en los vv. 704, 869, 870, 919, 923, 1379, 1666 y 1742 de T.

<sup>1276</sup> v. 399 acot.] Aunque con variantes de expresión no significativas, todos los testimonios recogen el gesto de Lisonja de echar palmas y olivos y su propio manto a los pies del Duque, recordando así la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén el Domingo de Ramos (v. 401 acot.).

<sup>1277</sup> vv. 405-406] «Mi voz impedir tu aplauso / no puede» en nuestra edición (vv. 407-408).



- la voz que al punto seguiste,  
 Andrés, y el primero fuiste  
 que a mi milicia llegaste, 430  
 también serás el primero  
 que ilustre con sus blasones  
 las aspás de mis pendones<sup>1284</sup>;  
 y aun en una Orden que espero  
 fundar de caballería, 435  
 porque los conquistadores  
 desta lid, con más honores  
 publiquen la gloria mía,  
 también serás el primero.
- ANDRÉS Mil veces beso tus pies. 440
- DUQUE Buen fundador será Andrés *Aparte entre sí*  
 de la Orden del Cordero<sup>1285</sup>.
- ANDRÉS Cuando la voz escuché  
 que a tu servicio llamó  
 varias gentes, resolvió 445  
 seguirla, Señor, mi fe,  
 no a tanto interés atento  
 como el honor que me das,  
 porque a servirte nomás  
 aspiró mi pensamiento, 450  
 como a dueño soberano;

<sup>1284</sup> vv. 432-433] «que ilustre con los bastones / de tus armas los blasones» en nuestra edición (vv. 426-427).

<sup>1285</sup> vv. 434-442] Estos versos cambian y reformulan los vv. 428-452 de nuestra edición del auto. Si en T, el Duque alude a sus pretensiones de fundar una Orden de caballería basada en la insignia del Cordero, cuyo patrono será San Andrés; en los restantes testimonios –aunque con variantes textuales que atañen al léxico principalmente– el Duque refiere sus conquistas de Escitia y Tierra Santa, el simbolismo regio del laurel, la iconografía de la cruz en forma de aspa para el apóstol y las pretensiones expansionistas y de difusión de la religión cristiana por parte de la Casa de Borgoña («y así quiero / de un triunfo, que en Citia esperas, / goces hoy el lauro, pues / desde hoy tus armas, Andrés, / adornarán mis banderas / en facción de gloria tanta / como es el haber de enviar / mis gentes a conquistar / la Tierra que llaman Santa. / Y porque premio y castigo / son los dos ejes en quien / estriba el cetro, también / será su marca testigo / del baldón el día que vean / que de mi ejército huyendo / falte algún soldado, haciendo / que castigo y premio sean / tus aspás, pues tremolando, / allí infamias y aquí errores, / mostrarán ser superiores / polos de mi imperio, dando / contra la común ponzoña / que infesta mis tierras hoy / (pues Duque del Austro soy) / este antídoto a Borgoña», vv. 428-452 de nuestra edición).

	a cuya causa de ti noticia al punto le di a Simón Pedro mi hermano, que también en tu servicio humilde llega y sujeto <sup>1286</sup> .	455
PEDRO	Y a tanto glorioso efecto, Señor, el primero indicio <sup>1287</sup> de amor, de lealtad y fe, porque mi fervor se entienda, en Bedsaida <sup>1288</sup> , oficio, hacienda, casa y familia dejé.	460
DUQUE	Tú verás desde este día cuánto esa fineza medra, pues siendo Pedro, en tal piedra fundaré mi monarquía <sup>1289</sup> . Y pues del Austro, en quien fundo mi corte no sin misterio <sup>1290</sup> , se ha de dilatar mi imperio por los ámbitos del mundo, de los romanos ufanos haré que mi virrey seas luego que en Roma me veas jurar por Rey de Romanos.	465  470
JUAN	También Diego y Juan <sup>1291</sup> dejamos en Jenezared <sup>1292</sup> , Señor, madre y patria.	475

<sup>1286</sup> vv. 455-456] «que también a tu servicio / llega rendido y sujeto» en el resto de testimonios (vv. 465-466).

<sup>1287</sup> v. 458 el primero indicio] «por primer indicio» en nuestra edición (v. 468); la forma no apocopada «primero» aparece también en C J M1 M2 N1 OC P S.

<sup>1288</sup> v. 461 Bedsaida] En nuestra edición hemos tomado la forma modernizada «Betsaida», que figura en OC P1 P2 VP.

<sup>1289</sup> vv. 465-466] «Pedro eres y en tal piedra / sentaré mi monarquía» en nuestra edición (vv. 475-476).

<sup>1290</sup> v. 468] «mi corte hoy, no sin misterio» en el resto de testimonios (v. 478).

<sup>1291</sup> v. 475 Juan] «yo» en nuestra edición (v. 485).

<sup>1292</sup> v. 476 Jenezared] «Jenezaret» en nuestra edición, también modernizado el topónimo, como en J N1 P S VP (v. 486).

DIEGO	Y nuestro honor en la esperanza fundamos de que a su ruego queráis <sup>1293</sup> ponernos de amor en muestra a la diestra y la siniestra.	480
DUQUE	Lo que pedís ignoráis <sup>1294</sup> , mas de Padmos <sup>1295</sup> la montaña verás, Juan, que a ti te entrego y tú, mi embajador, Diego, irás de mi parte a España.	485
LISONJA	No en vano en tu aplauso lleno de un proverbio el mundo está: sirve a buenos, dice, y ya se cumple en ti, pues de bueno <sup>1296</sup> el renombre que te han dado empieza a lograr la fama.	490
MALICIA	[ <i>Aparte</i> ] Felipe <i>el Bueno</i> le llama la Lisonja y mi cuidado con cada palabra crece.	495
MATEO	También a tu voz Mateo, para mostrar el deseo que humilde a tus pies ofrece, de rentas se desapropia, tratos y comercios.	
DUQUE	Pues en premio verás que es tu virreinato Etiopía, donde con mi nombre irás	500

<sup>1293</sup> v. 479] «que a su ruego prevenís» en nuestra edición (v. 489).

<sup>1294</sup> v. 482] «Ignoráis lo que pedís» en el resto de testimonios del auto (v. 492).

<sup>1295</sup> v. 483 Padmos] La misma lectura en M2; «Patmos» en nuestra edición, tomada del texto base, J (v. 493).

<sup>1296</sup> v. 490] «te buscan como el más bueno» en nuestra edición (v. 500).



- y como fueren llegando  
liberal iré premiando 505  
a todos los de demás.
- SIMPLICIDAD Y yo que a estas horas so<sup>1297</sup>,  
si va a decir la verdad<sup>1298</sup>,  
la misma Semplecidad<sup>1299</sup>,  
ya que como ves estó 510  
hecho sueldado<sup>1300</sup>, ¿no es bien  
que de tantos algún premio  
tenga?
- DUQUE Inocencia, en mi gremio  
serás felice también,  
que tu ánimo sencillo 515  
no es el que menos me agrada.
- SIMPLICIDAD Ser Semplecidad premiada  
no es nuevo vello ni oíllo,  
que a cada paso, Señor,  
lo hace la Fortuna varia, 520  
mas ¿qué Ínsola<sup>1301</sup> Barataria  
me ha de ver gobernador?
- DUQUE El premio que tú tendrás  
será descubrirte a ti<sup>1302</sup>  
lo que a sabios encubrí. 525
- SIMPLICIDAD Muy buena hacienda me das,  
que eso es más que premio, agravio.

<sup>1297</sup> v. 507] «Y yo que en tu casa so» en nuestra edición (v. 517).

<sup>1298</sup> v. 508 verdad] La misma lectura en AP BM C M1 N1 N2 OC P1 P2 S VP Y; en nuestra edición, tomado de los restantes testimonios, «verdá» (v. 518).

<sup>1299</sup> v. 509] «mesma» es lectura privativa de T, pues el resto de testimonios ofrecen «misma». En cuanto al antropónimo, en nuestra edición hemos acogido la variante sayaguesa de J, «Simpricidadá», pero AP BM C M1 P1 P2 S VP Y leen «Simplicidad» (v. 519). La lectura privativa de T aparece nuevamente en el v. 517.

<sup>1300</sup> vv. 510-511] «y en este vergel estó / por jardinero» en nuestra edición (vv. 520-521).

<sup>1301</sup> v. 521 Ínsola] «Ínsula» en los demás testimonios (v. 531).

<sup>1302</sup> v. 524] «es que te descubra a ti» en nuestra edición (v. 534).



	Calabria <sup>1311</sup> mi patria fue (miento, que yo no nací <sup>1312</sup> , pero hablando humano modo, ya que apoderado estoy de un hombre, las señas doy para convenirle en todo). Tristes desdichas me hicieron que saliese huyendo de ella <sup>1313</sup> .	550     555
DUQUE	¿Por qué?	
MALICIA	Por no buena estrella, y pues mis ansias pudieron tomar puerto a estos umbrales <sup>1314</sup> ellos mi sagrado sean.	560
DUQUE	Sí serán, para que vean	<i>Aparte</i> <sup>1315</sup>

<sup>1310</sup> v. 548 acot.] T omite la acotación *Aparte* que tampoco aparece en BM J M1 M2 N2 OC P Y. La hemos recuperado para nuestra edición de Pando (v. 558 acot.).

<sup>1311</sup> v. 549 *Calabria*: región del sur de Italia que constituye la punta de la península italiana; limita al oeste con el mar Tirreno, al noreste con el golfo de Tarento, al este con el mar Jónico y al sur con el estrecho de Mesina, que la separa de la isla de Sicilia. Históricamente formó parte del reino de Nápoles, bajo el dominio de la Casa de Anjou desde 1266, hasta que fue conquistada por Alfonso V *el Magnánimo* para la Corona de Aragón en 1442. Posteriormente fue territorio francés (1501-1504), nuevamente aragonés (1504-1516), español (1516-1707) y austriaco (1707-1734). Estuvo bajo la dinastía Borbón-Dos Sicilias de 1734 a 1806; bajo dominio francés entre 1806 y 1815; en 1819 se unió al Reino de Sicilia, creando el Reino de las Dos Sicilias. Y finalmente, en 1860 quedó incorporada al proceso de unificación de Italia.

<sup>1312</sup> v. 550 *yo no nací*: sobre la genealogía y carácter del Demonio, cfr. *Isaías*, 14, 12-14 y *Ezequiel*, 28, 11-19, donde se refiere: 1) el acto de su creación (*Isaías*, 14, 12: «Quomodo cecidisti de caelo, lucifer, fili aurorae? Deiectus es in terram, qui deiciebas gentes»; *Ezequiel*, 28, 15: «perfectus in viis tuis a die conditionis tuae, donec inventa est iniquitas in te»); 2) su rebelión, por engreimiento de su propia hermosura y la corrupción de su sabiduría a causa de su esplendor (*Isaías*, 14, 13-14: «In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum, sedebó in monte conventus in lateribus aquilonis; ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo»; *Ezequiel*, 28, 17: «Elevatum est cor tuum in decore tuo; perdidisti sapientiam tuam propter splendorem tuum»); y 3) su caída y destierro (*Ezequiel*, 28, 17-18: «in terram proieci te, ante faciem regum dedi te, ut cernerent te. In multitudine iniquitatum tuarum et iniquitate negotiationis tuae polluisti sanctuaria tua; producam ergo ignem de medio tui, qui comedat te, et dabo te in cinerem super terram in conspectu omnium videntium te»). Como señala Malicia, el Demonio no nació, sino que fue creado por Dios como uno de sus ángeles que, al rechazar el amor de Dios, propició su propia caída.

<sup>1313</sup> vv. 549-556] T omite la interpelación del Duque a Malicia que sí figura en los demás testimonios (v. 559 de nuestra edición) y amplía la intervención de Malicia en cuanto trasunto del Demonio. Los vv. 555-556 de T son una reformulación de los vv. 561-562 de nuestra versión del auto («*Duque*.- ¿No respondes? *Malicia*.- Solo sé / que en esta patria nací / y que desdichas me hicieron / que saliese huyendo de ella», vv. 559-562 de nuestra edición).

<sup>1314</sup> v. 559 a estos umbrales] «en tus umbrales» en el resto de testimonios (v. 565).

en su ejemplo los mortales  
 cuánto es mi amor infinito,  
 pues sabiendo quién movió  
 sus labios le admito, no<sup>1316</sup> 565  
 porque obro, sino permito  
 el intento<sup>1317</sup> con que viene.  
 En mi servicio te queda  
 hasta que tu premio pueda  
 ser el que a tu obrar<sup>1318</sup> conviene. 570  
 Y ya vasallos y amigos  
 y deudos<sup>1319</sup>, que os llevo a ver  
 juntos, donde habéis de ser  
 de mis pasiones testigos,  
 en tanto que previniendo 575  
 voy la gente que se alista  
 para la nueva conquista  
 del mundo, daros pretendo  
 de mi mayor dicha parte,  
 si es que en mí hay dicha mayor. 580  
 Y pues los triunfos de Amor  
 no impiden a los de Marte<sup>1320</sup>,  
 justo será que sepáis  
 el más venturoso empleo

<sup>1315</sup> v. 561 acot.] Esta acotación, que a nuestro parecer es innecesaria y hasta errónea, también aparece en el texto base, y hemos optado por no editarla en nuestra versión del auto.

<sup>1316</sup> v. 565] Hemos editado la lectura de aquellos testimonios que ofrecen la conjunción copulativa «y» entre el verbo y el adverbio de negación en este verso (v. 571 de nuestra edición); no aparece en T ni tampoco en C J M1 M2 OC P.

<sup>1317</sup> v. 567 el intento] «en la intención» en el resto de testimonios (v. 573).

<sup>1318</sup> v. 570 obrar] «ser» en los demás testimonios (v. 576).

<sup>1319</sup> vv. 571-572] El polisíndeton de T, que mantenemos, es un error (aunque podría considerarse un recurso retórico para dar fuerza expresiva a la enumeración) que cometen también los copistas de C N1 N2 OC S y el editor en P1 (lo subsana Pando en P2). En nuestra edición ha sido enmendado con el texto base (vv. 577-578).

<sup>1320</sup> vv. 575-582] Estos versos son privativos de T y no aparecen en ningún otro testimonio. Se ubican tras el v. 580 de nuestra edición («de mis pasiones testigos», v. 574 de T), donde a este verso sigue el v. 583 de T (v. 581 de nuestra versión: «justo será que sepáis»). *Amor*: también llamado Cupido en la mitología romana, es el dios del deseo amoroso. Según la versión más difundida, es hijo de Venus, la diosa del amor, la belleza y la fertilidad, y de Marte, el dios de la guerra. Se le representa generalmente como un niño alado, con los ojos vendados y armado de arco, flechas y aljaba. *Marte*: dios romano de la guerra, hijo de Júpiter y Juno. Se le representaba como a un guerrero con armadura y con un yelmo encrestado, y sus símbolos son el lobo y el pájaro carpintero.

de mi amor y mi deseo. 585  
 Felice dueño esperáis  
 tener muy presto, porque  
 aliviando mis pesares  
 Salomón en sus *Cantares*,  
 me ha capitulado en fe 590  
 de ser tan bella la Esposa  
 que al aplauso de su fama  
 desde el Líbano la llama;  
 su sangre es tan generosa,  
 que David ha dicho de ella 595  
 que es princesa, del mayor  
 César hija, cuyo honor  
 Oseas publica al vella  
 rica de dotes, después  
 que para más glorias mías 600  
 la hace heredera Isaías  
 de imperios. Su nombre es  
 compuesto de dos que son,  
 contra la común discordia,  
 el uno misericordia, 605  
 cuando el otro exaltación.  
 Que aunque<sup>1321</sup> juramento sea  
 de Dios su nombre en mi historia,  
 para que hoy en la memoria  
 alegórica se vea 610  
 cuánto es su fe soberana  
 y cuánto amante la mía,  
 por exaltación María,  
 por misericordia Ana  
 se ha de llamar, no tomando 615  
 más su lustre en esta acción  
 que la significación  
 de entrambos nombres, mostrando  
 que a reparar la desgracia,

<sup>1321</sup> v. 607] «Y aunque» en los demás testimonios (v. 605 de nuestra edición).

	que el hombre en su culpa hereda,	620
	en fe de Mariana pueda llamarla mi Ley de Gracia <sup>1322</sup> .	
	Que la traiga espera <sup>1323</sup> , pues,	
	a mi imperio soberano,	
	adonde la <sup>1324</sup> dé la mano,	625
	y así esa nave que ves, que de mi puerto al abrigo pudo el temporal traer del felice mercader que trae de lejos el trigo <sup>1325</sup> ,	630
	Pedro, de ti he de fiar, porque de la hermosa nave que inspira el aura suave de la estrella de la mar has de ser primer piloto.	635
	Embárcate pues en ella y aunque en el Poniente al vella brame en norte <sup>1326</sup> y gima el noto, piensa que va defendida del Austro, y así engolfada,	640
	si la vieres zozobrada, no la temas sumergida. Parte al Líbano eminente y en mi nombre la tr[a]erás <sup>1327</sup> .	
PEDRO	Al sumo honor que me das solo respondo obediente, que ser el silencio aquí	645

<sup>1322</sup> vv. 621-622] «en ley de mi gracia pueda / llamarla su Ley de Gracia» en los demás testimonios (vv. 619-620 de nuestra edición).

<sup>1323</sup> v. 623 espera] La misma lectura en el texto base; en nuestra edición hemos sancionado la lectura de Pando, «espero» (v. 621).

<sup>1324</sup> v. 625 la] Laísmo de T que mantenemos, y que también aparece en AP C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y. Se repite en el v. 666 de T.

<sup>1325</sup> v. 630] «que de lejos porta el trigo» en nuestra edición (v. 628). En vez del cultismo «portar», leen «traer» AP BM N2 P1 P2 S VP Y.

<sup>1326</sup> v. 638 en norte] Debe de ser un error de T por influjo del verso inmediatamente anterior.

<sup>1327</sup> vv. 643-644] «Parte pues al eminente / Líbano en que la hallarás» en los demás testimonios (vv. 641-642 de nuestra edición).

mudo idioma del afecto,  
 es el más digno concepto.  
 Hermosa nave, de ti 650  
 patrón, verán las espumas,  
 quebrantando ovas y lamas<sup>1328</sup>,  
 que eres delfín sin escamas,  
 que eres águila sin plumas.  
 A embarcar, hombres, os mueva 655  
 el feliz cargo [en] que medro,  
 pues ya la nave de Pedro  
 empieza a tocar a leva.

*Vase. Disparan dentro con las cajas y trompetas*<sup>1329</sup>.

DUQUE Tú, Baptista, porque en reales<sup>1330</sup>  
 faustos<sup>1331</sup> se celebre más 660  
 mi boda, al Oriente irás,  
 donde a los más principales  
 de la Sinagoga, bella  
 Emperatriz del Oriente,  
 convides y juntamente 665  
 la dirás<sup>1332</sup> también a ella  
 que la espero y que veloz  
 venga de gala vestida  
 y déjela persuadida  
 la dulzura de tu voz, 670  
 de suerte que no se excuse<sup>1333</sup>

<sup>1328</sup> v. 652 quebrantando] La misma lectura en J M2 OC P, que en nuestra edición hemos sustituido por «que surcando» de los restantes testimonios (v. 650).

<sup>1329</sup> v. 659 acot.] T es el único testimonio que en esta didascalia, en vez de consignar una salva [de tiros] (v. 657 acot. de nuestra edición: «*Dentro salva de tiros y vase*»), habla de ruido de cajas y trompetas.

<sup>1330</sup> v. 659] «Tú, Juan, para que entre reales» en los demás testimonios (v. 657 de nuestra edición).

<sup>1331</sup> v. 660] «pompas» en los demás testimonios (v. 658 de nuestra edición).

<sup>1332</sup> v. 666 *la dirás*: durante la Edad Media, el uso de los pronombres átonos de tercera persona había respondido a su valor etimológico, pero en el periodo aurisecular empieza a atestigüarse en escritores castellanos, leoneses y madrileños el empleo del pronombre *la* para el dativo femenino (Lapesa, 1995 [1984], pp. 405-406). Lo condenará la Real Academia Española en 1796. Otro laísmo más aparece en el v. 1995 de esta versión del auto.

<sup>1333</sup> v. 671 se excuse] Desde el punto de vista de la sincronía actual, el DRAE distingue entre sí los verbos «excusar» ('Exponer y alegar causas o razones para sacar libre a alguien de la

	ni deje de traer a igual tálamo ropa nupcial.	
BAPTISTA	Por ti no hay riesgo que excuse, aunque a mi voz sus oídos después repitan cerrados	675
<i>Cantado</i>	que son muchos los llamados y pocos los escogidos <sup>1334</sup> . <i>Vase</i>	
ANDRÉS	Todos en fe de mis canas por mí a tus plantas dichosos <sup>1335</sup> se muestran, Señor, gozosos <sup>1336</sup> a las prendas <sup>1337</sup> soberanas que en Esposa les previenes tan noble, rica y hermosa.	680
TODOS	Vivan Felipe y su Esposa <sup>1338</sup> .	685
LISONJA	Vivan, pues ella es...	
DUQUE	No tienes que proseguir su alabanza Lisonja, que no te toca, y es sospechosa en tu boca la verdad.	
LISONJA	En confianza de sus méritos...	690
DUQUE	No más, <i>Yéndose</i>	

---

culpa que se le imputa') y «escusar» ('Esconder, ocultar'). Sin embargo, Aut. consigna para «excusarse» el significado de 'Negarse uno a hacer lo que se le pide, no querer condescender ni venir en ello', y recomienda escribirlo con la grafía x y no con s. Este es el significado que tiene en este contexto, donde modernizamos la grafía original del manuscrito T. Lo mismo en el v. 674.

<sup>1334</sup> vv. 675-678] Versos privativos de T, que se sitúan tras el v. 672 de nuestra edición del auto. Es traducción de *Mateo*, 22, 14: «Multi enim sunt vocati, pauci vero electi». Calderón tiene un auto titulado *Llamados y escogidos*.

<sup>1335</sup> v. 680 dichosos] «rendidos» en los demás testimonios (v. 674 de nuestra edición).

<sup>1336</sup> v. 681] «se muestran agradecidos» en los demás testimonios (v. 675 de nuestra edición).

<sup>1337</sup> v. 682 prendas] «dichas» en los restantes testimonios (v. 676 de nuestra edición).

<sup>1338</sup> v. 685 su Esposa] «la Esposa» en los demás testimonios (v. 679 de nuestra edición).



que ofenderla solicitas,  
 pues tú los méritos quitas  
 a quien piensas que los das.  
 Y si he tolerado yo 695  
 tus traiciones<sup>1339</sup> hasta aquí  
 fue porque hablaron de mí,  
 pero de mi Esposa, no;  
 que si humano girasol  
 yo corro mortal fortuna, 700  
 no ella, que es más que la Luna  
 pura, y limpia como el Sol<sup>1340</sup>.  
 Y así del primer umbral  
 no pases deste palacio,  
 que majestuoso espacio<sup>1341</sup> 705  
 ha de ser de la imperial  
 águila hermosa<sup>1342</sup>, y no debe  
 ser de tus rayos esfera. Vase

LISONJA Yo si...

ANDRÉS No le sigas, fiera. Vase

LISONJA ...pretendí...

DIEGO Suspende aleve 710  
 la voz. Vase

LISONJA ...hablar<sup>1343</sup> ...

JUAN No prosigas. Vase

LISONJA ...fue<sup>1344</sup> ...

<sup>1339</sup> v. 696 traiciones] «venenos» en los demás testimonios (v. 690 de nuestra edición).

<sup>1340</sup> v. 702 y limpia como el Sol] «hermosa más que el Sol» en los restantes testimonios (v. 696 de nuestra edición).

<sup>1341</sup> v. 705] La ausencia de artículo ante el sintagma nominal «majestuoso espacio» es lectura también de los testimonios BM J M1 M2 N2 OC P Y.

<sup>1342</sup> vv. 706-707] En los demás testimonios, «que ha de ser de la imperial / águila roca» (vv. 700-701 de nuestra edición). La modificación de sentido en T obliga a que la oración que ocupa lo que queda de este verso y el siguiente se una por coordinación copulativa con el periodo sintáctico anterior a través de la conjunción «y».

<sup>1343</sup> v. 711 ...hablar...] «...no fue...» en los demás testimonios (v. 705 de nuestra edición).

MATEO	Mátete tu ponzoña <sup>1345</sup> .	Vase
LISONJA	...pensar <sup>1346</sup> ...	
SIMPLICIDAD	No más, sora doña cara de pocas amigas.	Vase
LISONJA	...que de mí...	
MALICIA	No he de oírte yo.	715
LISONJA	¿Tú también me afrentas?	
MALICIA	Sí, qué importa, porque si a ti te han conocido, a mí no.	Vase
LISONJA	Estos baldones, cielos, llegan a ver y oír mis vanidades? ¿Pues de cuándo acá (¡ay de mí!) la Lisonja en palacio es infeliz? Sonoras voces mías, que fuisteis hasta aquí hechizo cual <sup>1347</sup> oído supo halagar y herir, sed desde aquí veneno de los ojos, pues vi que ya en vez de cantar solo os toca gemir <sup>1348</sup> . Lágrimas, no conceptos, a la tierra esparcid, ya que es la vez primera	<i>Cantado</i> 720 725 730

<sup>1344</sup> v. 712 ...fue...] «...que...» en el resto de testimonios (v. 706 de nuestra edición).

<sup>1345</sup> v. 712] «Revienta en tu ponzoña» en los demás testimonios (v. 706 de nuestra edición).

<sup>1346</sup> v. 713] «...pensé...» en los demás testimonios (v. 707 de nuestra edición).

<sup>1347</sup> v. 726 cual oído] Error de T; el resto de testimonios, y así aparece en nuestra edición, leen «que al oído» (v. 720).

<sup>1348</sup> v. 731 gemir] «el gemir» en los restantes testimonios, excepto en VP, que también omite el artículo (v. 725 de nuestra edición).

que todos contra mí... <sup>1349</sup>	735
¿Pero de qué me sirve llorar, penar, sentir <sup>1350</sup> , si es el temer a otro <sup>1351</sup> desconfiar de mí?	
Y así cobrado el susto	740
y aliento que perdí, verás, sagrado alcázar, que en este austrial país labro mi misma idea <sup>1352</sup> ,	
que aunque me echas de ti,	745
no por eso me echas <sup>1353</sup> de todo tu confín <sup>1354</sup> ni que en él la Lisonja es infeliz.	
¿Qué queda en ti que no lo sea? ¿Qué perfil,	750
del centro al capitel, bañado de su ofir no es lisonja del sol?	
¿Qué bello camarín no es lisonja del aire	755
que le inspira sutil? ¿De la tierra no son lisonjas en tu abril las rosas, ciento a ciento, las flores, mil a mil? <sup>1355</sup>	760

<sup>1349</sup> v. 735] El resto de testimonios, tras este verso, presentan el estribillo «la Lisonja en palacio es infeliz» (v. 730 de nuestra edición), que T no consigna, con lo que el verso anterior adolece de falta de sentido, a no ser que se considere que Lisonja interrumpe su elocución (que es la opción que hemos considerado al editar los puntos suspensivos tras este verso).

<sup>1350</sup> v. 737] «penar, temer, sentir» en los demás testimonios (v. 732 de nuestra edición).

<sup>1351</sup> v. 738 temer a otro] En el resto de testimonios, excepto en VP, por error, «temblar de otro» (v. 733 de nuestra edición).

<sup>1352</sup> vv. 743-744] En el resto de testimonios, excepto en C S, por error, «que en aqueste país / fabricó ficta idea» (vv. 738-739 de nuestra edición).

<sup>1353</sup> v. 746 me echas] Lectura que T comparte con J M1 M2 OC P; «me privas» en los restantes testimonios, que es la que hemos acogido en nuestra edición del auto (v. 741).

<sup>1354</sup> v. 747] «de ser en tu confín» en los demás testimonios (v. 742 de nuestra edición). La variación en este verso se explica por la inclusión en T de los versos siguientes (vv. 748-781), que son la reformulación y ampliación de los vv. 743-746 de nuestra edición («veleta de tus torres, / ábrigo de tu abril, / de tu dosel cizaña / y áspid de tu jardín»). El v. 747 de nuestra edición aparece nuevamente en T en el v. 782.

¿No es lisonja del mar  
 el corriente viril<sup>1356</sup>  
 que fénix de tus fuentes  
 muere para vivir?  
 ¿Del fuego no es lisonja 765  
 aquel vario pensil<sup>1357</sup>,  
 cual sol vuela en nevados  
 y coros de jazmín?  
 Pues si tierra, agua y aire  
 y fuego son por mí 770  
 en centro, en sol, en fuente,  
 en fábrica y jardín,  
 de tu fábrica, pompa,  
 de tu verdor, matiz,  
 de tu cristal, adorno, 775  
 y luz de tu cenit<sup>1358</sup>,  
 ¿cómo en ti la Lisonja es infeliz?  
 Sed, pues, testigos todos  
 de la más nueva lid  
 que superior rencor 780  
 y saña introducir,  
 pues de Juan en alcance  
 al Oriente he de ir  
 donde a la Sinagoga,  
 que él piensa persuadir, 785  
 prevaricar intento.  
 Veamos si ya que fui,  
 entre los viles noble  
 entre los nobles vil,  
 la Lisonja en palacio es infeliz<sup>1359</sup>. Vase 790

<sup>1355</sup> vv. 759-760] Estos dos versos aparecen como vv. 749-750 de nuestra edición.

<sup>1356</sup> v. 762 *viril*: «Vidrio muy claro y transparente, que se pone delante de algunas cosas, para reservarlas, o defenderlas, dejándolas patentes a la vista» (Aut).

<sup>1357</sup> v. 766 *pensil*: «Rigurosamente significa el jardín, que está como suspenso o colgado en el aire [...] Hoy se extiende a significar cualquier jardín delicioso» (Aut).

<sup>1358</sup> v. 776 *cenit* (lematizado *zenit* en Aut): «El punto de la esfera celeste que corresponde directa y perpendicularmente sobre nuestra cabeza en el hemisferio superior de nuestro horizonte» (Aut).

*Dentro voces de caza, y sale la Sinagoga a lo judío con un venablo*<sup>1360</sup>.

*Dentro VOCES*<sup>1361</sup> Al valle, a la falda, al risco,  
que el lobo en contorno anda  
del redil<sup>1362</sup>.

Y<sup>1363</sup> con la presa  
se retira a la montaña.

*Dentro VOCES* A la falda.

2º Al risco.

3º Al valle. 795

TODOS Al monte<sup>1364</sup>.

SINAGOGA Bruto pirata,  
que en curso de aqueste<sup>1365</sup> inquieto  
piélagos de nieve y lana  
los dos paramos infestas  
del vellón y de la escarcha. 800  
Yo, pues no acaso a la aurora  
salí a estas selvas a caza,  
seré quien te siga y quien  
la presa que llevas haga

<sup>1359</sup> vv. 782-790] Comp. con nuestra edición: «Pues de Juan en alcance / avenenando he de ir / las rosas ciento a ciento, / las flores mil a mil, / donde a la Sinagoga / que intenta persuadir, / prevaricar intente. / Veamos si es más feliz / la Lisonja en el monte, / ya que hoy contra el sentir, / entre los viles noble / y entre los nobles vil, / la Lisonja en palacio es infeliz» (vv. 747-759).

<sup>1360</sup> v. 791 acot.] La única diferencia significativa entre T y el resto de testimonios en esta acotación es que el manuscrito del Institut del Teatre consigna que las voces que se escuchan dentro son «voces de caza».

<sup>1361</sup> v. 791 acot.] La misma indicación en OC; en nuestra edición, «*Dentro UNO*» (v. 760 acot.)

<sup>1362</sup> vv. 791-793] En nuestra edición, «¿No hay quien acuda al rebaño, / que el lobo en contorno anda / del redil?» (vv. 760-762).

<sup>1363</sup> v. 793 Y] «Ya» en el resto de testimonios (v. 762 de nuestra edición). Es posible que en T falte la indicación de locutor precediendo a esta intervención. En nuestra edición del auto hemos optado por la lectura «*Dentro OTRO*» (v. 762 acot.).

<sup>1364</sup> vv. 795-796] En nuestra edición del auto, «*Todos.- A la selva, al risco, al llano, / al monte*» (vv. 764-765).

<sup>1365</sup> v. 797 aqueste] El mismo demostrativo en C M2 N1 S; en los restantes testimonios, «aquese» (v. 766 de nuestra edición).

que a tu pesar restituyas 805  
 al pecho de quien la arrancas.  
 Mas, ¡ay de mí!, que al blandir  
 del bruñido acero el asta,  
 flaquea el brazo, el pulso tiembla,  
 late el corazón, desmaya 810  
 el pecho<sup>1366</sup> y no bien segura  
 se ha entumecido la planta.  
 ¿Qué es esto (¡ay de mí!), qué es esto  
 que me aflige y que me pasma,  
 al llegar a ver con cuánto 815  
 carnicero horror, con cuánta  
 sañuda cólera, sobre  
 la entretejida maraña,  
 que al bostezo de una cueva  
 sirve de bruta mordaza<sup>1367</sup>, 820  
 el atroz ladrón del bosque,  
 con las presas y las garras,  
 sin que le socorra yo<sup>1368</sup>,  
 al cordero despedaza,  
 siendo carne y sangre a un tiempo 825  
 su bebida y su vianda?  
 ¿Qué jeroglífico, cielos,  
 es este en que me retratan  
 muerto a manos de una fiera  
 manso cordero, mis ansias? 830  
 Cruentos sacrificios, pues  
 la peña a manera de ara,  
 a manera de holocausto,  
 el recental, sin que haga

<sup>1366</sup> vv. 809-811] La misma lectura en el texto base, J, y sus descendientes; en nuestra edición final, enmendada con el resto de testimonios, hemos ampliado el pasaje en dos versos más: «flaquea el brazo y el pulso / tiembla, el valor se acobarda, / el aliento descaece, / late el corazón, desmaya / el pecho» (vv. 778-782).

<sup>1367</sup> v. 820 bruta mordaza] La misma lectura en C N1 S; en los demás testimonios, «gruta y mordaza» (v. 791 de nuestra edición).

<sup>1368</sup> v. 823 yo] La misma lectura en C J M1 M2 OC P; en los demás testimonios, «nadie» (v. 794 de nuestra edición).

el más tímido balido, 835  
 a su rigor repugnancia,  
 como que más voluntario  
 que ofendido muere, mancha  
 de resulta de las flores  
 los cambrones de las zarzas<sup>1369</sup>. 840  
 Pero ya que de su muerte  
 cómplice fue mi tardanza,  
 de su venganza será  
 cómplice mi horror. Aguarda,  
 sangriento terror, mas ¡ay!, 845  
 que otra vez caduca estatua  
 de fuego y nieve<sup>1370</sup> parece  
 que abrasadamente helada  
 me he complacido en la ofensa  
 según tardo en la venganza; 850  
 a cuyo pavor, a cuyo  
 pasmo, a cuya sombra es tanta  
 mi confusión que mi sombra  
 me atemoriza y me espanta<sup>1371</sup>.  
 ¿Qué secreto es el que incluye, 855  
 qué misterio es el que guarda  
 despedazado cordero,  
 que el mirar se me acobarda?  
 ¿Por dónde huiré de mí misma?  
 Por aquesta parte vaya. 860

*Sale el Bautista al paso<sup>1372</sup> y ella vuelve.*

Mas no, mejor es por esta.

*Sale la Lisonja y hace lo mismo.*

<sup>1369</sup> vv. 834-840] Comp. con nuestra edición: «sin que haga / el más tímido balido / ni aun queja del dolor, mancha / de resulta de unas flores / los cambrones de unas zarzas» (vv. 805-809).

<sup>1370</sup> v. 847 fuego y nieve] La misma lectura en OC; en el resto de testimonios, «nieve y fuego» (v. 816 de nuestra edición).

<sup>1371</sup> vv. 851-854] Comp. con nuestra edición: «a cuyo pavor, a cuyo / pasmo, a cuyo asombro es tanta / mi confusión que aun mi sombra / me atemoriza y me espanta» (vv. 820-823).

<sup>1372</sup> v. 861 acot. *al paso*: «Vale también al encuentro» (Aut).

- Mirando prófuga y vaga  
vuestra Sinagoga, cielos,  
¿no hay quien la ampare y la valga?<sup>1373</sup>
- LISONJA Dime, divina beldad. *Cantando las dos* 865
- BAPTISTA Dime, deidad soberana.
- LISONJA Ya que aquí me traen tus quejas...
- BAPTISTA Ya que aquí me traen tus ansias...
- LISONJA ¿En cuál destes verdes riscos...
- BAPTISTA ¿En cuál destas peñas pardas... 870
- LISONJA ...es donde la Reina asiste?
- BAPTISTA ...es donde la Reina anda?
- SINAGOGA Aunque me lo preguntéis *A una y a otra*<sup>1374</sup>  
con voz tan suave y blanda,  
que con su dulzura eleva, 875  
con su suavidad encanta,  
aun siendo yo no sabré  
si sabrá decirlo el alma.
- LISONJA Ya podéis pedir albricias, *Cantado todo*  
amorosas voces claras. 880
- BAPTISTA Ya, dulces ecos, podréis *Cantado todo*  
alentar con esperanzas.
- LISONJA Pues la primera en el monte  
mi amor, a quien busca, halla<sup>1375</sup>.

<sup>1373</sup> vv. 855-864] Comp. con nuestra edición: «¿El destrozo de un cordero, / cielos, tanto me acobarda? / ¿Por dónde huiré de mí misma / viéndome prófuga y vaga? / ¿No hay criados, no hay monteros / que me socorran y valgan?» (vv. 824-829). T reformula y amplía los versos de nuestra edición, y anticipa en sus vv. 855-856 los vv. 1083-1084 de nuestra versión del auto («Sinagoga.- ... qué misterio es el que aguarda... / Lisonja.- ...qué secreto es el que encierra...»).

<sup>1374</sup> vv. 873 acot.] Didascalia exclusiva de T.



BAPTISTA	Pues mi amor, a la que busco, la primera me señala <sup>1376</sup> .	885
LISONJA	¡Mas qué miro!	
BAPTISTA	¡Mas qué veo! <sup>1377</sup>	
LISONJA	¿Qué te admiro? <sup>1378</sup>	
BAPTISTA	¿Qué te espanta?	
LISONJA	Verte venir donde vengo con tan loca confianza <sup>1379</sup> .	890
BAPTISTA	Mirarte, que donde yo estoy tu ambición te traiga.	
LISONJA	¿Por qué, si a la Sinagoga venir su pueblo me manda?	
BAPTISTA	Porque no sé que se hiciesen para los montes tus armas. No desdores, Lisonja, tus voces tiernas, <sup>1380</sup> busca los palacios, deja las selvas <sup>1382</sup> .	895 <i>Mudan tono</i> <sup>1381</sup>
LISONJA	Si a la reina busco y aquí la hallo,	

<sup>1375</sup> vv. 883-884] En nuestra edición, «Pues Apolo a la que busco / la primera me señala» (vv. 848-849).

<sup>1376</sup> vv. 885-886] En nuestra edición, «Pues la primera en el monte / a quien Amor busca, halla» (vv. 850-851). Tras estos dos versos, en el resto de testimonios figuran otros dos pronunciados por Sinagoga (vv. 852-853 de nuestra edición), que T no presenta.

<sup>1377</sup> v. 887] Este verso en esticomitia de los personajes de Bautista y Sinagoga, aparece en la mayoría de testimonios como representado en vez de cantado («Representa», v. 854 acot. de nuestra edición); en este sentido, T carece de una acotación que tampoco ofrecen BM J M1 M2 OC P.

<sup>1378</sup> v. 888 admiro] «admira» en nuestra edición (v. 855). Debe de tratarse de un error de T.

<sup>1379</sup> v. 890 loca confianza] La misma lectura en M1; en el resto de testimonio (excepto N1, que lee «ciega desconfianza»), «ciega confianza» (v. 856 de nuestra edición).

<sup>1380</sup> En esta edición del texto del Institut del Teatre de Barcelona, vamos a respetar la disposición de versos conforme al manuscrito; en él aparecen en dos renglones los vv. 897-898, vv. 899-900 y vv. 901-902 (se pierde así la métrica de las tres seguidillas: heptasílabos los versos impares y pentasílabos los pares, disposición que sí hemos reconstruido en nuestra edición del auto: vv. 864-867, vv. 868-871 y vv. 872-875).

<sup>1381</sup> v. 897 acot.] Didascalia privativa de T. *Tono*: «El sonido que hace la voz, cuando se habla, o se canta» (Aut).

<sup>1382</sup> vv. 897-898] En nuestra edición, «No desdores, Lisonja, / tus voces tiernas, / ve a buscar los palacios, / deja las selvas» (vv. 864-867).

- donde están los reyes son los palacios<sup>1383</sup>. 900
- BAPTISTA Yo he venido a esta empresa y a mí me toca.
- LISONJA No verdades siempre vencen lisonjas<sup>1384</sup>.
- SINAGOGA Dulce antídoto del aire,  
que de un letargo en que estaba  
habéis podido ahuyentar 905  
ilusiones y fantasmas.  
Ya que quien soy os he dicho<sup>1385</sup>,  
decid quién sois y qué causa  
en mi busca os trae. Mas no  
por pasar la primer salva 910  
pase el músico concepto<sup>1386</sup>  
a otro estilo, ya que el alma  
de un helado frenesí  
con vuestras voces descansa.
- BAPTISTA Para hacer la relación, *Representado*<sup>1387</sup> 915  
sin que haga el tono falta,  
entre música y noticia  
la voz el camino parta<sup>1388</sup>.
- SINAGOGA ¿De qué suerte?
- BAPTISTA Desta suerte.
- LISONJA Callaré mientras él habla, 920  
que mejor será que sobre

<sup>1383</sup> vv. 899-900] En nuestra edición, «Si yo a la Reina busco / y aquí la hallo, / adonde están los reyes / son los palacios» (vv. 868-871).

<sup>1384</sup> vv. 901-902] En nuestra edición, «*Bautista*.- Yo he venido a esta empresa / y a mí me toca. *Lisonja*.- Las verdades no siempre / vencen lisonjas» (vv. 872-875).

<sup>1385</sup> v. 907] En nuestra edición, «Ya que quien soy habéis dicho» (v. 880). Estas palabras de T en boca de Sinagoga son erróneas: la actriz todavía no ha hablado con Bautista ni Lisonja, por lo que ella no les ha reseñado quién es, sino que son los otros dos personajes quienes la han reconocido.

<sup>1386</sup> v. 911 concepto] «conjuro» en los demás testimonios (v. 884 de nuestra edición).

<sup>1387</sup> v. 915 acot.] Didascalia privativa de T.

<sup>1388</sup> vv. 915-918] Comp. con nuestra edición del auto: «Para hacer la relación, / sin que haga el concento falta, / entre cláusula y noticia / la voz el camino parta» (vv. 888-891).

	su informe mi informe caiga <sup>1389</sup> .	
BAPTISTA	Bella Sinagoga, destes montes Reina soberana, el gran Príncipe del Austro, que con la divina Infanta	925
[Canta]	del Líbano, a quien su hermosura exalta <sup>1390</sup> tanto que hallar pudo en sus ojos gracias <sup>1391</sup> ,	
Representa	felices bodas celebra y te pide que a ellas vayas con tu familia vestida de nupciales ropas blancas <sup>1392</sup> .	930
Cantado	Porque aunque a su mesa <sup>1393</sup> a todos aguarda, no se ha de sentar el que no la[s] <sup>1394</sup> traiga.	
LISONJA	De parte yo de tu pueblo vengo con otra embajada, tanto a tu decoro atenta cuanto a su intento contraria <sup>1395</sup> .	935
Canta	Pues quien a sus bodas huésped te llama tu respeto ofende, tu hermosura agravia.	940
Representado	Tú, que en el Oriente reina[s] <sup>1396</sup> de los imperios del alba,	

<sup>1389</sup> vv. 920-922] Esta intervención de Lisonja es pronunciada *Aparte* en algunos testimonios, de donde la hemos tomado para nuestra edición (v. 893 acot.). La didascalía tampoco figura en J M1 M2 N2 OC P S. Asimismo, los vv. 921-922 de T no aparecen tampoco en ningún otro testimonio del auto.

<sup>1390</sup> Nuevamente, vamos a seguir la disposición de los versos del manuscrito T, a pesar de que tampoco ahora respeta la medida hexasilábica de los romancillos de los vv. 927-928, vv. 933-934, vv. 939-940, vv. 945-946, vv. 951-952 y vv. 957-958 (disposición que sí hemos reconstruido en nuestra edición ecléctica del auto: vv. 898-901, vv. 906-909, vv. 914-917, vv. 922-925, vv. 930-933, vv. 938-941 y vv. 946-949). Son pasajes cantados, por lo que precediendo al v. 927 debe de faltar una acotación que así lo indique (didascalía que sí antecede a los restantes versos: vv. 933, 939, 945, 951 y 957).

<sup>1391</sup> v. 928 gracias] «gracia» en los restantes testimonios (v. 901 de nuestra edición).

<sup>1392</sup> vv. 931-932] «con tus familias vestidas / de ricas nupciales galas» en los restantes testimonios (vv. 904-905 de nuestra edición).

<sup>1393</sup> v. 933 a su mesa] «en su mesa» en los demás testimonios (v. 906 de nuestra edición).

<sup>1394</sup> v. 934 la] Es un error de T, pues, teniendo en cuenta que el referente del pronombre es el sintagma «nupciales ropas blancas» del v. 932, debería aparecer en plural.

<sup>1395</sup> vv. 935-938] En otros testimonios se consigna que en esta intervención Lisonja «Representa» (v. 910 acot. de nuestra edición). Tampoco recogen esta acotación AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y.

<sup>1396</sup> v. 941 reina] Otro error de T, pues es forma verbal en segunda persona («reinas») y no sustantivo; incurren también en él los testimonios C J M1 M2 N1 OC P S.

	para coronar tus rizos entretajeron guirnaldas	
<i>Canta</i>	Jericó y Senar, de púrpura y nácar, Cedrón, Efraín <sup>1397</sup> , de cedros y palmas.	945
<i>Representado</i>	Tú, a quien la dominatriz del orbe aplaude la fama, siendo aun menor tu dominio que tu hermosura y tu gracia.	950
<i>Canta</i>	Dígalo el que escribe, dígalo el que cante. Hay otras razones si aquestas no bastan <sup>1398</sup> . Si del A[u]stro ha de venir el Esposo que tú aguardas, o es él o no es él. Si es él, ¿cómo con otra se casa?	955
<i>Canta</i>	Y si no es él, ¿cómo intruso te engaña con lustres que usurpa, con pompas que...?	
SINAGOGA		Aguarda,
	no prosigas, que aunque más sonora tu voz me agrada, que esotra cuanto va (¡ay, triste!) de mi oprobio a mi alabanza, con todo he de interrumpirla, porque la ira arrebatada a la suspensión, bien como primera pasión del alma.	960
	Voz que yo debo de ser el desierto donde clamas, según lo poco que en mí sus ecos conserva el aura <sup>1399</sup> ,	965
	¿qué Príncipe es ese que	970

<sup>1397</sup> v. 946] Aunque con variantes en la grafía de estos nombres propios, el resto de testimonios colocan la conjunción copulativa «y» entre ellos (v. 924 de nuestra edición).

<sup>1398</sup> vv. 951-952] T omite lo que en nuestra edición son los vv. 923-939, y enlaza los dos primeros versos del quinto romancillo (vv. 930-931 de la citada edición: «»Dígalo el que escribe, / dígalo el que canta) con los dos últimos del sexto (vv. 940-941 de la misma: «hay otras razones / si aquestas no bastan»), con lo que el resultado adolece de cierta falta de sentido.

<sup>1399</sup> v. 970] en nuestra edición, «tus ecos mantiene el aura» (v. 961).





- LISONJA Sí haré, repitiendo una  
y otra vez...  
  
*Voces en la nave como a lo lejos*<sup>1408</sup>.
- VOCES<sup>1409</sup> Amaina, amaina.
- SINAGOGA ¿Pero qué voces son estas?<sup>1410</sup>
- LISONJA En<sup>1411</sup> la nave en que se embarca  
en el Líbano la Esposa, 1025  
dando vista a las murallas  
de la gran Jerusalén,  
velas amainando y jarcias  
salva hace<sup>1412</sup> a sus torres.
- SINAGOGA Esta  
más es ofensa que salva<sup>1413</sup>. 1030
- TODOS Buen viaje, buen pasaje.  
  
*Disparan en la nave y dando vuelta se ve en la popa la Esposa y en  
la proa, Pedro. La Oración, dama, en el árbol mayor. Los músicos, de  
más a menos, y los demás que puedan*<sup>1414</sup>.
- PEDRO Saludad con voces altas

---

adelantado los vv. 997-1003 de nuestra edición a la intervención anterior de Lisonja; pero además, omite los vv. 1004-1013 de nuestra edición ecléctica (que hemos tomado de Pando y que tampoco figuran en los testimonios BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y), modifica los vv. 1013-1017 y 1020 de T y le intercala los vv. 1018-1019.

<sup>1408</sup> v. 1022 acot.] Frente a nuestra edición del auto, esta didascalía y la siguiente de T ofrecen mayor información escénica en lo que respecta al tratamiento del *sonus* y la situación espacial de los actores en el carro de la nave.

<sup>1409</sup> v. 1022 loc.] En nuestra edición, «TODOS» (v. 1019 acot.).

<sup>1410</sup> v. 1023] En los demás testimonios, «Dime, ¿qué voces son estas?» (v. 1020 de nuestra edición).

<sup>1411</sup> v. 1024 En] Uso erróneo de la preposición en T por contaminación del verso siguiente. En el resto de testimonios, «Que la nave en que se embarca» (v. 1021 de nuestra edición).

<sup>1412</sup> v. 1028 salva hace] En nuestra edición, «hace la salva» (v. 1026).

<sup>1413</sup> vv. 1029-1030] En los demás testimonios, «Más es desaire que salva» (v. 1027 de nuestra edición).

<sup>1414</sup> v. 1032 acot. *popa*: «La parte principal del navío, que se considera como cabeza de él, y en que están las habitaciones o cámaras principales» (Aut). *Proa*: «La parte primera o delantera de la nave, que va cortando las aguas del mar» (Aut). *Árbol mayor*: «En los navíos se llama así el que está en medio, por ser mayor que los otros» (Aut).

- a las eminentes cimas<sup>1415</sup>,  
que desde aquí a verse<sup>1416</sup> alcanzan,  
de los muros<sup>1417</sup> de Sión. 1035
- ORACIÓN Salve, ciudad soberana  
de David.
- PEDRO Salve, divina  
Salén.
- TODOS Salve, sacro alcázar.
- ESPOSA Salve, gran templo de Dios,  
en quien funda mi esperanza 1040  
el más generoso triunfo  
de cuantos tener aguarda  
el amante rey esposo  
que a su tálamo me llama<sup>1418</sup>.
- TODOS Buen viaje, buen pasaje. 1045
- Da vuelta la nave con los clarines y quédase la popa a la  
representación, como que lleva la proa a otra parte<sup>1419</sup>.*
- SINAGOGA ¿Que esto consienta mi saña  
sin que el abrasa[do] cierzo  
de mis suspiros les haga  
zozobrar? ¡Oh, para cuándo

<sup>1415</sup> v. 1033 eminentes cimas] En los demás testimonios, «elevadas puntas» (v. 1030 de nuestra edición).

<sup>1416</sup> v. 1034 verse] La misma lectura que T en N2; en los demás testimonios, «ver se» (v. 1031 de nuestra edición).

<sup>1417</sup> v. 1035 muros] En los demás testimonios, «muros» (v. 1032 de nuestra edición).

<sup>1418</sup> vv. 1036-1044] En el resto de testimonios, las intervenciones previas de Oración, Pedro y todos son recitadas –con variantes– por un solo personaje, el de la Esposa («Esposa.- Salve, ciudad soberana, / salve, divina Salén, / salve, religioso alcázar, / salve, gran templo de Dios, / en quien funda mi esperanza / el más generoso triunfo / de cuantos triunfos aguarda / el amante rey esposo / que a su tálamo me llama», vv. 1032-1041 de nuestra edición). En el v. 1042 de T, donde este lee «tener», el resto de testimonios –con variantes gráficas– leen «triumfos» (v. 1039).

<sup>1419</sup> v. 1046 acot.] Un nuevo ejemplo de la rica información escenográfica que T ofrece frente al resto de testimonios del auto («Da vuelta la nave», v. 1042 de nuestra edición). *Representación*: «El acto de representar o hacer presente una cosa. Se llama asimismo la comedia o tragedia, que se representa en los teatros» (Aut).



- sus iras el noto guarda<sup>1420</sup>! 1050
- ¡Para cuándo el aquilón  
sus cóleras!
- LISONJA Ya a la instancia  
de tu invocación parece  
que maretas se levantan  
amotinando contra esa 1055  
nave el mar.
- SINAGOGA ¡Oh, fueran tantas  
que al través dieran con ella  
en aquellas peñas pardas,  
adonde tope la quilla  
tumba el buque desatada 1060  
en fragmentos fuese a pique!<sup>1421</sup>
- LISONJA Sí hará[n], pues ya la contrastan  
ráfagas de tus iras<sup>1422</sup>.
- TODOS Tormentas nos amenazan<sup>1423</sup>.
- Moviéndose la [nave] a un costado y otro sin dar vuelta.*
- SINAGOGA Pues siempre se interpretaron 1065  
tribulaciones las aguas  
y de mis tribulaciones  
ya empieza a correr borrasca,

<sup>1420</sup> v. 1050 guarda] La misma lectura en AP BM M1 P1 P2 S VP Y; «aguarda» en el resto de testimonios (v. 1047 de nuestra edición).

<sup>1421</sup> vv. 1059-1061] Versos que carecen de sentido; en nuestra edición, «adonde tope la quilla / tumba y luego desatada / en fragmentos fuese a pique» (vv. 1056-1058). Lo más probable es que el amanuense no entendiese el sentido del pasaje y leyese –por el contexto marino de la escena– «buque» en vez de «luego».

<sup>1422</sup> vv. 1062-1063] El verbo «hacer» debe ir en plural, pues su sujeto es el sustantivo «maretas» del v. 1054. En nuestra edición, «Sí harán, pues ya la contrastan / las ráfagas de sus iras» (vv. 1059-1060).

<sup>1423</sup> v. 1064] Esta intervención de todos es, en el resto de testimonios, pronunciada por la Esposa, y consta de un verso más («Esposa.- Tormenta nos amenaza / de opuestos contrarios vientos», vv. 1061-1062 de nuestra edición). A este sigue otro verso pronunciado por todos («Todos.- Iza, vira, amaina, amaina», v. 1063), que no figura en T. Por último, la didascalia que el manuscrito del Institut del Teatre coloca a continuación –consecuencia de la amenaza de un mar tempestuoso sobre la nave– es privativa de este testimonio.

	en tanto que en su fortuna <sup>1424</sup> o la derrota o la salva de mar y tierra, infestando las dos marciales campañas con los pavorosos truenos que son mis trompas y cajas <sup>1425</sup> , verás turbar los aplausos de sus bodas.	1070      1075
LISONA	Toca al arma en todo un imperio y todo en tu desagravio salga.	
SINAGOGA	Ven conmigo, pues tú sola mis sentimientos halagas, hasta que en mis triunfos veas <sup>1426</sup> ...	1080
LISONJA	Siempre seguiré tus plantas, hasta ver en tus aplausos <sup>1427</sup> ...	
SINAGOGA	...qué misterio es el que guarda...	
LISONJA	...qué secreto es el que encierra...	1085
SINAGOGA	...esta no vista <sup>1428</sup> ...	
LISONJA	...esta rara...	
SINAGOGA	...metafórica alusión...	
LISONJA	...alegórica amenaza...	
LAS DOS	...de la insignia del Cordero en los Príncipes del Austria.	1090

<sup>1424</sup> v. 1069 en su fortuna] «su fortuna» en los demás testimonios (v. 1068 de nuestra edición).

<sup>1425</sup> vv. 1073-1074] en los demás testimonios, «con relámpagos y truenos / de trompetas y de cajas» (vv. 1072-1073 de nuestra edición). *Trompas*: *trompa*: «Instrumento marcial comúnmente de bronce, formado como un clarín, con la diferencia de ser retorcido, y de más buque, y va en disminución desde el un extremo al otro» (Aut).

<sup>1426</sup> v. 1081] En nuestra edición, «hasta que mis triunfos veas» (v. 1080).

<sup>1427</sup> v. 1083] En nuestra edición, «hasta que sepa en tus triunfos» (v. 1082).

<sup>1428</sup> v. 1086] En nuestra edición, «esta admirable» (v. 1085).

<i>Dentro</i>	Arma, arma, guerra, guerra.	
	<i>Vanse las dos y tocan cajas y trompetas en otros carros. Vuelve la nave como corriendo tormenta</i> <sup>1429</sup> .	
1º	Al trinquete.	
2º	A la mesana.	
3º	A la escota.	
4º	Al chafaldete.	
TODOS	Iza, vira, amaina, amaina.	
PEDRO	No temáis, que aunque furiosos los embates nos contrastan <sup>1430</sup> , afligirnos podrán, pero no sumergirnos.	1095
ESPOSA	Sagrada Oración, pues de mi pecho eres toda la privanza y de la tierra a mi ruego como el humo te levantas del incienso <sup>1431</sup> y eres sola la que en el aire elevada puedes penetrar los cielos, sube en ti misma a la gavia a ver si puerto descubres.	1100      1105

<sup>1429</sup> v. 1092 acot.] Un nuevo caso en que la acotación del manuscrito de Barcelona es más detallada que la de los demás testimonios («*Vanse*» y «*Dentro cajas*», v. 1089 acot. y v. 1090 acot., respectivamente, de nuestra edición del auto): en T suenan cajas y trompetas y se refiere nuevamente el movimiento del carro por la tormenta marítima. Se omite, no obstante, una didascalia posterior –innecesaria–: los versos siguientes (v. 1092 y ss. de T) son pronunciados en la nave («*En la nave*», v. 1091 acot.).

<sup>1430</sup> v. 1096] «huracanes se levantan» en los demás testimonios (v. 1095 de nuestra edición). *Embates*: *embate*: «El ímpetu y golpe de las olas del mar contra los peñascos, ocasionado de la violencia del viento» (Aut).

<sup>1431</sup> vv. 1098-1103] T introduce una modificación y amplía respecto del resto de testimonios. Comp. con nuestra edición: «Sagrada / Oración, pues de la tierra / como el humo te levantas / del incienso», vv. 1097-1100).

ORACIÓN	Deme tu espíritu alas de paloma, que con ellas penetraré las doradas esferas.	1110
	<i>Sube [en] la elevación arrimada al árbol mayor lo más que pueda</i> <sup>1432</sup> .	
PEDRO	Apenas sube la Oración cuando se amansan de los golfos <sup>1433</sup> de la vida las procelosas borrascas.	
ESPOSA	Restituída lo diga ya la tormenta en bonanza.	1115
ORACIÓN	Y no lo diga eso solo.	
ESPOSA <sup>1434</sup>	¿Pues qué? Dilo en voces altas.	
ORACIÓN	Albricias, que ya la guerra del mar venció nuestro celo y en serenidad del cielo paz nos publica la tierra <sup>1435</sup> .	1120
MÚSICA	Albricias, que ya la guerra del mar venció nuestro celo y en serenidad del cielo	1125

<sup>1432</sup> v. 1111 acot.] Entendemos que lo que quiere decir esta acotación es que la actriz que encarna a la Oración se eleva a través de la tramoya de la canal, la cual estará arrimada –para su ocultación a ojos del espectador– al mástil central del carro de la nave.

<sup>1433</sup> v. 1113 golfos] en los demás testimonios (menos C, que tiene este verso incompleto), «siglos» (v. 1110).

<sup>1434</sup> v. 1118 loc.] Esta intervención es atribuida al personaje de Pedro en M1; en los restantes testimonios la pronuncian todos simultáneamente (v. 1115 loc. de nuestra edición).

<sup>1435</sup> vv. 1119-1122] Esta intervención de Oración es cantada en el resto de testimonios. Los vv. 1121-1122 de T, con numerosas variantes en los distintos testimonios, rezan en nuestra edición «y es serenidad del cielo / que paz publique la tierra» (vv. 1118-1119). Los sigue una intervención de todos, a modo de estribillo, que T no recoge («Todos.- Tierra, tierra», v. 1120 de nuestra edición) y una didascalía («Da vuelta la nave», v. 1121 acot. de nuestra edición) que, en algunos testimonios (AP C N1 P1 P2 VP Y), además de consignar el movimiento de la nave, señala que la música repite la misma copla que Oración ha entonado. En T sí aparece esta repetición, que vuelve a ser idéntica a la de Oración (por tanto, los vv. 1125-1126 de T son idénticos a los anteriores, vv. 1121-1122, y tampoco aparece el estribillo «Todos.- Tierra, tierra» del v. 1120 de nuestra edición. El mismo estribillo aparecerá nuevamente en los vv. 1135-1136 de T [que se corresponderían con los vv. 1134-1136 de nuestra edición]).

- paz nos publica la tierra.
- ORACIÓN      En los desiertos parajes      *Cantado*  
 del mar de la vida humana  
 la Oración es soberana,  
 la que descubre celajes      1130  
 que con seguros pasajes  
 encaminar al que yerra<sup>1436</sup>;  
 y pues el horror destierra,  
 no dude nuestro desvelo
- MÚSICA      que en serenidad del cielo      1135  
 paz nos publica la tierra<sup>1437</sup>.
- PEDRO      Pues ya tranquilas las ondas  
 nos coronan de esperanzas,  
 las señas de aquellos montes  
 haced a sus cumbres salva<sup>1438</sup>.      1140
- Los clarines y música, y con otro coro se ven el Duque, Andrés, Juan  
 y Mateo, Malicia y Simplicidad<sup>1439</sup>.*
- [DUQUE]      Pues ya en los lejos del mar  
 despliega las velas blancas  
 aquella nave en que vienen  
 todas las dichas cifradas  
 de las Indias de mi Ofir<sup>1440</sup>,      1145

<sup>1436</sup> vv. 1131-1122] Versos que, aunque con distintas variantes en los diferentes testimonios, rezan en nuestra edición «y con seguros pasajes / encaminará al que yerra» (vv. 1130-1131).

<sup>1437</sup> Tras esta intervención de la música, en nuestra edición ecléctica hemos completado el pasaje con una nueva copla de Oración en Pando (y que no aparece en BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y). Son los vv. 1137-1147 de nuestra edición: «*Oración*.- El camino de la vida / le acertará quien siguiere / la Oración y la anduviere / aun antes de la partida; / y pues a todos convida / para pasar desta guerra / a la paz que el cielo encierra, / correr al horror el velo. / *Música*.- que es serenidad del cielo / que paz publique la tierra. / *Todos*.- Tierra, tierra».

<sup>1438</sup> vv. 1139-1140] Otro parlamento que adolece de falta de sentido. En nuestra edición, «de aquellos australes montes / haced a las cumbres salva» (vv. 1150-1151).

<sup>1439</sup> v. 1141 acot.] Aunque con variantes, es la misma información la que se aporta en los distintos testimonios. Un rasgo singular de T, frente a los demás, es que los personajes de Malicia y Simplicidad forman ahora pareja, y así debe ser, por el diálogo cómico paralelo que van a mantener en sus siguientes intervenciones.

<sup>1440</sup> vv. 1143-1145] en nuestra edición, «aquella nave en quien viene / toda la flota cifrada / de las Indias de mi Ofir» (vv. 1154-1156).

	responded a la alborada de sus voces y clarines.	
LOS TRES	Dichosa es hoy nuestra patria.	
MALICIA	¿En qué?	
SIMPLICIDAD	En que ya nuestra reina viene costeando la playa.	1150
MALICIA	Quizá no es ella.	
SIMPLICIDAD	Quizá sí.	
MALICIA	Mi vista no lo alcanza <sup>1441</sup> .	
SIMPLICIDAD	No sabré encarecer cuánto este demonio me cansa.	
ESPOSA	A tierra, a tierra, y publiquen vuestras voces mi llegada <sup>1442</sup> .	1155
DUQUE	Pues sus salvas se repiten, repítanse nuestras salvas.	
CORO 1º	¿Ha del mar?	
CORO 2º	¿Ha de la tierra? <sup>1443</sup>	
1º <sup>1444</sup>	Con bien vengas, soberana	1160

<sup>1441</sup> vv. 1148-1152] Aquí, T varía y omite algunos versos y modifica otros. Comp. con nuestra edición: «*Andrés*.- Feliz es hoy nuestra patria. / *Mateo*.- Sí, pues flota y paz a un tiempo / publica. *Simplicidad*.- Y con circunstancia / tal (perdonen si no es buena, / que es la Inocencia quien habla / con las voces del afecto) / que de Santander las armas / trae en las velas, y así / Santander es el que ampara / su navegación. *Malicia*.- No hable / equívoca tu ignorancia. / *Simplicidad*.- Sí quiero, que hoy diz que está / en equívocos la gracia. / *Malicia*.- Y la desgracia, en cuanto hoy / mi vista alcanza y no alcanza» (vv. 1159-1173).

<sup>1442</sup> Tras esta intervención de la Esposa, y por la semántica de las palabras del Duque, se hace necesaria una acotación, que T omite, y que en nuestra edición es «*Tocan los clarines en la nave*» (v. 1178).

<sup>1443</sup> Junto a estos versos partidos en esticomitia, la mayoría de testimonios acota que el primero es pronunciado por los personajes que están en el tablado y el segundo, por los que van en la nave («*En el tablado*» y «*En la nave*», v. 1180 acot. y v. 1180 acot. de nuestra edición).

<sup>1444</sup> v. 1160 loc.] Los demás testimonios atribuyen esta intervención al Duque.

nave de Pedro, a la orilla,  
que tan dichosa te aguarda.

2<sup>o</sup><sup>1445</sup> Con bien la admitan tus puertos  
y sí harán, que en la austrial playa  
cualquiera el de Santa Fe 1165  
es y cualquiera se llama  
con vera cruz, hostia y cáliz,  
Cabo de Buena Esperanza<sup>1446</sup>.

1<sup>o</sup> Albricias.

2<sup>o</sup> Albricias.

1<sup>o</sup> Y a voces la Fama... 1170

2<sup>o</sup> ...y a voces la Fama...

1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup> ...publique la paz  
de nuestra bonanza<sup>1447</sup>.

*Con esta música van bajando de la nave los que vienen en ella, y los del tablado llegan a la bajada, que vendrá el carro a recibirlos, juntándose los coros, cajas y clarines<sup>1448</sup>.*

<sup>1445</sup> v. 1163 loc.] Los demás testimonios atribuyen esta intervención a la Esposa.

<sup>1446</sup> vv. 1163-1168] Comp. estos versos con los de nuestra edición, «Con bien la admitan tus puertos / y sí harán, que en la austral playa / es cualquier cabo que doble / Cabo de Buena Esperanza» (vv. 1184-1187). [*Puerto de*] *Santa Fe*: la actual ciudad de Santa Fe es la capital de la provincia de Santa Fe, situada en la región centro-este de Argentina. Su puerto fue uno de los motivos de la fundación de la ciudad primitiva (Santa Fe la Vieja, fundada por el explorador y conquistador español Juan de Garay en 1573), pues su posición estratégica entre Buenos Aires y Asunción por el río Paraná lo hacían un lugar ideal para el reabastecimiento de los barcos en los viajes. Debido a las continuas inundaciones y saqueos de los pueblos indígenas, el asentamiento se trasladó a unos ochenta kilómetros al sur entre 1651 y 1661, momento en que pasó a llamarse Santa Fe de la Vera Cruz. La elección del calificativo *de la Vera Cruz* está vinculada a la celebración de la verdadera Cruz en Viernes Santo, pues la reunión del Cabildo que decidió su toponimia el 12 de abril de 1651 siguió a la Semana Santa aquel año.

<sup>1447</sup> vv. 1172-1173] T hace que estos versos sean entonados por ambos coros y omite dos versos que sí figuran en los demás testimonios del auto. Comp. con nuestra edición, «1<sup>o</sup>-...publique el tesoro / que ya desembarca. / 2<sup>o</sup>- ...publique la paz / de nuestra bonanza» (vv. 1191-1194).

<sup>1448</sup> v. 1174 acot.] Nuevo ejemplo de la prolijidad de las didascalias de T frente al resto de testimonios del auto. La mayoría de ellos, además, retrasa la didascalia a antes del v. 1203 en nuestra edición final.

ESPOSA	Y al sol saludando...	
DUQUE	...y aplaudiendo al alba...	1175
ESPOSA	...del amante Esposo...	
DUQUE	...de la hermosa Infanta...	
ESPOSA	...la salva repitan...	
DUQUE	...alternen <sup>1449</sup> la salva...	
ESPOSA	...voces y clarines...	1180
DUQUE	...trompetas y cajas.	
TODOS Y MÚSICA <sup>1450</sup>	Albricias, albricias, y a voces la Fama publique la paz de nuestra bonanza <sup>1451</sup> . Y al sol saludando y aplaudiendo al alba, del amante Esposo, de la hermosa Infanta, la salva repitan, alternen <sup>1452</sup> la salva voces y clarines, trompetas y cajas.	1185          1190
DUQUE	Exaltada deidad en que <sup>1453</sup> se vio madrugar a la aurora <sup>1454</sup> , para que	1195

<sup>1449</sup> v. 1179 alternen] «repitan» en nuestra edición (v. 1200).

<sup>1450</sup> v. 1182 loc.] Como S, T atribuye esta intervención cantada a todos los personajes y a la música. La mayoría de testimonios consignan como locutor «MÚSICA» (v. 1203 loc. de nuestra edición).

<sup>1451</sup> vv. 1182-1185] Como antes, T omite dos versos que sí figuraban en los restantes testimonios (en nuestra edición, la reconstrucción de esta copla se ha hecho a partir de J S P1). Comp. con nuestra edición: «Albricias, albricias, / y a voces la Fama / publique el tesoro / que ya desembarca; / publique la paz / de nuestra bonanza» (vv. 1203-1208).

<sup>1452</sup> v. 1191 alternen] «repitan» en nuestra edición (v. 1214).

<sup>1453</sup> v. 1194 que] en los demás testimonios, «quien» (v. 1217).



floreciese la vara de Jessé  
y brotase la flor de Jericó.

ESPOSA Amante Esposo, a quien el Austro dio  
el católico cetro de la Fe,  
porque desde la esfera de tu pie 1200  
llegase al solio de tus brazos yo.

DUQUE Vengas feliz a mi ínclito dosel.

ESPOSA Feliz admite a quien te amó leal.

DUQUE Donde contigo parta mi laurel.

ESPOSA Donde adore tu sol a la imperial<sup>1455</sup>. 1205

DUQUE Por especiosa fina, firme y fiel.

ESPOSA Por bueno, justo, afable y liberal.

DUQUE Ven pues al sacro palacio  
donde has de ser coronada.

ESPOSA Repitan cielos y tierra 1210  
mis dichas<sup>1456</sup>.

MALICIA Y mis desgracias<sup>1457</sup>. [Aparte]

MÚSICA Albricias, albricias,  
y a voces la Fama  
publique...

*Al irse entrando con todo el acompañamiento y música, tocan arma  
dentro y sale el Baptista<sup>1458</sup>.*

<sup>1454</sup> v. 1195 a la aurora] en los demás testimonios, «el aurora» (v. 1218).

<sup>1455</sup> v. 1205] en los demás testimonios (excepto C N1 S, que leen «a tu Sol»), «Donde adore tu sol ave imperial» (v. 1228 de nuestra edición).

<sup>1456</sup> v. 1211 dichas] en los demás testimonios, «venturas» (v. 1234).

<sup>1457</sup> v. 1211 desgracias] en los demás testimonios, «ansias» (v. 1234).

<sup>1458</sup> v. 1214 acot.] T anticipa aquí erróneamente la salida del personaje del Bautista a escena (lo vuelve a hacer unos versos más abajo). En nuestra edición, esta didascalia reza «*Dentro cajas y voces*» (v. 1237 acot.). Solo T consigna en ella la frustrada salida del Duque y la





en ningún tiempo al mirar 1260  
 que Tusón de Oro se llama  
 ser el vellocino de oro<sup>1470</sup>  
 que tanto a Jasón ensalza,  
 sino el cándido vellón  
 que vio Gedeón al alba 1265  
 cuajar en blando rocío<sup>1471</sup>;  
 porque estando dedicada<sup>1472</sup>  
 a mi Esposa y siendo ella  
 como es Gracia de las gracias,  
 a ella conviene la insignia<sup>1473</sup> 1270  
 del blanco vellón sin mancha.  
 Llamarle<sup>1474</sup> tusón construya  
 la tonsura de la lana<sup>1475</sup>,  
 significándose en ella<sup>1476</sup>  
 aquella porción humana 1275  
 que sujeta al filo une<sup>1477</sup>  
 la divinidad del alma.  
 Su collar<sup>1478</sup> (pues es Amor<sup>1479</sup>  
 quien establecerla<sup>1480</sup> manda)  
 será de fuego y así, 1280  
 de pedernales la banda  
 de que penderá el cordero  
 ha de ser eslabonada  
 de piezas de oro, en figura  
 de estar exhalando llamas, 1285  
 con una letra que diga,

<sup>1470</sup> v. 1262] «que es por el vellón de oro» en los demás testimonios (v. 1285 de nuestra edición).

<sup>1471</sup> v. 1266] «cuajar el blanco rocío» en nuestra edición (v. 1289); la lectura «blando» aparece también en J M2 P.

<sup>1472</sup> v. 1267] «que habiendo de dedicarla» en los demás testimonios (v. 1290 de nuestra edición).

<sup>1473</sup> v. 1270] «a ella compete el blasón» en los demás testimonios (v. 1293 de nuestra edición).

<sup>1474</sup> v. 1272 Llamarle] «Llamarse» en los demás testimonios (v. 1295 de nuestra edición).

<sup>1475</sup> v. 1273] «en el esquilo la lana» en nuestra edición (v. 1296).

<sup>1476</sup> v. 1274] «pues se explica en la tonsura» en nuestra edición (v. 1297).

<sup>1477</sup> v. 1276 une] «viste» en los demás testimonios (v. 1299 de nuestra edición).

<sup>1478</sup> v. 1278 collar] «insignia» en los restantes testimonios (v. 1301 de nuestra edición).

<sup>1479</sup> v. 1278 Amor] «mi amor» en el resto de testimonios (v. 1301 de nuestra edición).

<sup>1480</sup> v. 1279 establecerla] «constituirla» en nuestra edición (v. 1302).

ya que en mi corazón habla  
 con el pedernal amor,  
*Herido luce*, a que añade  
 en respuesta otra, supuesto 1290  
 que a mi Esposa se consagra  
 y que en fe de mi fe ya  
 no es posible que otra haya,  
*Tú sola y no otra*<sup>1481</sup>. Y aunque hoy  
 tasado número haya 1295  
 que el Orden reciba, irá  
 en aumento su esperanza<sup>1482</sup>.  
 No ha<sup>1483</sup> de tener encomiendas  
 ni pruebas sus ordenanzas:  
 encomiendas, porque es Orden 1300  
 de pobreza voluntaria  
 y ha de sustentarla solo<sup>1484</sup>  
 el tesoro de sus arcas;  
 pruebas, porque ella no acepta<sup>1485</sup>  
 personas, y<sup>1486</sup> quien a tanta 1305  
 dignidad llegue en mi premio<sup>1487</sup>  
 la notoriedad le basta.  
 El manto capitular  
 (pues es para ir a batalla,  
 mostrando que a morir pronto 1310  
 han de estar para ensalzarla<sup>1488</sup>)

<sup>1481</sup> vv. 1281- 1294] En nuestra edición, «de pedernales la banda / de que penderá el cordero / se ha de labrar, engazada / de eslabones de oro que / estén exhalando llamas, / con una letra que diga / *Herido luce*, a que añade / otra en respuesta diciendo / (pues para ti se consagra) / *Tú sola y no otra*; con que / del collar medida y tasa / siempre será una, advirtiendo / que en mi amor no habrá mudanza» (vv. 1304-1316). Por tanto, T modifica los vv. 1283-1285 y 1290-1291 de nuestra edición, elimina los vv. 1213-1316 y presenta como privativos los vv. 1287-1288 y 1292-1293.

<sup>1482</sup> vv. 1294-1297] Estos versos sustituyen a los de nuestra edición «Y aunque hoy en su fundación / contada familia haya, / podrán después sus Maestres / extenderla y ampliarla» (vv. 1317-1320).

<sup>1483</sup> v. 1298 ha] «han» en los demás testimonios (v. 1321).

<sup>1484</sup> v. 1302] En nuestra edición, «y solo ha de mantenerla» (v. 1325).

<sup>1485</sup> v. 1304] En los restantes testimonios, «ni pruebas, porque no excepta» (v. 1327 de nuestra edición).

<sup>1486</sup> v. 1305 y] Los restantes testimonios presentan la conjunción causal «que» en este contexto, en lugar de la conjunción copulativa (v. 1328 de nuestra edición).

<sup>1487</sup> v. 1306 en mi premio] En nuestra edición, «en la fe» (v. 1329).

será de color de sangre,  
 como que ya la derraman  
 de mi Esposa en loor; y así,  
 de armiño y de escarlata 1315  
 ha de ser significando  
 su pureza y mi constancia<sup>1489</sup>.  
 Cinco oficios principales  
 he de tener en mi casa  
 como Maestre del Tusón<sup>1490</sup>: 1320  
 Asesor para sus causas,  
 Secretario, Tesorero,  
 Gran Canciller y Rey de armas<sup>1491</sup>.  
 Y pues el primero fuiste<sup>1492</sup>,  
 Andrés, que llegó a mis plantas 1325

*Hace reverencia y todos, como los va nombrando, besándole la mano*<sup>1493</sup>.

por el nombre del Cordero  
 que oíste en Juan, de ser te encarga  
 primero<sup>1494</sup> Asesor del Orden.

<sup>1488</sup> v. 1311] En los restantes testimonios, «ha de estar en sus venganzas» (v. 1334 de nuestra edición).

<sup>1489</sup> vv. 1312-1317] El resto de testimonios leen «será de color de sangre, / como que ya la derrama / cordero sacrificado / a las presas y a las garras / de hambriento lobo; conque / de armiños y de escarlata / ha de ser significando / la pureza y la constancia» (vv. 1335-1342 de nuestra edición). Así pues, con respecto a los demás, T omite y modifica los vv. 1337-1339, y modifica los vv. 1340 y 1342.

<sup>1490</sup> vv. 1319-1320] En nuestra edición, «ha de tener en su casa / el Maestre del Tusón» (vv. 1344-1345).

<sup>1491</sup> vv. 1322-1323] En nuestra edición, «Gran Canciller, Secretario, / Tesorero y Rey de armas» (vv. 1347-1348). T omite los versos que figuran a continuación de estos en nuestra edición: «Y aunque armados caballeros / de ser adelante no hayan, / hoy por más honor del Orden / es bien que entre ellos se partan» (vv. 1349-1352).

<sup>1492</sup> A partir de este verso, el Duque va a dirigirse a sus hombres para asignarles sus funciones en el seno de la Orden. El primero en recibirla será Andrés y, por eso, en nuestra edición del auto, hemos editado la acotación del manuscrito de la Novena, C, donde se acota que el actor que interpreta al Duque debe dirigirse a tal personaje. El resto de testimonios, al igual que T, tampoco la recogen.

<sup>1493</sup> v. 1326 acot.] Didascalia privativa de T, sobre la gestualidad que han de desplegar los actores que encarnan a los caballeros del Duque en esta escena. *Hace reverencia: reverencia*: «Inclinación del cuerpo o parte de él que se hace a un sujeto en señal de respeto» (Aut). *besándole la mano: Besar la mano*: «Es reverenciar a otro, manifestando con este acto el rendimiento y obediencia que se le debe como a superior» (Aut).

<sup>1494</sup> v. 1328 primero] «perpetuo» (v. 1357 de nuestra edición).

Tú, Bautista, pues señala  
el Canciller los despachos 1330  
y con sus sellos los marca,  
Canciller serás, no en vano,  
pues escudo es de mis armas  
el carácter del Bautismo  
y tal que aún se imprime en agua<sup>1495</sup>. 1335  
Tú serás su Secretario,  
Juan, pues te darán las alas  
del águila de mi imperio  
plumas para su alabanza,  
mayormente cuando al ver 1340  
que el cordero el libro abra  
de testimonio<sup>1496</sup>. Tú, Diego,  
has de ser su Rey de armas;  
y pues te hice embajador de  
España, selo en España<sup>1497</sup>. 1345  
Tesorero has de ser, Pedro;  
toma esta llave dorada,  
pues que todos sus tesoros  
tú has de ser quien lo[s] repartas<sup>1498</sup>.  
Tú, Mateo, Coronista 1350  
serás de cuantas hazañas  
obremos todos<sup>1499</sup>.

<sup>1495</sup> vv. 1329-1335] Así rezan estos versos en nuestra edición: «Tú, Bautista, pues señala / el Canciller los despachos / y es quien los firma y los marca / con el real sello que imprime / de mi carácter la estampa, / serás su Gran Canciller, / pues de tu bautismo de agua / ha de manar el Bautismo, / que es el carácter del alma» (vv. 1358-1366).

<sup>1496</sup> vv. 1336-1342] En nuestra edición: «Tú has de ser su Secretario, / Juan, a quien darán las alas / del águila del imperio / plumas para su alabanza, / mayormente cuando des / fe y testimonio a la instancia / del Cordero cuando el libro / de los siete sellos abra» (vv. 1367-1374). Aunque la semántica es la misma, T cambia la expresión.

<sup>1497</sup> vv. 1342-1345] Frente al resto de testimonios, T menciona el papel evangelizador del apóstol Santiago en España; en nuestra edición: «Tú, Diego, a quien tantas veces / han de mirar las campañas / invocado en sus victorias, / has de ser su Rey de armas» (vv. 1375-1378).

<sup>1498</sup> vv. 1346-1349] En nuestra edición: «Tú, Pedro, su Tesorero, / y así esta llave dorada / te entrego de sus tesoros / para que tú los repartas» (vv. 1379-1382). Nuevamente, T cambia la expresión, pero el significado se mantiene igual en todos los testimonios.

<sup>1499</sup> vv. 1350-1352] En nuestra edición: «Y a ti, Mateo, te nombro, / para escribir las hazañas / que espero, mi Coronista, / porque notorias las hagas» (vv. 1383-1386). Tras este verso, en nuestra edición ecléctica hemos tomados los versos de Pando que completan el sentido del pasaje, y que no aparecen en BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y, ni en T (vv. 1387-1415). T

MALICIA	¿A mí no hay oficio que reparta?	
SIMPLICIDAD	Ni a mí tampoco, si no es que a ti despensero haga y a mí cocinero <sup>1500</sup> .	1355
MALICIA	Crezca con cada razón mi rabia.	
ESPOSA	De tantas honras, de tantos favores <sup>1501</sup> , de dichas tantas como a ellos haces <sup>1502</sup> , a mí me tocan, Señor, las gracias <sup>1503</sup> ; y así, hoy por mí y por ellos <sup>1504</sup> , humildemente postrada y rendida, no tan solo como esposa, como esclava a tus pies.	1360      1365
DUQUE	¿Qué haces? Del suelo a mis brazos te levanta.	
ESPOSA	¿Qué mucho que me interpreten María, si tú me ensalzas?	
DUQUE	¿Y qué mucho si por todos tan agradecida hablas, que por misericordiosa	1370

---

omite un verso más que sí aparece en los demás testimonios del auto: «*Todos*.- A todos nos da tus plantas» (v. 1416).

<sup>1500</sup> vv. 1352-1357] Este diálogo entre Simplicidad y Malicia aparece –con alguna variante– en el resto de testimonios así: «*Simplicidad*.- ¿Cómo liberal con todos / a usted no le ha dado nada? / *Malicia*.- Yo empiezo a servir ahora. / *Simplicidad*.- No le arriendo la ganancia» (vv. 1417-1420 de nuestra edición). En T se acentúa el carácter cómico de la conversación, que sirve de contrapunto gracioso a la densidad conceptual del parlamento anterior del Duque.

<sup>1501</sup> vv. 1358-1359] En nuestra edición: «Pues de tantas honras, tantos / favores» (vv. 1421-1422).

<sup>1502</sup> v. 1360 haces] En el resto de testimonios, «hacéis» (v. 1423 de nuestra edición).

<sup>1503</sup> vv. 1360-1361] En el resto de testimonios, «en mí / resultan las alabanzas» (vv. 1423-1424 de nuestra edición).

<sup>1504</sup> v. 1362] En el resto de testimonios, «por mí y por ellos, Señor» (v. 1425 de nuestra edición).



	también te interpretan Ana? Y supuesto que la noche tan trémulamente baja,	1375
	que habré de esperar al día para entrar en la batalla, sea primer ceremonia desta militar usanza el sentaros a mi mesa,	1380
	cuya honra vinculada a lo menos una vez al año, quede <sup>1505</sup> . Y cuando haya la legal cena cumplido, la de poneros añada	1385
	en los pechos su cordero <sup>1506</sup> . Ya dije que fuego exhalan sus eslabones; ya dije que a honor de la Ley de Gracia, mi amante Esposa, la fundo <sup>1507</sup>	1390
	con estas dos circunstancias. Ven, Esposa, y venid todos. Y ay de aquel que con dañada intención ponga en el pecho el cordero y no en el alma.	1395
MALICIA	A mí me mira, mas ¿qué temo, si con todos habla? <sup>1508</sup>	[ <i>Aparte</i> ]
ANDRÉS	Aunque a todos, Señor, honran tus obras...	

<sup>1505</sup> vv. 1381-1383] En nuestra edición, «cuya honra vinculada / quedará a los caballeros / del Tusón» (vv. 1444-1446). Efectivamente, la pascua judía se celebraba una vez al año, del 14 al 21 de Nisán (el primer mes del calendario hebreo bíblico, que comienza su cuenta a partir de la salida de los hebreos de la esclavitud en Egipto), según las órdenes dadas a Moisés en *Éxodo*, 12.

<sup>1506</sup> v. 1386 su cordero] En los restantes testimonios, «el cordero» (v. 1449 de nuestra edición).

<sup>1507</sup> v. 1390] En los restantes testimonios, «se funda» (v. 1453 de nuestra edición).

<sup>1508</sup> vv. 1396-1397] En nuestra edición, «A mí me mira, si es / que mis designios alcanza» (vv. 1459-1460). Al acabar su parlamento anterior, algunos testimonios consignan que el Duque mira a la Malicia; esta didascalía –no recogida en T, ni en C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y– la hemos asumido en nuestra edición ecléctica de Pando.

MATEO	...con tus palabras a todos turbas.	<i>Turbado</i> <sup>1509</sup>	
JUAN	¿Quién puede ir a tanto honor...		1400
DIEGO	...con mala disposición <sup>1510?</sup>		
DUQUE	Alguien <sup>1511</sup> , que quizá entre nosotros anda.		
MALICIA	Al corazón se le han muerto dentro del pecho las alas <sup>1512</sup> .	[ <i>Aparte</i> ]	1405
DUQUE	Y quizá pondrá en mi plato la mano <sup>1513</sup> .		
PEDRO	Quién es señala, verás que como sañudo león yo le hago <sup>1514</sup> ...		
DUQUE	Pedro, basta <sup>1515</sup> , que al más sañudo león el canto del gallo espanta <sup>1516</sup> .		1410

<sup>1509</sup> v. 1399 acot.] Acotación privativa de T.

<sup>1510</sup> v. 1402 disposición] En nuestra edición, «intención» (v. 1465).

<sup>1511</sup> v. 1402 Alguien] En nuestra edición, «Alguno» (v. 1465).

<sup>1512</sup> vv. 1404-1405] En nuestra edición, «El corazón se me ha muerto / dentro del pecho» (v. 1467-1468).

<sup>1513</sup> vv. 1406-1407] Estas palabras del Duque no las recoge ningún otro testimonio del auto; aparecen en T tras el v. 1468 de nuestra edición, antes de la siguiente intervención del personaje de Pedro. Que quien traiciona a Jesucristo es aquel que come de su mismo plato aparece en el episodio de la Última Cena en *Mateo*, 26, 21-25 (en concreto, el versículo 23: «Qui intingit mecum manum in paropside, hic me tradet») y *Marcos*, 14, 18-21 (concretamente, el versículo 20: «Unus ex Duodecim, qui intingit mecum in catino»).

<sup>1514</sup> vv. 1407-1409] En nuestra edición, «Señala / quién es, verás qué sañudo / león le hago» (vv. 1468-1470).

<sup>1515</sup> v. 1409] En los demás testimonios, «Basta, basta» (v. 1470 de nuestra edición).

<sup>1516</sup> T omite los vv. 1473-1476 que siguen a esta intervención del Duque en nuestra edición, donde Andrés, Diego y todos los demás personajes ensalzan la bondad del protagonista; los vv. 1477-1482, en los que Malicia se propone desentrañar el misterio de la Orden que acaba de fundarse, aparecen en T unos versos más abajo.

*Yéndose el Duque habla aparte con el Baptista, y la Esposa con la Oración*<sup>1517</sup>.

Bautista.

BAPTISTA	¿Qué es lo que quieres?	
ESPOSA	Oración.	
ORACIÓN	¿Qué es lo que mandas?	
DUQUE	Que tú, pues sabes mejor que todos estas montañas...	1415
ESPOSA	Que tú, pues eres quien más las noches en vela pasas...	
DUQUE	...sus costas corras delante de mí, batiendo la estrada en que he de marchar <sup>1518</sup> .	
ESPOSA	...te quedes en este huerto de guarda <sup>1519</sup> .	1420
DUQUE	...que aunque en la cena no estés <sup>1520</sup> , no por eso te hará falta el cordero, pues verás que siempre a tu lado <sup>1521</sup> anda.	1425
ESPOSA	...que aunque en la cena has de hallarte, pues yo te llevo en el alma, con todo Oración y huerto algo el sentido adelantan <sup>1522</sup> .	

<sup>1517</sup> v. 1412 acot.] Didascalia privativa de T.

<sup>1518</sup> vv. 1418-1420] En los demás testimonios, «...te quedes de posta en ellas...» (v. 1489 de nuestra edición). *Estrada*: «Calzada, camino empedrado, público y común» (Aut).

<sup>1519</sup> vv. 1420-1421] En los demás testimonios, «...te estés en esta de guarda...» (v. 1490 de nuestra edición).

<sup>1520</sup> v. 1422 en la cena no estés] En los demás testimonios, «a la cena no asistas» (v. 1491 de nuestra edición).

<sup>1521</sup> v. 1425 a tu lado] En los demás testimonios, «contigo» (v. 1494 de nuestra edición).



de nuestra esperanza.  
 Y al sol saludando  
 y aplaudiendo al alba,  
 del amante Esposo, 1450  
 de la bella Infanta,  
 publiquen la paz  
 de nuestra bonanza  
 voces y clarines,  
 trompetas y cajas. 1455

*Con esta repetición se entran de las manos el Duque y la Esposa haciéndoles todos reverencia, y sale por otra parte la Lisonja como de posta*<sup>1527</sup>.

LISONJA En esta parte<sup>1528</sup> la posta  
 la Sinagoga me encarga,  
 y pues la Lisonja siempre  
 ha servido de[s]velada  
 en agradar a otros, hoy 1460  
 de agrado a ella su voz valga<sup>1529</sup>.

*Canta* Mortales, alerta,  
 alerta, que está la Lisonja despierta.

*Sale la Oración como de posta a otra parte y representan, y cada una paseándose en su puesto.*

ORACIÓN Pues le toca estar en vela  
 a la Oración soberana, 1465  
 quizá mientras que rendidos  
 otros al sueño descansan,  
 subiendo al cielo mis voces  
 han de aliviarse mis ansias.

*Canta* Alerta, mortales, 1470

<sup>1527</sup> v. 1456 acot.] T funde en una sola acotación la salida del Duque y la Esposa de escena y la entrada de Lisonja. Es privativa de este testimonio la gestualidad que han de desplegar los actores en escena (darse la mano la pareja protagonista y hacerle una reverencia los demás).

<sup>1528</sup> v. 1456 En esta parte] «En este sitio» los demás testimonios (v. 1501 de nuestra edición).

<sup>1529</sup> vv. 1459-1461] «ha servido desvelada / en agrados, conocer / tengo a todos cuantos pasan» en nuestra edición (v. 1504-1506).

- alerta, que donde Oración hay no hay males.
- LISONJA Pues allí canta otra posta,  
cante yo, no confiada  
viva de que descuidado  
mi ejército no está en arma. 1475
- Canta* Mortales, alerta,  
alerta, que está la Lisonja despierta.
- ORACIÓN En vela allí el enemigo  
haciendo la posta canta,  
y pues muestra que no duermo 1480  
ni el que siente ni el que agravia,
- Canta* Alerta, mortales,  
alerta, que donde Oración hay no hay males.
- LISONJA La voz es de la Oración,  
si sus ecos no me engañan. 1485
- ORACIÓN La Lisonja es, porque a un tiempo  
digamos iguales ambas...
- LISONJA Mortales, alerta... *Cantando las dos*
- ORACIÓN Alerta, mortales...
- LISONJA ...alerta, que está la malicia despierta. 1490
- ORACIÓN ...alerta, que donde Oración hay no hay males.
- LISONJA Y adviértaos mi voz...
- ORACIÓN Y mi voz os advierta...
- LAS DOS ...que todos veléis y así, alerta, alerta<sup>1530</sup>.

<sup>1530</sup> v. 1462-1494] T modifica, reformula y amplía los vv. 1507-1524 de nuestra edición ecléctica. Lo más llamativo de este testimonio es que no intervenga el personaje del Bautista (sí lo hace en los demás testimonios de la obra, pues el Duque le había ordenado hacer guardia, igual que la Esposa a la Oración y la Sinagoga a la Lisonja), con lo que, además de las variantes en los pasajes de Lisonja y Oración, destaca la omisión de las intervenciones y fragmentos cantados del Bautista de los vv. 1513, 1515, 1517, 1519, 1521, 1522 y 1524.

*Sale la Malicia por el lado donde está la Oración, con collar y Tusón al pecho*<sup>1531</sup>.

MALICIA	Ese cordero que honor <sup>1532</sup> insignia pendiente al pecho significa otro interior, no sé en mí qué efecto ha hecho de ira, furia, asombro, horror <sup>1533</sup> , después que le puse en él;	1495       1500
	que cuando a todos ha sido dulce, manso, afable y fiel, para mí sólo ha tenido lo áspero, acedo y cruel <sup>1534</sup> . Muerto el corazón y muerta la alma, mi ruina me advierta el bocado que comí <sup>1535</sup> .	1505

LISONJA Ruido hacia allí siento<sup>1536</sup>.

ORACIÓN Aquí  
viene un hombre<sup>1537</sup>.

LISONJA<sup>1538</sup> Alerta. Cantado

<sup>1531</sup> v. 1495 acot.] A diferencia de los demás testimonios, T no consigna que la Malicia sale espantado, pero sí el lugar preciso desde el que debe salir al escenario («*Sale la Malicia con el Tusón al cuello, como espantado*», v. 1525 acot. de nuestra edición).

<sup>1532</sup> v. 1495 honor] En los demás testimonios, «exterior» (v. 1525 de nuestra edición).

<sup>1533</sup> v. 1499] En los demás testimonios, «de ira, asombro, pismo, horror» (v. 1529 de nuestra edición).

<sup>1534</sup> v. 1504] En los demás testimonios, «lo acedo, áspero y cruel» (v. 1534 de nuestra edición).

<sup>1535</sup> vv. 1505-1507] En nuestra edición, «Pues muerto el corazón, muerta / me deja el alma (¡ay de mí!), / que uno helado y otra yerta / rabio y gimo» (vv. 1535-158). El vocablo «bocado» aparece en *Juan*, 13, 23-31 (en concreto, en los versículos 26-30, cuando Jesús anuncia la traición de Judas en la Última Cena: «Respondet Iesus: "Ille est, cui ego intinctam buccellam porrexero". Cum ergo intinxisset buccellam, dat Iudae Simonis Iscariotis. Et post buccellam tunc introivit in illum Satanas. [...] Cum ergo accepisset ille buccellam, exivit continuo»). *La alma*: según Lapesa, 1995 [1984], p. 210, 281 y 391, la alternancia de las formas *el* y *la* del artículo femenino es común en el español arcaico de los siglos XII y XIII y perdura en el preclásico de fines del XIV y primer cuarto del XVI. En los Siglos de Oro, la forma *la*, considerada ya como característica del género femenino, sustituye paulatinamente a *el*, que quedará como femenino delante de vocablos que comienzan por *a*, sobre todo acentuada.

<sup>1536</sup> v. 1508] Esta intervención de la Lisonja solo aparece en T.

<sup>1537</sup> vv. 1508-1509] Esta intervención de la Oración se la asignan los demás testimonios al Bautista, y la concluye cantando: «*Bautista.- Un hombre allí / viene. Canta Alerta*» (vv. 1538-1539 de nuestra edición).

ORACIÓN <sup>1539</sup>	Alerta.	
MALICIA	¿Cómo, ya que he recibido la insignia del Tusón <sup>1540</sup> de Oro, sabré el valor que he tenido? Pues quizá con su tesoro pondré el dolor en olvido <sup>1541</sup> .	1510
ORACIÓN <sup>1542</sup>	¿Quién va?	
MALICIA	Un hombre que concierto salir a aquesa desierta campaña.	1515
ORACIÓN <sup>1543</sup>	El nombre me dé.	
MALICIA	Un hombre sin...	
ORACIÓN	¡Diablos!	
MALICIA	...fe.	
ORACIÓN	¿Fe? Hoy pase. Alerta.	<i>Pasa de la Oración</i>
LISONJA	Alerta <sup>1544</sup> .	
MALICIA	¿Cómo salir me ha dejado de su gremio? Mas si fue habiendo a la fe faltado, qué mucho, oyendo sin fe,	1520

<sup>1538</sup> v. 1509 loc.] En los demás testimonios, el locutor es la Oración (v. 1539 loc. de nuestra edición).

<sup>1539</sup> v. 1509 loc.] En los demás testimonios, el locutor es la Lisonja (v. 1539 loc. de nuestra edición).

<sup>1540</sup> v. 1511 la insignia del Tusón] En nuestra edición, «el Orden del Tusón» (v. 1541).

<sup>1541</sup> vv. 1513-1514] En nuestra edición, «Que examinando un tesoro / dice lo que hay escondido» (vv. 1543-1544).

<sup>1542</sup> v. 1515 loc.] En los demás testimonios, el locutor es el Bautista (v. 1545 loc. de nuestra edición).

<sup>1543</sup> v. 1517 loc.] En los demás testimonios, el locutor es el Bautista (v. 1547 loc. de nuestra edición).

<sup>1544</sup> vv. 1518-1519] Comp. con nuestra edición del auto: «*Malicia*.- ¿Qué nombre? Un hombre sin fe. / *Bautista*.- ¿Fe hay? Pase. *Oración Canta*.- Alerta. *Lisonja Canta*.- Alerta» (vv. 1548-1549). En T se introducen variantes de expresión y es la Oración quien asume la intervención del Bautista, que desaparece.



	que como ha excomunicado de todo su auxilio, ya cancerado miembro suyo salir me deje <sup>1545</sup> .	1525
LISONJA	¿Quién va?	
MALICIA	Otra posta es; y si arguyo cuán lejos de esotra está, del campo contrario es cierta cosa que sea. Y así, nada mi temor me advierta.	1530
LISONJA	¿Cómo viniendo hacia mí se detiene?	
ORACIÓN	Alerta.	
LISONJA	Alerta. ¿Quién va, digo otra vez?	
MALICIA	Mal me alienta quien...	1535

<sup>1545</sup> vv. 1520-1612] Comp. los vv. 1520-1527 de T con nuestra edición del auto: «¿Cómo salir me ha dejado / solo porque llegó a oír / de? Mas (¡ay de mí!), cuidado, / que como es para salir / bastó el haberla nombrado / debajo de negación» (vv. 1550-1555). Entre los vv. 1528 y 1612 de T (antes de la aparición en escena del personaje de la Sinagoga) tiene lugar la omisión, modificación y ampliación del pasaje comprendido entre los vv. 1556-1592 de nuestra edición. Las diferencias no son solo textuales, sino también semánticas, y afectan a tres aspectos fundamentalmente: en primer lugar, en nuestra edición, tras haber pasado Malicia la posta del Bautista (vv. 1545 y ss.), dialoga con la Oración, y logra, con un nuevo engaño, traspasar también la suya (v. 1556 y ss.). Como en T han desaparecido las intervenciones que en el resto de testimonios correspondían al Bautista, esta conversación se ha adelantado a los vv. 1515-1519. Pero en T, además, se introduce otra variación: la Oración se da cuenta de que uno de los soldados del Duque se ha pasado al bando enemigo y alerta a los suyos (vv. 1560-1564 de T). La segunda diferencia, cuando la Lisonja y la Malicia se reencuentran y se reconocen, es que la Malicia relata lo ocurrido en la cena del Duque, y que no es sino la instauración del sacramento de la Eucaristía en la Última Cena, junto con la ceremonia de imposición de los collares de la Orden del Toisón y el efecto que tiene sobre el personaje que en el auto representa al Demonio (v. 1570-1604). En tercer y último lugar, si en el resto de testimonios es la Sinagoga quien sale al paso (v. 1592 acot. de nuestra edición), en T es la Sinagoga quien envía a la Malicia a la tienda de aquella para, mediante la venta del collar, tratar de encontrar cierto sosiego (vv. 1604-1612 de T). *Excomunicado*: participio del verbo «excomunicar», no recogido en ningún diccionario normativo de los que hemos consultado; debe de tener el sentido de 'excomulgado o separado de la comunión de la Iglesia'. *Cancerado*: participio del verbo *cancerarse*: «Metafóricamente significa corromperse los afectos y pasiones y otras cosas: como el ánimo, la república, el gobierno, etc.» (Aut).



	la Oración, que es la que está de posta cerca de aquí.	1555
MALICIA	Si de sus términos ya salí, ¿qué pena te da?	
LISONJA	Que te oiga.	
MALICIA	Pues oye.	
LISONJA	Di.	
	<i>Hablando los dos apartados quedo.</i>	
ORACIÓN	Pues al que pasó de abrigo la otra posta, alerta, digo, alerta, alerta, cuidados, que uno de nuestros soldados se ha pasado al enemigo.	1560
	<i>Cantado</i>	
<i>Dentro</i> MÚSICA	Alerta, digo, alerta, alerta, cuidados, que uno de nuestros soldados se ha pasado al enemigo.	1565
LISONJA	Extrañas cosas me cuentas.	
MALICIA	Pues aún no, Lisonja, en esto de aquel nuestro imaginado perífrasis o concepto <sup>1547</sup> la representación para, pues la alegoría siguiendo de que Cordero sensible diga insensible cordero después que en sacro bocado a todos le[s] puso al pecho, de que es significación	1570       1575

<sup>1547</sup> vv. 1571-1572 *imaginado perífrasis o concepto*: también llamado «alegórico concepto» y «fantástica idea», es el concepto incorporado en imágenes que hacen comprensible el sentido místico del auto a través de los simbolismos aplicados al sentido literal.

este de afuera al de adentro <sup>1548</sup> .	1580
«En conmemoración mía esto haced», dijo <sup>1549</sup> , advirtiendo que en esta nueva Orden «todos somos tan místico cuerpo que ya vosotros en mí	1585
y yo en vosotros me quedo» <sup>1550</sup> . Como los demás, el orden yo también recibí; pero antídoto a los demás fue, y a mí solo veneno,	1590
pues después que aquel bocado comí y pendiente conservo al cuello el nuevo tusón, me parece que es al cuello dogal su banda, con tales	1595
bascas <sup>1551</sup> que, roto y deshecho el corazón a pedazos, desesperado reviento. Y por ver si acaso acabar un átomo <sup>1552</sup> a tanto fuego	1600

<sup>1548</sup> vv. 1574-1580 *la alegoría siguiendo / de que Cordero sensible / diga insensible cordero / después que en sacro bocado / a todos le[s] puso al pecho, / de que es significación / este de afuera al de adentro*: Malicia comenta que el empleo en el auto de la alegoría no es exclusivo de sí misma, sino que también el propio Duque (a quien se refiere con la imagen bíblica del Cordero) usa de ella, en cuanto que el cordero del collar de la Orden del Toisón que ha impuesto a sus hombres en el pecho es símbolo externo del Cordero sacramentado tomado en la comunión.

<sup>1549</sup> vv. 1581-1582 *«En conmemoración mía / esto haced»*, *dijo*: referencia al texto de *Lucas*, 22, 19-20: «Et accepto pane, gratias egit et fregit et dedit eis dicens: "Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur. Hoc facite in meam commemorationem". Similiter et calicem, postquam cenavit, dicens: "Hic calix novum testamentum est in sanguine meo, qui pro vobis funditur". También en *1 Corintios*, 11, 24-25.

<sup>1550</sup> vv. 1583-1586 *«todos / somos tan místico cuerpo / que ya vosotros en mí / y yo en vosotros me quedo»*: la expresión «cuerpo místico» designa a la Iglesia. La voz «cuerpo» referida a la Iglesia es bíblica: aparece en San Pablo, *Romanos*, 12, 5 («multi unum corpus sumus in Christo, singuli autem alter alterius membra») y en *1 Corintios*, 12, 12-27 (versículo 27: «Vos autem estis corpus Christi et membra ex parte»), entre otros (también, conjugado con la imagen de Cristo como «cabeza de la Iglesia» en *Colosenses*, 1, 18 y 2, 19; y *Efesios*, 1, 22; 4, 10-16; y 5, 23). El adjetivo «místico» unido a «cuerpo» no se encuentra en la Biblia, sino que es posterior, y se usa para designar el aspecto misterioso del «cuerpo de Cristo» que es la Iglesia y sus fieles, en virtud de la unión que hay entre ellos y Cristo, realizada por medio del Bautismo y de la Eucaristía (*Colosenses*, 2, 10-13; *Efesios*, 3, 10-21 y 5, 23-32).

<sup>1551</sup> v. 1596 *bascas*: *basca*: «Ansia, desazón e inquietud que se experimenta en el estómago cuando se quiere vomitar» (DRAE).

los intereses del oro,  
a saber qué vale vengo  
y si le quiere comprar  
la Sinagoga.

LISONJA	A tu intento ayudaré con llevarte a su tienda, pues no dejo retirada la otra posta, ya desamparado el puesto. Sígueme, pues.	1605
MALICIA	Ya te sigo.	
LISONJA	¡Ah del real cuyo supremo dosel corte es donde tiene nuestra emperatriz su imperio!  <i>Sale Sinagoga</i> <sup>1553</sup> .	1610
SINAGOGA	¿Qué es lo que quieres, Lisonja? Que yo, a quien más el desvelo atormenta, la primera te respondo con deseo de saber qué novedad hay en el campo, supuesto que te retiras.	1615
LISONJA	Dos son: una, estar sin movimiento el ejército contrario, todo en confuso silencio; y otra, señora, traerte este rendido que, huyendo de las austriales tropas,	1620      1625

<sup>1552</sup> v. 1600 *átomo*: «El más pequeño cuerpo que se supone indivisible. Por ponderación se dice de cualquier cosa muy pequeña» (Aut).

<sup>1553</sup> Los versos que en T se extienden desde esta salida a escena de la Sinagoga hasta el v. 1651, se correspondería con los vv. 1692-1618 de nuestra versión.

viene con tan gran pretexto,  
como dél oirás.

SINAGOGA

Di, pues.

MALICIA

Sí haré, en cobrando el aliento.

De su embajador apenas  
ese intruso Duque nuevo 1630

de la alta Alemania oyó  
el generoso desprecio  
que al convite de sus bodas  
hizo tu merecimiento,  
ofendida de que otra 1635

la Esposa [sea] y que luego  
tome para sí el sacro  
atributo de Cordero;  
de su embajada, pues, digo,  
oyó apenas tus pretextos, 1640

en honor de ella y gloria  
del mismo atributo, oyendo  
de tus trompetas y cajas  
los militares estruendos,  
para sacar más honrados 1645

sus soldados al encuentro  
de su opósito, les hizo  
un banquete instituyendo  
la Orden del Tusón de Oro,  
que es aqueste que te entrego. 1650

*Quítase el collar y dásele.*

Para saber cuánto vale  
si tú le pones en precio  
(bien que no por toda entera),  
la tasa a ti te ofrezco,  
pues a ti te le daré. 1655

SINAGOGA

¿En cuánto?

MALICIA	En treinta dineros.	
SINAGOGA	Si el oro es fino, no es mucho, mas que anda agora, sospecho, mucha malicia en el oro.	
MALICIA	Claro está, pues yo le vendo <sup>1554</sup> .	1660
SINAGOGA	Y así hasta tocarle no le he de pagar. Tráeme presto, Lisonja (pues para mí nunca más llegaste a serlo), las piedras de toque mías <sup>1555</sup> .	1665
LISONJA <sup>1556</sup>	Pues tú, dime, ¿entiendes desto? <sup>1557</sup>	
SINAGOGA	Ya Jeremías <sup>1558</sup> me vio lapidaria, ya me vieron lapidaria otros delitos también. Y aun su Duque mesmo lapidaria me vio cuando, a falta de armas de acero, contra él y contra los suyos me armé de piedras que fueron,	1670

<sup>1554</sup> vv. 1652-1660] Comp. con nuestra edición: «*Malicia*.- Robado le traigo a causa / de que aquilatar deseo / qué ley tiene su oro. *Sinagoga*.- A mí / me toca, soldado, eso / de aquilatarle la ley. / ¿Quieres, porque pueda hacerlo, / vendérmelo? *Malicia*.- Ya yo en mí / como vendido le tengo, / pues pasé de la Oración. / Lo que ahora falta es el precio. / *Sinagoga*.- Ponle tú. ¿Qué es lo que quieres, / di, por él? *Malicia*.- Treinta dineros. / *Sinagoga*.- Si el oro es fino, no es mucho, / mas que anda, soldado, temo / mucha malicia en el oro. / *Malicia*.- Claro está, que yo le vendo» (vv. 1619-1634). Ver la nota a pie de página sobre el leísmo en nuestra edición ecléctica: v. 1634. En T, el uso no etimológico del pronombre «le» se repite en los vv. 1721, 1722, 1729, 1734, 1772 y 1774.

<sup>1555</sup> v. 1665] En nuestra edición, «las piedras de mis contrastes / y luz» (vv. 1639-1640).

<sup>1556</sup> v. 1666 loc.] El resto de testimonios atribuyen este parlamento a la Malicia (v. 1640 de nuestra edición); de hecho, en algunos de ellos, el personaje de la Lisonja ya había salido de escena para traer los instrumentos de la Sinagoga. En T se consigna en la siguiente didascalia (v. 1689 acot.).

<sup>1557</sup> v. 1666] En nuestra edición, «¿Pues tú entiendes de esto?» (v. 1640).

<sup>1558</sup> v. 1667 *Jeremías*: profeta de Judá que desempeñó su ministerio entre 628 a. C. y 580 a. C. Coetáneo de Nahum, Habacuc y Sofonías, amalgamó en su Libro las experiencias particulares de estos tres junto con la suya propia. Escribió sobre la destrucción de Judea por sus pecados y la ruptura de la alianza con Yahveh, y sobre la liberación de los esclavos como muestra de conversión; y profetizó la futura destrucción de Babilonia y la instauración de la Nueva Alianza. No hallo una referencia contundente en su Libro a la práctica judía de la lapidación; tampoco en el *Libro de las Lamentaciones*, que tradicionalmente se ha atribuido a este mismo profeta.

por la dureza, diamantes, 1675  
 rubíes por lo sangriento,  
 por la esperanza, esmeraldas  
 y zafiros por el celo.  
 Y en cuanto al metal, David  
 y Malaquías<sup>1559</sup> me dieron 1680  
 ya de química el crisol,  
 pues uno y otro dijeron  
 que como la plata y oro  
 se examina el justo al fuego.  
 Y así, por si es o no el gusto, 1685  
 ve, Lisonja, pues a efecto  
 de tales contraste tiene  
 la Sinagoga instrumentos<sup>1560</sup>.

*Llega la Lisonja al vestuario<sup>1561</sup> y vuelve la Lisonja con un hacha<sup>1562</sup>  
 encendida y una fuente en que vendrán una corona de espinas, unos  
 ramales de cordel<sup>1563</sup>, una sogá, una cruz pequeña y unos clavos.*

LISONJA Ya aquí tus piedras de toque,  
 señora, están.

<sup>1559</sup> v. 1680 *Malaquías*: uno de los profetas menores, autor del Libro homónimo (aunque su autoría es discutida). Poco se sabe de la biografía de su autor: se ha sugerido que era un levita y que posiblemente Malaquías no era su verdadero nombre (pues *Malaki* significa 'mi mensajero' o 'mi ángel' en hebreo). El Libro consta de seis oráculos y sigue el esquema de la disputa entre Yahveh y los distintos grupos de la comunidad israelita sobre diferentes tópicos (la elección de Israel como pueblo elegido por Dios, los sacerdotes infieles, los matrimonios ilegales, el fraude en el pago del diezmo, entre otros). La comparativa entre la pureza de corazón y el acrisolamiento, por medio del fuego, del oro y la plata, aparece en *Malaquías*, 3, 3: «et sedebit conflans et emundans argentum et purgabit filios Levi et colabit eos quasi aurum et quasi argentum, et erunt Domino offerentes sacrificia in iustitia».

<sup>1560</sup> vv. 1667-1688] T modifica y amplía la información de esta intervención de la Sinagoga, que en nuestra edición reza así: «Lapidaria hay quien me llame, / piedras me da un Evangelio / y crisol me hace algún Salmo / de los justos y, en efecto, / de contrastes siempre tiene / la Sinagoga instrumentos» (vv. 1641-1646).

<sup>1561</sup> v. 1689 acot. *vestuario*: «Se llama también el lugar o sitio en que se visten los representantes» (Aut).

<sup>1562</sup> v. 1689 acot. *hacha*: «La vela grande de cera, compuesta de cuatro velas largas juntas, y cubiertas de cera, gruesa, cuadrada y con cuatro pabilos. Diferénciase de la antorcha en que esta tiene las velas retorcidas» (Aut).

<sup>1563</sup> v. 1689 acot. *cordel*: «Unión de hilos del cáñamo torcido, de diferentes gruesos y hechuras, cuyo uso es para atar, ligar o colgar diferentes cosas» (Aut).



*Quédase la Lisonja con el hacha alumbrando, toma la Malicia la fuente y la Sinagoga hace las acciones de tocar el Tusón a lo que dicen los versos*<sup>1564</sup>.

[SINAGOGA] Ver intento 1690

lo que compro<sup>1565</sup>. Estas no son  
piedras de valor ni aprecio,  
engastados pedernales  
son nomás.

MALICIA Ni yo los vendo  
por demás fondo tampoco. 1695

SINAGOGA *Herido luce* diciendo  
está aquí un mote<sup>1566</sup>.

MALICIA Es que habla  
con su Esposa, refiriendo  
a su corazón herido  
de su amor<sup>1567</sup>.

SINAGOGA Más dicen que eso: 1700  
unidos pedernal y oro.  
¡Oh, no signifiquen, cielos,  
divino y humano unidos!

MALICIA No lo creas.

SINAGOGA No lo creo,  
que si lo creyera no 1705  
anduviéramos en esto.

<sup>1564</sup> v. 1690 acot.] Tanto esta acotación como la anterior de T dan más detalles que el resto de testimonios en cuanto a accesorios escénicos y gesto del actor (en nuestra edición: «*Vuelve a salir la Lisonja con luz y en una fuente lo que van diciendo los versos*», v. 1647 acot.).

<sup>1565</sup> vv. 1689-1691] En nuestra edición, «*Lisonja.- Tus piedras de toque y luz / traigo. Sinagoga.- Alumbra, que ver quiero / lo que compro*» (vv. 1647-1649).

<sup>1566</sup> vv. 1696-1697] En el resto de testimonios, estos versos, con la variante «¿No dije que está diciendo / la letra que *Herido luce?*», los pronuncia la Malicia (vv. 1654-1655 de nuestra edición).

<sup>1567</sup> vv. 1697-1702] Esta intervención de la Malicia solo aparece en T, lo que obliga a un cambio en la intervención siguiente de la Sinagoga («*Sinagoga.- ¡Ay! ¿Qué dices? Mas ¿qué es esto: / unidos pedernal y oro?*», vv. 1656-1657 de nuestra edición).

A este otro lado otro mote.

¡Ay!

LISONJA                   ¿Qué dice?

SINAGOGA                   Al leerle tiemblo:

*Tú sola y no otra* (¿esto sufro?)  
cuando habla (¿esto consiento?)                   1710

también con la Esposa (¡qué ansia!)  
ella y no otra (¡qué tormento<sup>1568</sup>!).  
Pues ¿dónde están mis aplausos?  
Aquella y no otra han de tenerlos,  
haciendo ya a ella y no otra                   1715  
la de los merecimientos.

Pero, si en ley de su gracia  
su Ley de Gracia la ha hecho,  
yo, en ley de su oro, veré  
de sus quilates el premio.                   1720  
Pruébole<sup>1569</sup>.

*Quita el cordero de la banda y tócale a la sogá*<sup>1570</sup>.

LISONJA<sup>1571</sup>                   ¿Y en qué le pruebas?<sup>1572</sup>

SINAGOGA                   En este esparto<sup>1573</sup> le pruebo,  
por si su aspereza le hace  
descubrir mezcla y es cierto  
que la humanidad descubre                   1725  
de la sogá el sentimiento  
en el primer toque.

<sup>1568</sup> v. 1712 *tormento*: «Vale también pena, dolor, aflicción o angustia, que se padece físicamente en el cuerpo» (Aut).

<sup>1569</sup> vv. 1707-1721] Estos versos de T amplían lo que en el resto de testimonios es un solo verso: «Pruebo el oro» (v. 1663 de nuestra edición).

<sup>1570</sup> v. 1721 acot.] En nuestra edición, «*Tócale a una sogá*» (v. 1663 acot.).

<sup>1571</sup> v. 1721 loc.] Los restantes testimonios atribuyen esta intervención al personaje de la Malicia (v. 1663 loc. de nuestra edición).

<sup>1572</sup> v. 1721] «¿En qué le pruebas?» en los restantes testimonios (v. 1663 de nuestra edición).

<sup>1573</sup> v. 1722 En este esparto] «En un esparto» en los demás testimonios (v. 1664 de nuestra edición).

MALICIA	Pasa a otro examen.	
SINAGOGA	Ya lo intento.  <i>Tócale al azote</i> <sup>1574</sup> .	
MALICIA	¿A un azote le examinas de cáñamo y zarzas hecho?	1730
SINAGOGA	Sí, que el cáñamo y las zarzas son crisoles de mi incendio <sup>1575</sup> .	
LISONJA <sup>1576</sup>	No le des más.	
SINAGOGA	¿Cómo no? Cinco mil veces le tengo de examinar a este toque,	1735
	<i>Tócale a la corona</i> <sup>1577</sup> .  y al de estos cambrones luego, por si agudos los viriles <sup>1578</sup> de sus espinas rompiendo la primera vez descubren, penetrando hasta su centro, si es oro o metal dorado. Y aun desta experiencia luego no contenta, he de pasar hasta el acerado hierro  <i>Tócale a los clavos</i> <sup>1579</sup> .	1740

<sup>1574</sup> v. 1729 acot.] En nuestra edición, «*Tócale a unos azotes*» (v. 1671 acot.).

<sup>1575</sup> vv. 1731-1732] En nuestra edición, «Sí, que cáñamos y zarzas / son las forjas de mi incendio» (vv. 1673-1674).

<sup>1576</sup> v. 1733 loc.] Como T, atribuyen esta intervención a la Lisonja J M1 M2 P; el resto de testimonios, a la Malicia (v. 1675 loc. de nuestra edición).

<sup>1577</sup> v. 1736 acot.] En nuestra edición, «*Tócale a una corona de espinas*» (v. 1679 acot.).

<sup>1578</sup> v. 1737 *viriles*: empleo metafórico del término, para indicar que las espinas del cambrón (arbusto similar a la zarza) pinchan, arañan o cortan como el vidrio.

<sup>1579</sup> v. 1745 acot.] En nuestra edición, «*Tócale a unos clavos*» (v. 1681 acot.).

de aquestos clavos, que son 1745  
 más duros buriles que ellos  
 y rompen más; y a este palo  
 que, en mi opinión, es de cedro,  
 por lo incorruptible al oro  
 se opone y... pero ¿qué es esto?<sup>1580</sup> 1750

*Tócale a la [cruz] y tocan dentro arma y hay ruido de terremoto*<sup>1581</sup>.

*Dentro* Arma, arma<sup>1582</sup>.

LISONJA Que no solo  
 el campo toca arma<sup>1583</sup>, pero  
 aun todo el cielo parece  
 que a relámpagos y truenos  
 en congojas suyas pone 1755  
 en arma los elementos<sup>1584</sup>.

*Deja la Malicia caer la fuente esparciendo por el tablado las insignias;  
 la Lisonja, el hacha; y la Sinagoga se queda con el cordero del Tusón  
 solo en la mano*<sup>1585</sup>.

SINAGOGA<sup>1586</sup> Al tocarle (¡ay infeliz!)  
 a los clavos y al madero,  
 todo se estremece y<sup>1587</sup> todo

<sup>1580</sup> vv. 1733-1750] Respecto del resto de testimonios, T amplía en esta intervención de la Sinagoga. Comp. con nuestra edición, «Sinagoga.- ¿Cómo no? / Cinco mil veces le tengo / de examinar a este toque / y al de estas espinas luego. / Y no contenta, pasar / hasta el acerado hierro / de estos clavos y este palo, / que en opiniones de cedro / por lo incorruptible hará / que el oro... ¿pero qué es esto?» (vv. 1675-1684).

<sup>1581</sup> v. 1751 acot.] T funde en una sola acotación lo que en nuestra edición ecléctica son dos: «Tócale a una cruz» y «Dentro ruido de truenos y tempestad» (v. 1682 acot. y v. 1685 acot., respectivamente).

<sup>1582</sup> v. 1751] La intervención de esta voz que, desde dentro, anuncia batalla, es privativa de T.

<sup>1583</sup> vv. 1751-1752] «Que al arma tocan, no solo / uno y otro campo» (vv. 1685-1686 de nuestra edición).

<sup>1584</sup> vv. 1753-1756] «aun todo el cielo parece / con relámpagos y truenos / que al son de sus cajas pone / en arma los elementos» (vv. 1687-1690 de nuestra edición).

<sup>1585</sup> v. 1757 acot.] En los demás testimonios, y en nuestra edición, la didascalia es más escueta: «Deja caer la fuente con las insignias» (v. 1691 acot.). Asimismo, T omite la acotación de «Ruido» que algunos testimonios –como J– intercalan entre las siguientes intervenciones de Malicia, Sinagoga y Lisonja (v. 1694 acot., v. 1699 acot. y v. 1708 acot. de nuestra edición).

<sup>1586</sup> v. 1757 loc.] Los demás testimonios (excepto N2, que omite la indicación de locutor) atribuyen esta intervención a la Malicia (v. 1691 loc. de nuestra edición).



MALICIA	¡Qué portento! <sup>1593</sup>	1780
LISONJA	A tanto escándalo absorta ni hablo, ni gimo, ni aliento. ¡Oh, nunca hubieras, Malicia, inventado aquel concepto que tan al rostro nos sale! <sup>1594</sup> Y pues de mirarte tiemblo, toma el dinero, ¡jay de tí!, que fue del Tusón el precio <sup>1595</sup> .	1785
	<i>Dale un bolsillo y vase</i> <sup>1596</sup> .	
[Dentro]	Arma, arma, guerra, guerra.	
MALICIA	¿Qué es esto? (¡jay de mí!) ¿Qué es esto? Sin duda espira la inmensa fábrica del universo a la sangrienta batalla que se dan a sangre y fuego sol y luna, cielo y tierra <sup>1597</sup> . ¿En qué pavoroso centro <sup>1598</sup>	1790      1795

<sup>1593</sup> vv. 1779-1780] Tanto la intervención de una voz dentro, como la acotación de terremoto y las intervenciones de Lisonja y Malicia de estos versos son privativas de T. Se ubican tras el v. 1706 de nuestra edición.

<sup>1594</sup> vv. 1783-1785 *¡Oh, nunca hubieras, Malicia, / inventado aquel concepto / que tan al rostro nos sale!*: viendo cómo ha derivado la situación, la Lisonja reprocha a Malicia, por decirlo en palabras de Cilveti, 1977, pp. 45-46 y 95-96, el ser personaje «alegorizante», es decir, quien ha inventado, organizado y dispuesto la trama alegórica del auto.

<sup>1595</sup> vv. 1781-1788] T modifica y añade cuatro versos que no están en el resto de testimonios; comp. con nuestra edición: «A tanto escándalo absorta / de mirarte (¡jay de mí!) tiemblo. / Toma el dinero, Malicia, / que fue del Tusón el precio» (vv. 1707-1710).

<sup>1596</sup> v. 1789 acot.] En nuestra edición, «*Vase, dejándole unas monedas*» (v. 1711 acot.). *Bolsillo*: «Diminutivo de bolso. Hoy se usa por lo mismo que bolsa para traer dinero» (Aut).

<sup>1597</sup> vv. 1793-1797] Los vv. 1793-1794 de T figuran en nuestra edición así: «en la sangrienta batalla / de aire, tierra, mar y fuego» (vv. 1715-1716). Los dos versos restantes de esta intervención de la Malicia en T sustituyen a los vv. 1717-1731 de nuestra edición (donde el personaje se basa en el texto del Evangelista Mateo para referir el arrepentimiento y suicidio de Judas por haber traicionado a Jesús). En el manuscrito del Institut del Teatre, sin embargo, esta muestra de no arrepentimiento se glosa y amplía hasta su v. 1872; pero además, se hace salir a escena al personaje de Pedro —que sí mostrará verdadera aflicción por haber negado repetidamente a su Maestro ante la Lisonja (que aparece precisamente para interrogar a Pedro)— y a la Simplicidad, que glosará para los espectadores la escena que están viendo. Algunas de las siguientes intervenciones de la Malicia recuerdan a las palabras de los vv. 1717-1731 de nuestra edición.

me ocultaré mientras pasa?

*Escóndese y sale Pedro con la espada<sup>1599</sup> desnuda.*

PEDRO Ya que animoso mi esfuerzo  
a un soldado del contrario  
hirió en el primer encuentro, 1800  
en cuyo embate quedó  
mi príncipe prisionero,  
tras la tropa que le lleva  
he de ir en su seguimiento.

*Tocan al arma y dice dentro la Sinagoga. Y sale después la Lisonja y otros con las espadas desnudas.*

SINAGOGA Retíradle a la ciudad, 1805  
mientras el alcance intento  
seguir de todos los suyos.

TODOS Mueran todos.

LISONJA Este es de ellos.

PEDRO No soy.

LISONJA Sí eres, yo lo vi  
con él.

PEDRO Es engaño, puesto 1810  
que no le conozco.

LISONJA Sí haces.

PEDRO No hago tal, con juramento  
tercera vez lo aseguro.

<sup>1598</sup> v. 1796 *centro*: «Generalmente se llama así lo que está más distante de la superficie, y también en cualquier cosa lo más retirado, escondido, hondo o profundo» (Aut).

<sup>1599</sup> v. 1798 *acot. espada*: «Arma bien conocida, y de que comúnmente usan los hombres para defensa y ornato, y se trae ceñida en la cintura. Compónese de una hoja de acero larga, angosta y puntiaguda, con su empuñadura y guarnición» (Aut).





	mortales, qué sacáis de ellos.	
MALICIA	Pero aunque conozco el daño, del daño no me arrepiento <sup>1601</sup> ...	1840
PEDRO	Mas ya que el daño conozco, sentirle y llorarle pienso...	
MALICIA	...desconfiado que tenga perdón tan gran sacrilegio.	
PEDRO	...fiado en que hay misericordia aun para mayores yerros.	1845
MALICIA	Y así el dinero arrojado a los umbrales del templo...	
PEDRO	Y así, en una obscura cueva amargamente gimiendo...	1850
MALICIA	...para que él alce el derrabe <sup>1602</sup> . O fosario <sup>1603</sup> o cementerio o campo de sangre, como vil sacrílego dinero compren con él...	
PEDRO	...para que suban mis voces al cielo con lágrimas que hagan surcos en mis mejillas abiertos...	1855

<sup>1601</sup> vv. 1839-1840] Comp. con nuestra edición: «Mas si hablo como quien / se ha revestido en mi pecho, / no hice mal, no hice mal, que / no hay en mí arrepentimiento» (vv. 1719-1722).

<sup>1602</sup> v. 1851 *derrabe*: «Derrumbamiento en lo hondo de una mina» (DRAE). El sujeto del verbo «alzar» (que tiene aquí el significado metafórico, recogido en Aut, de quitar o levantar a alguien un castigo, como la excomunión o el destierro) es el pronombre «él», cuyo referente es el «templo» del v. 1848. Acaso entonces la Malicia –recordando en sí misma la acción de Judas al traicionar a Cristo– quiere decir «para que el templo absuelva tal ruina o pecado». El templo de Jerusalén fue restaurado por Herodes *el Grande* en vida de Cristo (desde el año 22 a. C.); es posible, por ende, que entonces el texto se refiera a una limosna dejada por Judas para esta reconstrucción, con que pretendiera expiar su culpa (el apóstol se suicida después). Y de ese modo luego se anuncia el fin que, según *Mateo*, 27, 6-8, los sacerdotes dieron a las treinta monedas: la compra de un campo de sangre o cementerio expiatorio.

<sup>1603</sup> v. 1852 *fosario*: «Desusado, osario» (DRAE); *osario* (lematizado *ossario*): «El hoyo o fosa donde se ponen y reservan los huesos de los difuntos» (Aut).

- MALICIA ...moriré desconfiado<sup>1604</sup>...
- PEDRO ...viviré, ¡ay de mí!, creyendo... 1860
- MALICIA ...que no querrá o no podrá  
perdonar mi desacierto.
- PEDRO ...cuánto le ofendiera más  
a tan generoso dueño  
en no fiar de su amor 1865  
y su poder mi remedio.
- MALICIA Pequé, pues, y pues no aguardo  
piedad...
- PEDRO Pequé y pues espero  
clemencia...
- MALICIA ...muera viviendo...
- PEDRO ...fiando viva...
- MALICIA ...ya que ciego 1870  
en mi delito y su enojo  
otra esperanza no tengo. Vase
- PEDRO ...ya que en su misericordia  
fío mi arrepentimiento<sup>1605</sup>. Vase
- SIMPLICIDAD ¡Oh cuánto dicen, oh cuánto 1875  
enseñan los dos extremos,  
pues dicen y enseñan qué hay  
desde un pequé con despecho

<sup>1604</sup> vv. 1847-1848 y v. 1859] Comp. con nuestra edición: «Y así el dinero arrojado / a los umbrales del templo, / moriré a mis propias manos / desesperado» (vv. 1723-1726).

<sup>1605</sup> vv. 1873-1874 en su *misericordia / fío mi arrepentimiento*: las lágrimas de Pedro del v. 1857 (*Marcos*, 14, 72) son, en efecto, símbolo de su arrepentimiento; de ahí que, tras la Resurrección, vuelva a proclamar abiertamente su fe y su amor en Jesús, cuando el Señor le pregunte hasta en tres ocasiones si lo ama más que los demás (*Juan*, 21, 15-19). En cuanto a la misericordia de Dios, es un tópico muy extendido en la Biblia, tanto en las parábolas de Jesús en el Nuevo Testamento (*Lucas*, 10, 30-37; *Mateo*, 9, 27-31; *Mateo*, 15, 22-28), los textos paulinos (*Efesios*, 2, 4-6; *Hebreos*, 4, 16; *Romanos*, 9, 15-16) como, por supuesto, en los *Salmos* davídicos (32, 10; 33, 5; 33, 18; 36, 6-11; 57, 10-11; 86, 15-16; 118, 1).

a un pequé con dolor cuánto  
hay!

*Sale la Esposa*<sup>1606</sup>.

ESPOSA                                    Desde la tierra al cielo                                    1880  
correré en alcance suyo.

SIMPLICIDAD    ¿Quién a mi encarecimiento  
dar supo el término?

ESPOSA                                    Yo,  
que viendo que hacia este huerto,  
Inocencia, fue hacia donde                                    1885  
mi Esposo a triunfar muriendo  
entró en la batalla; en él  
seguirle y hablarle intento<sup>1607</sup>.

SIMPLICIDAD    Forzoso será que yo  
te acompañe<sup>1608</sup>, que en todo esto                                    1890  
solo Gracia e Inocencia  
han quedado.

ESPOSA                                    Dadme, cielos,  
valor, pues me dais la luz  
para ver tantos deshechos  
triumfos, tantas rotas ruinas                                    1895  
como a cada paso encuentro<sup>1609</sup>.

SIMPLICIDAD    ¿Qué son?

<sup>1606</sup> v. 1880 acot.] En nuestra edición, la salida de la Esposa a escena tiene lugar tras el v. 1731. La primera intervención de este personaje y la réplica de Simplicidad en T (vv. 1880-1883) no constan en los demás testimonios, en los cuales al parlamento de la Esposa precede una voz dentro pronunciando «Arma, arma» (v. 1732 de nuestra edición).

<sup>1607</sup> vv. 1883-1888] En nuestra edición, «Hacia este puesto, / Inocencia, fue por donde / mi Esposo a triunfar muriendo / entró en la batalla, y yo / contigo seguirle intento» (vv. 1732-1736).

<sup>1608</sup> vv. 1889-1890] En nuestra edición, «Será fuerza que los dos / le sigamos» (vv. 1737-1738).

<sup>1609</sup> vv. 1892-1896] En nuestra edición, «¿En qué tropiezo? / Mas no es tropezar sino / dar de ojos. Dadme, cielos, / valor para ver las ruinas / que aquí arrojadas encuentro» (vv. 1740-1744). Frente al resto de testimonios, T omite los vv. 1740-1742 y reformula y amplía los vv. 1743-1744 de nuestra edición. Además, en algunos testimonios del auto este parlamento de la Esposa va acompañado de una didascalía («*Repara en las insignias*», v. 1741 acot. de nuestra edición) que T no recoge (tampoco J M1 M2 OC P).





y en los retoques de humano<sup>1628</sup>  
 la liga le he descubierto.  
 Y si no mira vencido 1935  
 su campo, roto y deshecho,  
 y que todos sus soldados,  
 por más que les honró el pecho  
 con la insignia del Tusón,  
 todos le han dejado; pero 1940  
 ¿qué mucho si competir  
 quiso con el león fiero<sup>1629</sup>  
 de Judá el cordero humilde  
 del Austro<sup>1630</sup>? Y si quieres verlo,  
 vuelve a mi tienda<sup>1631</sup> los ojos, 1945  
 en cuyo abrasado seno  
 coronado mi león  
 triunfa en las alas del viento.

*Ábrese una tienda de campaña y vese sobre un altar un león coronado puesto en pie<sup>1632</sup>.*

ESPOSA Ya veo que de Judá  
 el león triunfa, mas si eso 1950  
 mi cordero padeció  
 en lo que es de humano, es cierto  
 que en crisoles de divino  
 lo verán triunfar, supuesto  
 que aun vencido en la batalla 1955  
 triunfará después de muerto<sup>1633</sup>.  
 Y si no, vuelve también

<sup>1628</sup> v. 1933] En los demás testimonios, «y en la mezcla de lo humano» (v. 1781 de nuestra edición).

<sup>1629</sup> v. 1942 fiero] En los demás testimonios, «soberbio» (v. 1790 de nuestra edición).

<sup>1630</sup> v. 1944 del Austro] En los demás testimonios, «de Austria» (v. 1792 de nuestra edición).

<sup>1631</sup> v. 1945 a mi tienda] En los demás testimonios, «a esa nube» (v. 1793 de nuestra edición).

<sup>1632</sup> v. 1949 acot.] En nuestra edición, «Ábrese el carro de la nube y vese el león coronado» (v. 1797 acot.). *Tienda (de campaña)*: «Pabellón armado, tendido sobre palos o estacas fijadas en el suelo y aseguradas con cordeles, que sirve de alojamiento o aposentamiento en el campo, especialmente en la guerra» (Aut).

<sup>1633</sup> vv. 1950-1956] Comp. la ampliación de estos versos en T con los de nuestra edición del auto: «mas si eso / padeció en lo que es de humano, / no de divino, advirtiendo / que aun vencido en la batalla / triunfará después de muerto» (vv. 1798-1802).



*Ábrese un monte y cae una escala al tablado y van bajando, de dos en dos, Andrés, Pedro, Diego, Juan, Mateo y Bautista y el Duque con mantos y tocados rojos del Tusón y bandas y corderos de oro al pecho. Y la Simplicidad*<sup>1639</sup>.

DUQUE	Vasallos, amigos, deudos, ya que en mi primera vista alteraron los estruendos de las armas lo festivo de mis bodas, ahora es tiempo	1980
	de que las celebre el gozo pasándose lo crüento a incruento, a cuya causa el Capítulo celebro del Orden que hice en loor suyo,	1985
	mis dos palabras cumpliendo <sup>1640</sup> : <i>Herido luce</i> <sup>1641</sup> , ya veis si herido es mi lucimiento; <i>Tú sola, y no otra</i> , también veis si lo cumplo, supuesto	1990
	que ella ha de ser y no otra la Ley de Gracia en mi pecho. Y así, a vista de quien quiso turbar de mi casamiento la elección, la doy la mano <sup>1642</sup> .	1995

<sup>1639</sup> v. 1976 acot.] Comp. esta didascalía de T con la nuestra edición del auto: «*Tocan chirimías, ábrese el palacio y vese sentado el Duque en una silla con manto carmesí del Tusón, y luego van bajando con el mismo manto Andrés, Pedro, Bautista, Juan, Mateo, Diego y la Simplicidad*» (v. 1815 acot.). T omite la música triunfal de las chirimías, sustituye el carro del palacio por el monte, incluye la indicación de la escalera por la que los personajes bajarán al tablado y el modo en que deben hacerlo (por parejas) y precisa con más detalle la indumentaria y accesorios escénicos que deben llevar los actores para la ocasión. *Escala*: «Lo mismo que escalera; si bien por escala regularmente se halla usada y entendida por los autores, no la que está sentada y fija en alguna parte, sino la portátil, y que se arrima y pone para subir y bajar cuando se quiere» (Aut). *Tocados*: *tocado*: «Prenda con que se cubre la cabeza» (DRAE).

<sup>1640</sup> vv. 1983-1986] Comp. la modificación y omisión de versos en T respecto de nuestra edición: «a cuya causa / el Capítulo celebro / del Orden que dediqué / a su beldad; y así vuelvo / con el manto carmesí / mis dos palabras cumpliendo» (vv. 1825-1830).

<sup>1641</sup> v. 1987] Tras la expresión «*Herido luce*» y antes del adverbio de tiempo «ya», algunos testimonios (J entre ellos) colocan la conjunción copulativa «y»; como T, tampoco aparece en AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y.



ESPOSA	Humilde tus plantas beso.	
SIMPLICIDAD	He aquí que todas las cosas son como se toman, puesto que cosas del otro Jueves son llanto y este contento <sup>1643</sup> .	2000
SINAGOGA	¿Qué importa que vitorioso vuelvas, si todavía tengo coronado mi león?	
DUQUE	No es tuyo desde este tiempo, que pasando a ser blasón del Austro, que hoy represento, pasará a ser león de España en mi nombre <sup>1644</sup> , sucediendo al Maestrazgo del Tusón la fe, religión y celo de sus católicos reyes Archiduques de Austria.	2005      2010
SINAGOGA	¿Y eso no implica contradic[c]ión ser <sup>1645</sup> la Orden del cordero, y del león el aplauso <sup>1646</sup> ?	2015
DUQUE	No, que ambos son uno mismo.	
SINAGOGA	¿Uno cordero y león pueden ser?	
DUQUE	Sí.	

<sup>1642</sup> vv. 1990-1995] Comp. la inclusión y modificación de versos en T respecto de nuestra edición: «supuesto / que a vista de la que quiso / turbar de mi casamiento / la elección, vuelvo a sus brazos» (vv. 1834-1837).

<sup>1643</sup> vv. 1999-2000] En nuestra edición, «que cosas que el otro Jueves / son llanto, en este contento» (vv. 1841-1842).

<sup>1644</sup> v. 2008 nombre] «lugar» en los restantes testimonios del auto (v. 1850 de nuestra edición).

<sup>1645</sup> v. 2014 ser] «hacer» en los restantes testimonios (v. 1856 de nuestra edición).

<sup>1646</sup> v. 2015 aplauso] «timbre» en los demás testimonios (v. 1857 de nuestra edición). *Aplauso*: «Aprobación o alabanza pública, con demostraciones de alegría. Llámase también así la que con palabras hace un particular a otro» (Aut).

- SINAGOGA Ni lo entiendo  
ni lo alcanzo<sup>1647</sup>. ¿Cómo?
- DUQUE Como  
Dios airado<sup>1648</sup> es león severo<sup>1649</sup>, 2020  
manso cordero aplacado;  
y porque llegues<sup>1650</sup> a verlo  
mira<sup>1651</sup> si es cordero el día  
que el león se rasga el pecho.  
*Ábrese el león en dos mitades y vese un cordero dentro dél*<sup>1652</sup>.
- SINAGOGA Y cuando cordero sea, 2025  
¿qué conseguirá de serlo?<sup>1653</sup>
- DUQUE Si él también el pecho rasga,  
será...
- SINAGOGA ¿Qué?  
*Ábrese el Cordero y vese Cáliz y Hostia*<sup>1654</sup>.
- DUQUE ...Alto Sacramento.
- SINAGOGA Pan y vino miro y toco.
- DUQUE Más es, pues incluye dentro 2030  
si él también se rasga...
- SINAGOGA ¿Qué?
- 
- <sup>1647</sup> vv. 2016-2019] Comp. esta lectura de T con nuestra edición: «*Duque*.- No, / cuando son ambos lo mismo. / *Sinagoga*.- ¿Lo mismo? *Duque*.- Sí. *Sinagoga*.- ¿Cómo?» (vv. 1857-1859). *Alcanzo*: *alcanzar*. «Metafóricamente vale también saber, entender, comprender» (Aut). Es habitual que en los autos los personajes malvados afirmen su imposibilidad para entender los argumentos aducidos por los protagonistas.
- <sup>1648</sup> v. 2020 airado] «enojado» en los restantes testimonios (v. 1860 de nuestra edición).
- <sup>1649</sup> v. 2020 severo] «fiero» en los restantes testimonios (v. 1860 de nuestra edición).
- <sup>1650</sup> v. 2022 llegues] «lleguéis» en los demás testimonios (v. 1862 de nuestra edición).
- <sup>1651</sup> v. 2023 mira] «mirad» en el resto de testimonios (v. 1863 de nuestra edición).
- <sup>1652</sup> v. 2025 acot.] «*Ábrese el león y vese el cordero*» en nuestra edición (v. 1865 acot.).
- <sup>1653</sup> vv. 2025-2026] En los restantes testimonios, «Cuando cordero y león / sea, ¿será más que eso?» (vv. 1865-1866 de nuestra edición).
- <sup>1654</sup> v. 2028 acot.] La misma acotación en S; en nuestra edición, «*Ábrese el cordero y vese el Sacramento*» (v. 1869 acot.).

*Ábrese el Cáliz y Hostia y vese un niño con insignias de Pasión*<sup>1655</sup>.

NIÑO Y

DUQUE<sup>1656</sup> ...a Cristo en alma y en cuerpo,  
con las insignias que fue  
la Gracia antes recogiendo<sup>1657</sup>.

SINAGOGA Yo lo creeré nunca o tarde<sup>1658</sup>. 2035

LISONJA Yo lo creeré siempre y presto,  
que en la verdad no hay lisonja<sup>1659</sup>.

ANDRÉS Advierte, monstruo soberbio,  
que soy Asesor del Orden  
fundado en piedras de fuego 2040  
y que está mi Tribunal<sup>1660</sup>  
en la Corte, cuyo centro  
también es de pedernales,  
y que mis bastones tengo  
para honor y para infamia. 2045  
Y si una vez te sentencio  
usando mi asesoría,  
será tu duda mi incendio<sup>1661</sup>.

SINAGOGA Mal me venceré al temor  
si a la razón no me venzo. 2050

<sup>1655</sup> v. 2032 acot.] En nuestra edición, «*Ábrese el Sacramento y vese un Niño de Pasión con soga al cuello*» (v. 1872 acot.).

<sup>1656</sup> v. 2032 loc.] En el resto de testimonios, el locutor único de esta intervención es el Duque (v. 1872 loc. de nuestra edición).

<sup>1657</sup> vv. 2032-2034] En nuestra edición, «...a Cristo en alma y en cuerpo, / y Maestre del Tusón; / trae el *agnus Dei* al cuello / y en las manos las insignias / que fue la Gracia cogiendo» (vv. 1872-1876).

<sup>1658</sup> v. 2035 o nunca o tarde] «nunca o tarde» en el resto de testimonios, sin el polisíndeton de conjunciones disyuntivas (v. 1877 de nuestra edición).

<sup>1659</sup> vv. 2036-2037] Esta intervención de la Lisonja solo aparece en T. Se ubica tras el v. 1877 de nuestra edición del auto. Representa aquí Lisonja el cambio del personaje de Gentilidad o Gentilismo en otros autos calderonianos (CG, DI, HP, LE, SP o TE), quien evoluciona desde no tener conocimiento de un verdadero Dios y adorar falsos dioses hasta acabar convirtiéndose a Cristo.

<sup>1660</sup> v. 2041] «y tengo mi Tribunal» en el resto de testimonios (v. 1881 de nuestra edición).

<sup>1661</sup> vv. 2044-2048] Los vv. 2044-2047 son privativos de T, y obligan a un cambio en el v. 2048 («cuyo centro / también es de pedernales, / que harán de tu duda incendio», vv. 1882-1884 de nuestra edición).

¿Quién me lo asegura?

BAPTISTA	Yo, pues yo le enseñé <sup>1662</sup> el Cordero.	
JUAN	Y yo, como Secretario, doy fe y testimonio de ello.	
DIEGO	Y yo, como Rey de armas, con la espada lo defiendo <sup>1663</sup> .	2055
MATEO	Como Coronista yo por alta verdad lo asiento <sup>1664</sup> .	
PEDRO	Y yo, que de sus tesoros uso como Tesorero, valiéndose del dolor que fue mi arrepentimiento, te daré ayuda de costa <sup>1665</sup> para que el <sup>1666</sup> entendimiento cautives por el oído y no dejes de creerlo <sup>1667</sup> .	2060      2065
SINAGOGA	Por ahora nada me obliga y así, de todos huyendo, sin casa, sin domicilio, sin altar, ara ni templo, prófuga y vaga andaré	2070

<sup>1662</sup> v. 2052 yo le enseñé] en todos los demás testimonios aparece el pronombre átono «te» (podría tratarse de un error de T, o bien que el Bautista se esté dirigiendo al resto de personajes en escena, y no a la Sinagoga, y por eso emplea la tercera persona del singular para referirse a ella). C M1 N1 S ofrecen asimismo la forma verbal en presente, «enseño» (v. 1888 de nuestra edición).

<sup>1663</sup> v. 2056 defiendo] «sustento» en los demás testimonios (v. 1894 de nuestra edición).

<sup>1664</sup> vv. 2057-2058] «Y como su Coronista / también lo afirma Mateo» en nuestra edición (vv. 1891-1892). Si T ofrece en primer lugar la intervención de Diego y, a continuación, la de Mateo, el resto de testimonios presentan primero la de Mateo y después, la de Juan. Así, los vv. 2055-2056 de T se corresponden con los vv. 1893-1894 de nuestra edición; y los vv. 1891-1892 de esta, con los vv. 2057-2058 de T.

<sup>1665</sup> vv. 2059-2063] T modifica un verso y amplía en dos los de nuestra edición: «Y yo, que de sus tesoros / la llave dorada tengo, / te daré ayuda de costa» (vv. 1895-1897).

<sup>1666</sup> v. 2064 el] La misma lectura en M1; el resto de testimonios leen «al» (v. 1898 de nuestra edición).

<sup>1667</sup> v. 2066] En nuestra edición, «y del alcance te absuelvo» (v. 1900).

	peregrinando y huyendo de la Orden del Tusón <sup>1668</sup> .	
DUQUE	Aumenten sus sentimientos nuestros aplausos, en tanto que llegue el último tiempo en que un pastor y un rebaño sea todo el universo <sup>1669</sup> .	2075
SIMPLICIDAD	Y hasta entonces todos el perdón pidiendo <sup>1670</sup> ,	2080
TODOS <sup>1671</sup>	digamos humildes a vuestros pies puestos <sup>1672</sup> :	
MÚSICA	Viva el Rey del Austro que <i>El Maestrazgo</i> haciendo <i>del Tusón de Oro</i> dora nuestros yerros <sup>1673</sup> .	2085

## FIN

<sup>1668</sup> vv. 2067-2073] Comp. la ampliación de esta intervención de la Sinagoga respecto de la de nuestra edición: «Por ahora nada me obliga, / sino el asombro y el miedo, / a ir donde prófuga y vaga / viva sin patria ni templo» (vv. 1901-1904). Tras este parlamento, algunos testimonios –y así lo hemos editado nosotros según el texto base, J– consignan la salida del personaje de escena; permanece en ella en T y en AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 VP Y.

<sup>1669</sup> vv. 2074-2078] En nuestra edición, «*Esposa*.- Las dichas de mi ventura / doble con su sentimiento. / *Duque*.- En tanto que se previene / a la Gracia otro festejo» (vv. 1905-1908). T omite la intervención de la Esposa, cuyas palabras asume el Duque, con variantes; pero es que otros testimonios omiten la indicación de locutor del Duque, y entonces atribuyen todo este parlamento a la Esposa (es el caso de BM C J M1 M2 N1 N2 OC P Y).

<sup>1670</sup> vv. 2079-2080] Estos dos versos que pronuncia la Simplicidad, con una petición concreta de perdón por los yerros cometidos, no constan en los demás testimonios. Se sitúan tras el v. 1908 de nuestra edición.

<sup>1671</sup> v. 2081 loc.] Los distintos testimonios atribuyen este parlamento final a todos los personajes (J y su familia), o a todos con la música (AP BM N2 P1 P2 VP Y).

<sup>1672</sup> vv. 2081-2082] En nuestra edición, «Y las de todos humildes / a vuestras plantas, diciendo» (vv. 1909-1910).

<sup>1673</sup> vv. 2083-2086] Este romancillo hexasílabo que sigue la rima del romance es, en nuestra edición del auto, una seguidilla: «Jeroglífico siempre / de altos trofeos / es unir un escudo, / león y cordero» (vv. 1911-1914). Una acotación previa –con muy distintas variantes en cada uno de los testimonios conservados– reza que canta la música y los personajes repiten y bailan (AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 VP Y. En nuestra edición ecléctica, de acuerdo con J, «*Con la música*», v. 1911 acot.). *Dora*: *dorar*. «Metafóricamente vale encubrir los defectos de alguna cosa, refiriéndola y exornándola de tal manera que parezca buena» (Aut).



## APÉNDICES





## Apéndice 1.- Lista de variantes de *El Maestrazgo del Tusón*

Abreviaturas de los testimonios conservados (la información completa sobre ellos se encuentra en el estudio textual):

- AP *Autos sacramentales alegóricos, y historiales del Phenix de los poetas, el español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Juan Fernandez de Apontes [...] Tomo quinto. Con privilegio. En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1760, pp. 418-444. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 3161.*
- BM *Autos sacramentales de Calderón, Biblioteca Bartolomé March, Colección del Duque de Medinaceli, volumen VI, catalogación de Medinaceli: nº 197, en Biblioteca Bartolomé March: núm. de registro 6.536, signatura 19 / 9 / 1 / VI, núm. 195 de ms., fols. 103r-136v.*
- C *Autos sacramentales, alegóricos e historiales dedicados a Cristo Nuestro Señor Sacramentado, compuestos por Don Pedro Calderón de la Barca, Parte VI, fols. 97r [95, corregido el 5 con un 1 en el ms.] a 152v (numeración antigua). Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la Parroquia de San Sebastián de Madrid. Actualmente en el Museo Nacional del Teatro (Almagro).*
- J *Descripcion panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de laen celebró en la translacion del SS. Sacramento a fu nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de Octubre del año de 1660 [...] En Málaga lo imprimió Mateo Lopez Hidalgo [...] Año de 1661, pp. 218-280. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, 2 / 7347.*
- M1 Biblioteca Municipal de Madrid, signatura I / 21,1-1 (antes 1226,1).
- M2 Biblioteca Municipal de Madrid, signatura I / 21,1-2 (antes 1226,2).
- N1 *Autos sacramentales alegóricos e historiales de Don Pedro Calderón de la Barca. Ms. 3793 de la Biblioteca Nacional de España, fols. 9r-42v.*
- N2 *Autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca, tomo tercero. Ms. 16278 de la Biblioteca Nacional de España, fols. 3r-35v.*
- OC Manuscrito procedente de la biblioteca particular de don Pedro Ortiz Cruz, tomo primero de la colección, número dos de la numeración primitiva, fols. 217r-248v. Actualmente, Ms. 22557 de la Biblioteca Nacional de España. El auto está entre las pp. 206 y 240 (numeración actual).
- P *Autos sacramentales. Ms. esp. 428,8 de la Bibliothèque Nationale de France (París), fols. 185r-212v.*

- P1 *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier [...] Parte tercera. En Madrid: En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Año de 1717, pp. 410-437. Portada a dos tintas, roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 4958.*
- P2 *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales, del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca [...] Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier. [...] Parte tercera, con privilegio, en Madrid, Año de 1718, pp. 410-437. Portada roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, T 1323.*
- S *Autos sacramentales alegóricos e historiales. Tomo III, Ms. 212 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo (Santander), fols. 107r-134v.*
- VP Calderón de la Barca, P., *Obras completas*, tomo III: *Autos sacramentales*, ed. de Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987 [1952], pp. 894-913.
- Y Ms. B2608/3 de la Hispanic Society of America (Nueva York), fols. 62r-95r. Letra *bastarda*, de fines del siglo XVII o principios del XVIII.

## Título:

- AP AUTO SACRAMENTAL / ALEGORICO, / INTITULADO: / EL MAESTRAZGO / DEL TOYSON. / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.
- BM AUTO SACRAMEN / tal / EL MAESTRAZGO / de el Toyfon. / De Don Pedro Calderon de la Barca. etc.
- C El Maestrazgo / de El Toison / Auto Sacram<sup>L</sup> Histor<sup>L</sup> / Alegorico. / De Don Pedro Calderon / De la Barca.
- J EL MAESTRAZGO DEL TVSON. / AVTO SACRAMENTAL / DE DON PEDRO CALDERON.
- M1 Auto sacramental / el Maestrazgo del Toison / De D. Pedro / Calderon de la Barca
- M2 Auto Sacramental / El Maestrazgo del Tuson. / De D. P.<sup>o</sup> Calderon.
- N1 EL MAESTRAZGO DEL TOISON / AVTO / SACRAMENTAL ALEGORYCO / DE / DON PEDRO CALDERON
- N2 Auto / Sacramental Alegorico / El Maestrazgo del Toyson. / De D, Pedro Calderon

- OC Auto Sacramental / El Maestrazgo del Tuson / de D Pedro Calderon de la Barca
- P El Auto Sacramental. / Del Maestrazgo del Tuson. / De D. Pedro Calderon.
- P1 AUTO / SACRAMENTAL / ALEGORICO. / INTITULADO, / EL MAESTRAZGO / DEL TOYSON. / DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca.
- P2 AVTO / SACRAMENTAL, / ALEGORICO. / INTITVLADO, / EL MAESTRAZGO / DEL TOYSON. / DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca.
- S AVTO / SACRAMENTAL ALEGORICO / EL MAESTRAZGO DEL TOYSON. / DE CALDERON.
- VP AUTO SACRAMENTAL ALEGORICO / INTITULADO / EL MAESTRAZGO DEL TOISON / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA
- Y Auto Sacramental / Alegorico / EL MAESTRAZGO / DEL TOISON / De Don Pedro Calderon dela Barca

Reparto:

AP

PERSONAS.

El Duque de Auftria.	La Epofa.
San Juan Bautifta.	La Lifonja.
San Pedro.	La Synagoga.
San Andrès.	La Malicia.
San Diego.	La Simplicidad.
San Juan Evangelifta.	Muficos.
San Matheo.	Acompaña-
La Oracion.	miento.

BM

PERSONAS

El Duq <sup>3</sup> . de Auftria.	La Epofa
San Juan Baptifta.	La Lifonja
San Pedro.	La Synagoga.
S. Juan Euangelifta.	La Malicia.

S. Matheo.	La Simplicidad.
S. Diego.	Mufficos.
La Oracion.	Acompañamiento.

## C

## Personas

La Malizia.	Matheo.
La Lisonxa.	La Simplicidad.
El Luzero Bap <sup>ta</sup> .	El Duque de Austria.
Andres.	La Signagoga.
Pedro.	La Esposa.
Diego.	La Orazion.
Iuan.	Musica.

## J

## Personas.

La Malicia.	Mateo.
La Lifonja.	La simplicidad.
El Luzero Baptifsta.	El Duque de Auftria
Andres.	La Sinagoga.
Pedro.	La Espoña.
Diego.	La Oracion.
Iuan.	Muficos.

## M1

Interlocut<sup>tes</sup>

La Malizia	Diego	La sinagoga
La Lissonxa	Juan	La Esposa
el Baptista	Matheo	La Orazion
Andres	La simplicidad	Mussicos
Pedro	el Duque de Austria	Jente de mas

## M2

## Personas.

La Malicia.	Matheo.
-------------	---------

La Lisonja.	La simplicidad.
El luzero Baptista.	El Duque de Austria.
Andres.	La sinagoga.
Pedro.	La Esposa.
Diego.	La oracion.
Juan.	Mussicos.

N1

## PERSONAS

La malizia	Matheo
La lisonxa	La Sinplizidad
El Luzero Bap <sup>ta</sup> .	El Duque de Austria
Andres	La Signagoga
Pedro	La esposa
Diego	La Orazion
Juan	Mussica

N2

## Personas.

El duque de Austria:	S. Pedro:	San andres.
S. Juan Bautista:	S. Matheo:	S. diego:
San Juan Evangelista.	La esposa:	La Orazion
La Simplizidad:	La Lisonja:	La Malizia
	La Sinagoga, y Musicos	

OC

## Perssonas

La Malicia.	Matheo.
La Lisonja.	La simplicidad.
El Luzero baptista.	El Duq de Austria.
Andres.	La Sinagoga.
Pedro.	La Espossa.
Diego.	La oracion.
Juan.	Mussicos

P

## Personas.

La Malicia.	Matheo.
La Lisonga.	La simplicidad.
El Luzero. Baptista.	El Duque de Austria.
Andres.	La sinagoga.
Pedro.	La Esposa.
Diego.	La oracion.
Juan.	Mussicos.

## P1

## PERSONAS.

El Duque de Auftria.	La Efpofa.
San Juan Bautifta.	La Lifonja.
S. Pedro. S. Andrès.	La Synagoga.
San Diego.	La Malicia.
San Juan Evangelifta.	La Simplicidad.
San Mateo.	Muficos.
La Oracion.	Acompañamiento

## P2

## PERSONAS.

El Duque de Auftria.	La Efpofa.
San Juan Bautifta.	La Lifonja.
San Pedro.	La Synagoga.
San Andrès.	La Malicia.
San Diego.	La Simplicidad.
San Juan Evangelifta.	Muficos.
San Matheo.	Acompañamien-
La Oracion.	to.

## S

## PERSONAS

La Maliçia.	San Diego.	La Sinagoga
La Lisonxa.	San Juan.	La Esposa.
El Luzero.	San Mateo.	La Oraçion.
San Andres.	Simpliçidad.	Musica.

San Pedro. Duq̃. de Austria. Y gentte.

VP

PERSONAS

EL DUQUE DE AUSTRIA.	SAN JUAN EVANGELISTA.	LA SINAGOGA.
SAN JUAN BAUTISTA.	SAN MATEO.	LA MALICIA.
SAN PEDRO	LA ORACIÓN.	LA SIMPLICIDAD.
SAN ANDRES.	LA ESPOSA.	Musicos.
SAN DIEGO.	LA LISONJA.	Acompañamiento.

Y

Personas

El Duque de Austria	La Orazion
S. Juan Bautista	La Lisonja
San Pedro	La Sinagoga
S. Diego	La Malizia
S. Andres	La Simplicidad
S. Ju <sup>o</sup> Evang <sup>a</sup> .	Musicos y Acompañamiento
San Matheo	
La esposa.	

Acotación primera:

AP *Sale la Malicia de Galàn, con alguna alusion de Demonio en el Manto, ò Vestido.*

BM *Sale la Malicia de Galan con alguna alusion de Demonio en el manto o Vestido.*

C *Sale La Malizia de galan con alguna alusion en el vestido ò en el Manto de Demonio*

J *Sale la Malicia de Galan, con alguna alufion en el bestido, o mantode demonio.*

M1 *Sale la Malizia de Galan con alguna alussion de Demonio en el Vestido Ô manto*

M2 *Sale la Malicia de galan, con alguna alusion en el vestido, ô, manto de Demonio.*

N1 *Sale La Malizia de Galan con alguna alusion en el Vestido. Ô en el Manto de Demonio*

- N2 *Sale la Malizia de galan Con alguna alusion de Demº, en el manto o Vestido*
- OC *Sale la Malicia de galan con alguna alusion en el vestido, o manto de Demonio.*
- P *Sale la Malicia de Galan, con alguna alusion en el vestido, ô, manto de Demonio.*
- P1 *Sale la Malicia de Galàn, con alguna alufion de Demonio en el Manto, ò vestido.*
- P2 *Sale la Malicia de Galàn, con alguna alufion de Demonio en el Manto, ò Vestido.*
- S *Sale la Malicia de galan, con alguna Alusion en el Vestido, ô en el manto, de Demonio.*
- VP *Sale la MALICIA, de galan, con alguna alusión de demonio en el manto o vestido*
- Y *Sale la Malizia de Galan Con alguna alusion de demº, en el Manto o Vestido*

Texto:

- 4 *dejas al corazón agradecido,] el J M1 M2 OC P; a el C N1 S*
- 5 *sin ver cuánto le daña] veér P2*
- 6 *aún más que el que le hiera, el que le engaña.] yere M1 S*
- 8 *de voluntades, que al taller del viento] a el C; de el BM*
- 11 *mañosa delincuente de ambas Leyes,] mañofo AP C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S VP*
- 12 *ruina apacible a príncipes y reyes,] Principes y a Reyes N1 N2*
- 13 *monarcas y señores.] Monarchas BM C M1 M2 N1 OC P P2 S*
- 14 *Oh tú, plausible error de los errores,] horror de los horrores C N1 S*
- 16 *dorado panteón de los palacios,] Pantheon BM C N1 Y*
- 20 *culpa ajena de propia confianza,] propia C J; confianza C N1*
- 23 *Oh tú, Lisonja, tú que sola eres,] O tu lissonxa! O tu q sola heres M1*
- 24 *tú, tu definición.] tu difinizion M1; difinicion AP BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y*
- 24acot. *Sale la Lisonja de dama, con manto en los hombros.] Sale La lissonxa de Dama con Manto M1; Sale la Lisonja Dama con Manto en los hombros. C N1 S*
- 25 *Dime, oh mal de los males,] de mi N2 Y*



- 26 mortal enfermedad de los mortales,] emfermedad C
- 27 privación de los bienes,] omite este verso BM
- 28 que en otro estragas lo que en ti no tienes,] lo que en ti contiene N1
- 29 ánimo pervertido,] prevertido C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 30 viciosidad del interior sentido,] de el BM M1
- 34 ser la Lisonja voz de la Malicia.] yo C
- 35 Habla, pues, sin que más dudosa luches,] dudofo J M2 OC P S
- 36 conmigo. ¿Qué me quieres?] con migo C M1 N1 S Y; commigo P2
- 37 ya que de un hombre apoderada intento] apoderado AP BM J M1 M2 OC P  
P1 P2 S VP
- 43 hasta que pasando osada] ossado C M1
- 44 al temor de la segunda] à el AP BM C N1 P1 P2; ael N2 Y
- 45 también abandonó toda] abandone M1
- 47 siempre en sobresalto vivo] en sobresal<sup>tada</sup> OC
- 49 edad en que al hombre Dios] a el C; el M1 OC
- 53 que permaneciendo siempre] sienpre N1
- 54 intacta, manchada nunca,] virgen, no manchada nunca J M1 M2 OC P
- 55 se conserve en los dos dotes] con los Dotes BM
- 58 aquí, sin que me confunda] comfunda C
- 62 consta de mis conjeturas] conjeturas J OC
- 68 página de la Escritura.] Esriptura BM C M1 N1 N2 OC S Y
- 71 peña su primer altar] fupremo altar AP BM N2 P1 P2 VP Y; primero altar J  
M2 P; su Altar primitibo OC
- 76 llama del cielo consume.] de el BM M1
- 77 Desde entonces, pues, no sé] seè BM
- 80 tanto que no veo ninguna] alguna AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 82 que no infiera, que no arguya] ymfiera C N1
- 83 que ocultas sombras encierre] encierra BM
- 92 el Phasce, cuando en su fuga,] Phasce BM; fafce J M2 OC; fasse M1; frase  
P
- 94 en cinta las vestiduras,] ceñidas AP C M1 N1 P1 P2 VP; encinta M2 P
- 95 fue viático un cordero] Beatico M1
- 98 comió el pueblo, a que se junta] ajusta C M1 N1
- 99 después en la Ley Escrita,] escripta C M1 N1 OC
- 101 que sea en el Parasceve,] parezebe M1; Perafceve P1 P2
- 102 en honor de esta ventura,] el ônor C J M1 M2 N1 OC P S; aventura VP

- 105 que enceremoniado solo] en ceremoniado AP BM M1 N1 N2 OC P2 VP Y  
 107 envíanos el Cordero] embianos AP BM C M2 OC P P1 P2 S Y; embiamos  
 M1  
 108 (decir a Isaías escucha)] Isaiyas se escucha M1  
 112 al monte de Sión (¡qué furia!).] a el C N1; monte Sion BM C N1 N2 Y  
 114 sino que después que anuncia] despues annunzia M1; nuncia M2; sino en  
 que despues C N1 S  
 115 predominante al Cordero,] a el C N1 S  
 116 la pompa en pavor le inmuta,] empabor S; la immuta BM P1 P2; en pauor  
 ymmuta C N1; la ynmuta N2 Y; la inmuta VP  
 118 al filo de la tonsura,] a el C N1  
 120 con voz tan callada y muda] comboz C  
 124 cuando toda la Escritura] Escripura BM C M1 N1 N2 OC Y  
 126 Pues entre redil y urna] rendil AP P1 P2  
 127 apenas al recental] el J M2 OC P; a el C N1 S  
 130 le mancha sangre purpúrea] la mancha AP BM C N1 P1 P2 VP  
 131 ya en votos que satisface] embotos C; emboto S  
 132 y ya en defectos que purga.] ya en defectos BM  
 133 Y aun tal vez que no le mancha,] Y aunque tal vez VP; tal vez no le  
 mancha BM  
 134 el recelo no me escusa,] excusa C N1 VP Y  
 135 pues no menor me le da] me lo da BM  
 136 que me le esmalte la lluvia] esmalta BM; exmalte S  
 137 del rocío de una aurora,] de el BM M1 OC  
 138 cuando Gedeón enjuta] quando en Gedeon BM  
 139 halle la tierra y a él no,] y el no C M1 N1  
 142 o bien si la piel se enjuga,] y vien C N1; la Piel enjuga BM N2 Y  
 148 ha despertado mis furias.] han M1; dípertado BM C J N1 N2 OC P P1 S  
 155 del desierto clama, este] de el BM M1  
 158 viene del mundo las culpas.] de el BM M1  
 161 Lisonja, el joven Profeta] Propheta BM C M1 M2  
 163 venida al mundo, ignorada] a el C N1 S  
 164 de mí como entre confusas] comfusas C  
 165 sombras, de su encarnación] vna encarnazion N2  
 169 pues el llamarle Cordero] al llamarle VP  
 171 tanto que al ver que en un hombre] y el ver M1; veèr P1 P2; q un hombre C

- 173 del trueno de aquella voz,] al trueno AP P1 P2 VP; de el trueno BM; a el trueno C N1
- 176 ando tropezando a oscuras.] anda BM; á obfcuras AP BM C N1 N2 P1 P2 Y; a efcuras J M2 P OC S; ascuras M1
- 178 que sus designios descubra] disignios C M1 M2 N1 OC; dissinios S
- 179 si ya no es que lo que ignora] si ya no es que lo ygnora S
- 180 mi ciencia rastree mi industria,] sciencia OC
- 185 Esta es. Pues de alegorías] Alegoría AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 VP Y
- 195 al Mesías, que yo temo,] a el C N1 S
- 197 de rey, de príncipe y duque,] de Rey, y Principe BM J C M1 M2 N1 N2 OC P S Y; Principe, Duque J C M1 M2 N1 OC P
- 198 que es, como el nombre traduzcas,] hombre BM; traduzga AP C N1 N2 P1 P2 S Y; traduzgas J M1 M2 OC P; traduzca BM VP
- 199 capitán, caudillo o guía,] Caudillo, y Guia BM
- 201 tanto si es él como quien] como a quien J M1 OC
- 202 viene a alistar las conductas] condutas J M2 P P1 P2 Y
- 204 en nuestra inventada astucia.] ymbentada C M1 S Y
- 205 Y pues alta esfera es fuerza] esphera BM C M1 N1 OC P2 Y
- 207 démosle en la alta Alemania] en Alta âlemania M1
- 208 el solar de su fortuna.] el Sol arde en fu fortuna BM
- 213 El nombre Felipe sea,] PHELIPE AP BM C N1 M2 OC P1 S Y; Philipo M1; PHELIPPE P2 VP
- 214 que es, como al griego construyas,] como el griego C M1 N1 S; construia C N1 Y
- 217 y solicito agobiar] solicita BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 225 pureza le haga heredero] hago BM
- 226 de los tesoros que busca.] Thesoros BM C M1 M2 N1 OC P P2 S
- 227 El sobrenombre le dé] dee BM
- 229 que del Austro vendrá el Rey,] de el BM M1
- 233 que Duque y Felipe de Austria] PHELIPE AP BM M2 OC P P1 P2 Y; Philipo C M1 N1 S; Phelippe VP
- 235 la metáfora campee] Metaphora AP BM OC P2; campea VP
- 240 de que hoy más el fausto usa,] fruto OC
- 242 y vasallos de quien triunfa.] triumpha BM C M2 P1 P2 Y; triumpha N1; triumfa N2 P
- 243 Palacio dije; ya aquí] Y aqui AP P1 P2 OC VP

- 244 entras tú, pues que no hay duda] por que N1 S; ayuda N1
- 248 que conmigo te introduzcas] conmigo P P2; yntroduzgas C J M1 M2 N1  
N2 OC P S Y
- 251 ¿qué fábrica suntüosa] tan AP BM N2 P1 P2 VP Y; fumptuofa AP BM C M1  
M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y
- 254 tú usarás de la dulzura] tú serás VP; de tu dulçura J M2 OC P
- 255 de tu voz, música que] de voz, y Mussica, que BM; mussical M2
- 259 Conque si una vez las dos] los dos C J M1 M2 N1 OC P S
- 260 en la gran familia suya] con la gran familia sua C N1 S
- 261 introducidas nos vemos,] introducidos AP BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1  
P2 S VP; vemos C M1 N1
- 262 yo maliciosa y tú astuta,] malicioso C J M2 N1 N2 OC P P1 P2 S VP Y
- 264 sus acciones, de que induzca] induzga AP C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2  
S Y; induzcas VP
- 265 qué misterio es el que inspire,] ynspira N2 Y
- 266 qué secreto es el que influya] lo q? influya BM; es el influya P2; ymflua C
- 267 en este Felipe nuevo] PHELIPE AP BM M2 OC P1 Y; Philipo C M1 N1 P S;  
PHELIPPE P2 VP
- 272 tanto que las peñas duras] rudas C J M1 M2 N1 OC P S
- 273 del Flegra, por no escucharla,] delegra M1; de el OC; escucharlas BM N2 S  
Y
- 277 siendo a mi inmenso cadáver] inmenso BM P1 P2 S
- 285 el gran teatro del mundo] Theatro BM C M1 M2 N1 P P2
- 286 contiene, haré que concurren] haràs J M2 OC P
- 288 porque ni opone ni impugna] impone BM N2 Y; ynpugna S
- 290 en el Austro el que otras plumas] Austruo M2; el que a otras plumas BM  
N2; en que otras OC; a que otras Plumas Y
- 292 varios climas; y si apuras] apuntas C N1
- 294 que no solo le atribuya] lo BM
- 295 racional luz, pero aun no] razional pero aun no C; razionalbas; pero a vno  
M1
- 296 racional, pues lo figura] le AP N1 N2 P1 P2 S Y; la BM C VP
- 298 Y así, puesto que es segura] puesto que segura BM
- 299 la metáfora, corramos] metaphora AP BM C N1 OC P2
- 300 con ella, sin que calumnia] con ellos BM

- 302 ni lugares.] y lugares BM C; en lugares J M1 M2 OC P; une este verso partido al anterior N2
- 302 Pues escucha,] une este verso partido al siguiente N2
- 305acot. *Suena dentro un instrumento.*] *Suenan dentro Instrumentos muficos.* AP BM P1 P2 VP; *Dentro Instrumento.* J; *Dentro instrum<sup>to</sup>.* M2 OC P; *suenan dentro ynstrum<sup>tos</sup>; musicos* N2; *Dentro Ynstrum<sup>tos</sup>.* S; *suenan dentro Ynstrum<sup>tos</sup>. musicos* Y
- 305 A dulce música suena.] La dulce BM N2 Y; harmonìa AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 308 que suene sonora duda?] fuera AP C J M1 M2 N1 OC P P1 P2 VP
- 309acot. *Sale el Bautista cantando.*] *Sale el Baptifita cantando.* J M2 OC P Y; omite la acotación BM M1; *Sale el Luzero Baptista.* C N1; *Sale el Luzero cantando.* S
- 309loc. BAUTISTA] omiten el locutor (pues la acotación anterior funciona como indicación de locutor) J M2
- 309acot. *Canta*] omiten la acotación AP M2 P1 P2 S VP
- 310 cuantos noble dueño buscan,] Nobles BM S
- 315 compitiendo con las selvas] salvas VP
- 316 donde las flores madrugan.] cuando las flores AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 317 Con la metáfora nuestra] metaphora AP BM C N1 OC P2
- 320 Llega y de su estilo usa.] tu efitlo AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 321acot. *Canta*] *Canta la Lifonja.* J (la acotación funciona como indicación de locutor)
- 321 Sirena de estos cristales,] deftos J; christales C M1 M2 N1 P P1 P2 S
- 322 que haces que iguale en su espuma] igual BM; igualen fu epuma AP P1 P2 VP
- 323 el gozo de las que lleguen] los AP C M1 N1 P1 P2 VP
- 324 al pesar de las que huyan.] a el C N1 S; los AP M1 N1 P1 P2 VP
- 325 Feliz quien te oyó, si en vano] embano C S
- 328 forman abriles de plumas.] pluma M1 Y
- 329acot. *Canta*] *Canta el Baptifita.* J (la acotación funciona como indicación de locutor)
- 329 Bienvenida seas, serrana,] seais AP N2 P1 P2 S VP Y
- 331 señas de humana desmiente] hermosa M1
- 332 cuando canta y cuando alumbra;] encanta M1

- 335 de tu belleza engañadas] engañados BM Y
- 337acot. *Canta] Canta la Lisonja.* J (la acotación funciona como indicación de locutor)
- 339 pues las flores que te miran] mores M2; se M1
- 340 y las aves que te escuchan] las Aves OC; se M1
- 341 por Dios te aclaman y cuando] aclamen BM
- 342 su escrúpulo las acusa,] los BM J M2 N2 OC P Y
- 345acot. *Representa] Reprerentanto el Baptiſta.* J (la acotación funciona como indicación de locutor); omite la acotación M1; *repres<sup>do</sup>. el Bap<sup>ta</sup>.* OC (la acotación funciona como indicación de locutor)
- 350 al mundo mi voz anuncia,] a el C N1 S
- 352 merezco las ataduras] merezca M1
- 353 tocar, ¿cómo será Dios?] toca C
- 359 ...el que...] El que tu voz BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 359 Ten la voz, no más,] Tu voz no, no mas AP P1 P2 VP; No, no mas BM J M1 M2 N2 OC P Y; tu voz no, nomas C N1
- 360 lisonjera, siempre astuta.] sienpre N1
- 361acot. *Canta]* omite la acotación S; adelantan la acotación al verso anterior BM N2 Y
- 362 de la verdad de las verdades huya.] de mis verdades BM J M1 M2 OC P S
- 363acot. *Canta] Canta la Lisonja.* J (la acotación funciona como indicación de locutor); omite la acotación M1
- 364 tiembla Lisonja, que señores buscan?] temblo C; tiemblas lisonjas AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y; tiemblan lisonjas J M1 M2 OC P
- 365 Conocida la Lisonja] Como si da la lissonxa M1
- 371 Llegue yo, que la Malicia] llego BM N2 Y
- 373 que está en lo interior del alma] de el M1
- 375acot. *Llega a él.] Llega* AP BM N2 P1 P2 VP Y; omiten la acotación J C M1 M2 N1 OC P
- 378 a mí.] une este verso partido al anterior N2
- 379 Saber qué príncipe es ese,] este C M1
- 382 mejore en él mi fortuna.] bentura S
- 384 que de esa fábrica augusta] esta C N1 N2 S
- 385 del austral clima que hoy] de la BM; Austrial S
- 386 prevenida esfera es suya,] esphera BM C M1 M2 N1 OC P2 Y
- 387 sale a este jardín.] esse M1; une este verso al anterior N2

- 388acot. *Salen el Duque, Pedro, Andrés, Juan, Diego, Mateo y la Simplicidad, de villano.*] *Sale el Duque, Pedro, Andrés, Juan, Diego, Matheo, y la Simplicidad de Villano.* AP BM J OC P P1 P2 VP (AP BM P1 P2 VP ofrecen la acotación tras la intervención de Bautista del verso 387); *Salen el Duque, Pedro, Andres, Juan, Diego, Matheo la simplizidad de Villano y canta el Baptista* M1 (la acotación empieza tras el verso 391); *Salen el Duque, Pedro, Juan, Andres, Diego Matheo y la simplicidad:* C N1 (la acotación se sitúa entre los versos 390 y 391); *Salen el duque pedro Andres Juan Diego mateo ila sinplizidad de villano* N2; *Salen el Duque, Pedro, Juan, Andres, Diego, Matteo, y simpliçid<sup>d</sup>.* S (la acotación empieza tras el verso 391)
- 390 diciendo al salvar tus dudas] [us dudas AP BM P1 P2 VP
- 391acot. *Cantando*] *Cant.* AP BM M1 M2 P1 P2 ; *Canta:* C N2 P S VP Y; *Cant Bapt* N1
- 394 quita del mundo las culpas.] de el BM M1
- 396 vea que tú me repudias,] vea pues que me repudias N2
- 397 no me has de desconfiar] descomfiar C
- 401acot. *Echa a los pies del Duque algunos ramos y el manto.*] *Echale à los pies Ramos y el Manto.* AP BM N2 P1 P2 VP Y (BM, N2 e Y empiezan la acotación tras el verso 399); la acotación aparece entre los versos 398 y 399 C N1; *Echa a los pies ramos, y el manto.* J M2 OC P (la acotación aparece entre los versos 399 y 400); *echale a los Pies el Manto y Ramos* M1; la acotación empieza tras el verso 399 S
- 402 tapete, en fe de mi suma] Fee BM C M2 N1 OC P P1 P2 S; mucha M1
- 405 Bendito sea el que viene] fea el viene P1 P2
- 406 y en nombre del Señor triunfa.] de el BM M1; triumpha AP BM C M2 P P2 Y; triumpha M1 N1; triunfa N2
- 407 Mi voz impedir tu aplauso] su aplausso M1
- 409 La mía] une este verso partido al siguiente N2
- 410 Y yo entre angustias] Yo entre angustias OC
- 410acot. Aparte] omiten la acotación BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 411 mortales absorta oiré] absorto BM J M2 N2 OC P S Y
- 413acot. *Cantando las dos.*] omiten la acotación AP BM N2 OC P1 P2 VP Y; *Cantan los dos:* C; *Cant. las 2.* M1; *Cant: los 2.* N1 S; *Cant<sup>l</sup>. los dos.* P
- 413loc. LISONJA] *Cant. Lifonj.* AP; *C<sup>a</sup>. Lison* BM; colocan la acotación anterior ante el verso 413, por lo que no indican la identidad del locutor C M1 N1 P S;

- Cant*= *Lison* N2; *c<sup>ta</sup>. la lison*. OC; *Cant. Lif.* P1 P2; ofrece la acotación *Canta.* tras el nombre del locutor VP; *Lison canta* Y
- 414 y en nombre del Señor triunfa.] de el BM; triumpha BM C M2 P; triumpha N1; triumfa N2 Y
- 415loc. BAUTISTA] *Cant. Bau.* AP P1 P2; *C<sup>a</sup>. Bapt* J BM M2 P; *Cant. Bap.* C N1 S; *Bap. Cant.* M1; *Bapt Cant* N2 Y; *c<sup>ta</sup> Bap.* OC; ofrece la acotación *Canta.* tras el nombre del locutor VP
- 416 quita del mundo las culpas.] no llegan a reproducir este verso AP P1 P2
- 419 con todo eso la permito] esa Y; lo C
- 420 por baldón más que trofeo.] tropheo BM C M1 N1 P2
- 426 que ilustre con los bastones] votones C
- 429 de un triunfo, que en Citia esperas,] q<sup>2</sup> de un triunfo OC; triumpho BM M2 P P2; triunfo C N2 Y; triumpho M1; que Scithia BM; Scithia BM N2 Y; seitia M1; espera BM; espero M1
- 432 adornarán mis banderas] mi Vanderà BM
- 434 como es el haber de enviar] como es de aver AP BM N2 P1 P2 VP Y; como es aver J M1 M2 OC P; embiar AP BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 Y; ymbiar S
- 436 la Tierra que llaman Santa.] sancta OC
- 437 Y porque premio y castigo] premio, ô castigo S
- 438 son los dos ejes en quien] los dos polos OC
- 439 estriba el cetro, también] centro AP P1 P2 VP
- 441 del baldón el día que vean] de el BM
- 444 que castigo y premio sean] premio y castigo C N1 S
- 446 allí infamias y aquí errores,] ymfamias C; allí infamias aqui errores Y; horrores BM
- 447 mostrarán ser superiores] mostraron BM; fer fus primores AP P1 P2 VP
- 450 que infesta mis tierras hoy] ymfesta C N1
- 451 (pues Duque del Austro soy)] de el M1; Auftria AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 453loc. ANDRÉS] omite el nombre del locutor Y
- 456 seguirla, Señor, mi fe,] Fee BM C M1 M2 N1 N2 P S Y
- 460 aspiró mi pensamiento,] aspira BM OC
- 467 Y a tanto glorioso efecto,] objecto OC
- 468 Señor, por primer indicio] primero C J M1 M2 N1 OC P S
- 469 de amor, de lealtad y fe,] Fee BM C M1 M2 N1 N2 P1 OC P S Y



- 471 en Betsaida, oficio, hacienda,] Bethsayda AP C N1 N2 S Y; Bersayda BM;  
Befayda J M2 P; Vecaida M1; haciendo BM
- 474 cuánto esa fineza medra:] lo que C N1 S
- 476 sentaré mi monarquía.] sentaras M1; Monarchia BM C M1 M2 N1 OC P P2  
S
- 480 por los ámbitos del mundo,] de el BM
- 485 También Diego y yo dejamos] yo, y Diego OC
- 486 en Jenezaret, Señor,] Jenazaréth AP P2; Genezareth BM N2 Y; en C (deja  
en blanco el resto del verso); Jenasere M1; Jenezarat M2 OC; Jenazaret  
P1
- 487 madre y patria.] une este verso partido al anterior N2
- 487 Y nuestro honor] une este verso partido al siguiente N2
- 489 que a su ruego prevenís,] Y pues n̄ro ruego oys BM; Y pues nuestro ruego  
ois S
- 490 ponernos de amor en muestra] ponèdnos AP BM P1 P2 S VP
- 493 mas de Patmos la montaña] mas partamos C M1; Pathmos BM N1 N2 Y;  
Padmos M2; pasmos OC; montana BM
- 497 No en vano en tu aplauso lleno] embano C S
- 500 te buscan como el más bueno,] se buscan M1; al mas bueno AP BM N2 P1  
P2 Y
- 501 El renombre que te ha dado] se a dado M1
- 503 Felipe *el Bueno* le llama] Philipo AP C M1 N1 S; Phelipe BM M2 OC N2 P  
Y; Phelipo P1; PHELIPPO P2 VP; el grande C; el Gran de N1
- 503acot. *Aparte*] omiten la acotación J M1 M2 OC P Y
- 506 También a tu voz Mateo,] Mathèo AP BM C M1 M2 N1 N2 OC P P2 Y
- 507 para mostrar el deseo] lograr BM N2 Y
- 509 de rentas se desapropia,] desapropia J
- 511 en premio verás que es] empremio S
- 512 tu virreinato Etiopia,] Ethiopia BM M2 OC P
- 514 y como fueren llegando] fuere M1
- 517 Y yo que en tu casa so,] soy VP
- 518 si va a decir la verdá,] verdad AP BM C M1 N1 N2 OC P1 P2 S VP Y
- 519 la misma Simpricidad] Simplicidad AP BM C M1 P1 P2 S VP Y; sinplizidad  
N1; Smplizidad N2
- 520 y en este vergel estó] en este vergel BM; Verxe M1; estoy VP

- 522 que de tantos algún premio] todos M1; qual todos tenga algun premio? C N1 S
- 523 tenga?] unen este verso partido al anterior AP N2; no tienen este verso debido al cambio en el verso anterior C N1 S
- 523 Inocencia, en mi gremio] Ygnoziencia C M2 S; Innocencia BM M1 N1 N2 OC P Y; tu en mi gremio AP C N1 P1 P2 S
- 527 Ser Simpricidá premiada] Simplicidad AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 532 me ha de ver gobernador?] veér P2; su Embajador BM N2 Y
- 534 es que te descubra a ti] lo que te descubra N2
- 537 que eso es más que premio, agravio.] esso es M2; esto C N1
- 538 Porque en lo común] en comun AP P2 VP
- 539 no hay cosa más huerte que un] hueste M1; fuerte C N1 S
- 540 simpre que empieza a ser sabio] siempre BM M1 OC; simple VP; enpieza N1; empieze N2
- 541 solo porque un libro acaba] en libro BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 542 de leer; poniéndose grave] porque hendofe grave J M1 M2 OC P; haziendosse graue C N1 S
- 545acot. *Aparte*] omiten la acotación BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 546 teme al verse en su presencia,] tema BM; temo C; a el C N1 S; volverse C; veérfe P2; asu presencia C N1 S
- 547 que quien premia a la Inocencia] Inocencia BM N1 N2 OC P Y; Ygnoziencia C S; ygnoranzia M1; ignocencia M2
- 548 conocerá a la Malicia.] castigarà la Malicia BM; conocerà la Malicia AP C J M2 N1 OC P P1 P2 S VP Y
- 548acot. *Llega*] omiten la acotación C J M1 M2 OC P
- 550 que de ese mar derrotado] este C; esa OC
- 552 merecer puede el honor] pueda N2
- 553 de poner feliz el labio] felize BM M1
- 557 que ha padecido hasta aquí?] a parezido M1
- 558 ¿De dónde eres?] donde eres? C
- 558acot. *Aparte*] omiten la acotación BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 559 Solo sé] seè BM C; une este verso partido al siguiente N2
- 561 y que desdichas me hicieron] y de desdichas C
- 567acot. colocan erróneamente la acotación *Aparte* junto a este verso J M2 P
- 568 en su ejemplo los mortales] à fu exemplo AP P1 P2 VP
- 569 cuánto es mi amor infinito,] ymfinito C N1

- 571 sus labios le admito y no] admito, no C J M1 M2 OC P
- 576 ser el que a tu ser conviene.] combiene C M1 N1 N2 OC S Y
- 577 Y ya vasallos, amigos] Vasallos, y Amigos C N1 N2 OC P1 S
- 582 el más venturoso empleo] exemplo BM; enpleo N1
- 588 me ha capitulado en fe] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 589 de ser tan bella la Esposa] tam C
- 590 que al aplauso de su fama] a el C N1; el aplausso M1
- 594 que es princesa, del mayor] de el BM
- 596 Oseas publica al vella] Ysaías C; Osea M1; verla M2; veëlla P2
- 597 rica de dotes, después] doctes N2
- 603 el uno misericordia,] omite este verso M1; miseria cordia N2
- 609 cuánto es su fe soberana] quanta OC; quanto su fee C N1; Fee BM M1 M2  
N1 N2 OC P S Y; une parte de este verso al anterior (alegorica se vea;  
quanto es su fee) N2
- 610 y cuánto amante la mía,] une parte del verso anterior a este (souerana; y  
quanto amante la mia) N2
- 614 más su lustre en esta acción] su letra BM
- 617 que a reparar la desgracia,] que reparar BM
- 621 Que la traiga espero, pues,] espera J M2 OC P; esperad C M1
- 623 adonde le dé la mano,] la dè AP C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 624 y así esa nave que ves,] la Nave OC; vees C N2 P2 Y
- 628 que de lejos porta el trigo,] trae AP BM N2 P1 P2 S VP Y
- 629 Pedro, de ti he de fiar,] une parte de este verso al anterior (que de lejos  
trae el trigo; pedro de ti) y parte, al siguiente (he de fiar; por que de la  
hermosa nave) N2
- 631 que inspira el aura suave] Alua C; aire VP
- 634 Embárcate pues en ella] enbarcate N1
- 636 brame el norte y gima el noto,] brame el Euro S
- 638 del Austro, y así engolfada,] engolphada C
- 643 Al sumo honor que me das] â summo OC
- 645 que ser el silencio aquí] q el ser el silenzio M1
- 646 mudo idioma del afecto,] de el BM
- 649 patrón, verán las espumas] veràs AP BM C N1 N2 P1 P2 VP Y; vera M1
- 650 que surcando ovas y lamas,] que sulcando AP; quebrantando J M2 OC P
- 651 eres delfín sin escamas,] que eres BM J M1 M2 N2 OC P Y; Delphin AP  
BM C P1 P2

- 652 eres águila sin plumas.] que eres BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 653 A embarcar, hombres, os mueva] embarcar N1
- 656 empieza a tocar a leva.] empieza N1
- 657acot. *Dentro salva de tiros y vase.*] *Vase, y dentro salva de Tiros* BM; ofrecen dos acotaciones (*Dentro salva*, entre los versos 655 y 656, y *Vafe*, tras el verso 656) J P; *Salva de tiros dentro* (omitiendo la indicación de la salida del personaje de Pedro de escena) M1; *Vase Y Dentro salva* M2; ofrece dos acotaciones (*dent<sup>o</sup> salva*, tras el verso 654, y *vase*, tras el verso 656) OC
- 658 pompas se celebre más] pompa S; la zelebremos M1; pompas zelebremos mas C N1
- 661 de la Sinagoga, bella] Signagoga C
- 662 Emperatriz del Oriente,] enperatriz N1
- 663 convides y juntamente] combides AP C J M1 M2 N1 P P1 P2 S Y
- 667 y déjela persuadida] dejala BM M1
- 668 la dulzura de tu voz,] de mi Voz M1
- 669 de suerte que no se excuse] en suerte VP; q no escusse M1; efcufe AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 Y
- 670 ni deje de traer a igual] deje traer OC; traer igual BM C N1
- 671 tálamo ropa nupcial.] thalamo BM; talamo y ropa C N1; numpcial C S
- 672 Por ti no hay riesgo que excuse.] Por ti riesgo no rehuse OC; Por ti nada ai que Reuse C N1 S; efcufe AP BM J M1 M2 N2 P P1 P2 Y
- 673 Todos en fe de mis canas] fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y
- 678 tan noble, rica y hermosa.] tan rica, noble y hermosa M1
- 679 Vivan Felipe y la Esposa.] PHILIPO AP C M1 N1 S; Phelipe BM M2 N2 OC P Y; Felipo P1; PHELIPPO P2 VP
- 680 No tienes] une este verso partido al siguiente N2
- 684 la verdad.] une este verso partido al anterior N2
- 685 de sus méritos...] une este verso partido al verso partido anterior N2
- 693 que si humano girasol] quise, que si humano girasol BM
- 697 Y así del primer umbral] de el M1
- 699 que el majestuoso espacio] que magestuoso BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 702 ser de tus rayos esfera.] de mis raios M1; raios Ygual C; esfera BM M1 P2 Y
- 705 la voz.] unen este verso partido al verso partido anterior AP BM M1 N2 P1 P2

- 706acot. Vase] omite la acotación M1
- 707 No más, sora doña] feñora AP C M1 P1 P2; seora BM N1 N2 S VP Y; sota M2 P
- 710 Sí,] unen este verso partido al siguiente N2 Y
- 712 te han conocido, a mí no.] a conozido C N1 S
- 712acot. Vase] omite la acotación OC
- 714 llegan a ver y oír] unen este verso con el anterior N2 S; veèr P2
- 716 de cuándo acá (¡ay de mí!)] unen este verso con el anterior N2 S
- 717 la Lisonja en palacio es infeliz?] empalacio S; ymfeliz C
- 719 que fuisteis hasta aquí] fuisteis OC; unen este verso con el anterior N2 S
- 720 hechizo que al oído] ael C N1
- 721 supo halagar y herir,] y oyr BM; unen este verso con el anterior N2 S
- 723 de los ojos, pues vi] unen este verso con el anterior N2 S
- 724 que ya en vez del cantar] embez C S; en voz BM N2 Y
- 725 solo os toca el gemir.] sólo os toca gemir VP; unen este verso con el anterior N2 S
- 726 Lágrimas, no conceptos,] concentos J M2 P
- 727 a la tierra esparcid,] unen este verso con el anterior N2 S
- 728 ya que es la vez primera] y que es N1
- 729 que todos contra mí] que dicen contra mi AP P1 P2 VP; unen este verso con el anterior N2 S
- 730 la Lisonja en palacio es infeliz.] empalacio S; ymfeliz C N1; separa este verso en dos M2
- 731acot. *Representa*] omiten la acotación C N1 S
- 732 penar, temer, sentir,] unen este verso con el anterior N2 S
- 733 si es el temblar de otro] si el temblar VP
- 734 desconfiar de mí?] unen este verso con el anterior N2 S
- 735 Y así cobrado el susto] cobarde M1; cobrando C N1 S
- 736 y aliento que perdí,] unen este verso con el anterior N2 S
- 738 que en aqueste país] unen este verso con el anterior N2 S
- 739 fabricó ficta idea,] fiera C S
- 740 que aunque me echas de ti,] echas C M1 N1; unen este verso con el anterior N2 S
- 741 no por eso me privas] me echas J M1 M2 OC P
- 742 de ser en tu confín] unen este verso con el anterior N2 S
- 744 ábrego de tu abril,] unen este verso con el anterior N2 S

- 745 de tu dosel cizaña] su dosel N2; zicana M1  
 746 y áspid de tu jardín.] unen este verso con el anterior N2 S  
 748 avenenando he de ir] unen este verso con el anterior N2 S  
 750 las flores mil a mil,] mill a mill C M1 M2 N1 P; unen este verso con el anterior N2 S  
 751 donde a la Sinagoga] Signagoga C  
 752 que intenta persuadir,] unen este verso con el anterior N2 S  
 754 Veamos si es más feliz] unen este verso con el anterior N2 S  
 756 ya que hoy contra el sentir,] unen este verso con el anterior N2 S  
 758 y entre los nobles vil,] unen este verso con el anterior N2 S  
 759 la Lisonja en palacio es infeliz.] empalacio S; ymfeliz C N1  
 759acot. Vase] omiten la acotación BM J M2 N2 P Y; une esta acotación con la siguiente M1 OC  
 760acot. *Dentro voces y sale la Sinagoga vestida a lo judío, con un venablo.] Sale la Synagoga à lo Judio, con un Venablo. AP P1 P2 VP (la acotación aparece tras el verso 765); Sale la Sinagoga de Judio con venablo BM N2 Y (la acotación aparece tras el verso 765); Dentro voces, y sale la Signagoga a lo Judio con venablo C; Vasse sale la sinag<sup>a</sup> Vestida a lo Judio con Benablo M1; Dentro voces, y sale la Sinagoga a lo Judio con venablo N1 S; Vase, y sale la sinagoga Vestido a lo judío con un benablo OC*  
 760acot. *Dentro] dent<sup>o</sup> Vozes. OC*  
 760 ¿No hay quien acuda al rebaño,] Sichen acude C M1; Siquen acude J M2 P; Si quien acude OC  
 762 del redil?] de el M1 OC; une este verso partido al anterior N2  
 762acot. *Dentro] omiten la acotación AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 S VP Y*  
 762loc. OTRO] 2º. C J M1 M2 N1 OC P  
 762 Ya con la presa] une este verso partido con el siguiente N2  
 764loc. TODOS] omiten la indicación de locutor BM N2 Y  
 764 A la selva, al risco, al llano,] â la selva, a el rrisco a el Monte C; A la selva, al risco, al monte N1 S; â la Selva, al Monte, al llano, al Risco OC  
 765 al monte.] a el llano C; al llano N1 S; unen este verso partido al anterior N2 OC  
 765 Bruto pirata,] une este verso partido al siguiente N2  
 766 que en corso de aquesse inquieto] en hurto C; aquesse C M2 N1 S  
 768 los dos paramos infestas] ymfestas C N1; los dos paramos infeltas del P1  
 769 del vellón y de la escarcha.] de el BM M1 OC; vellon, y de la escarcha P1

- 770 Yo, pues no acaso a la aurora] al Aurora C J N1 OC S
- 773 la presa que llevas haga] lleva M1
- 775 al pecho de quien la arrancas.] a el pecho C N1
- 777 del bruñido acero el asta,] de el M1; el bruñido M2
- 778-781 flaquea el brazo y el pulso / tiembla, el valor se acobarda, / el aliento descaece, / late el corazón, desmaya] flaquea el braço, el pulfo tiembla, / late el coraçon, defmaya J M1 M2 OC P
- 785 que me aflige y que me pasma,] que me aflije, que me palma AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 786 al llegar a ver con cuánto] a el C N1; veér P2
- 787 carnicero horror, con cuánta] carnifero C M1 N1; error Y
- 791 sirve de gruta y mordaza,] Brutta Mordaza C N1 S
- 792 el atroz ladrón del bosque,] a el otro lado C; de el BM M1
- 794 sin que le socorra nadie,] socorra yo C J M1 M2 OC P
- 795 al cordero despedaza,] el cordero C M1 N1 S
- 798 ¿Qué jeroglífico, cielos,] pero que Prodigio cielos C M1 N1 S
- 801 manso cordero, mis ansias?] mi ansias M1
- 802 Cruentos sacrificios, pues] cruentos sacrificios, que BM
- 807 ni aun queja del dolor, mancha] de el M1; de VP
- 809 los cambrones de unas zarzas.] los pedernales que esmalta BM
- 810-833 omite estos versos BM
- 811 cómplice fue mi tardanza,] causa a sido mi tardanza C N1 S
- 816 de nieve y fuego parece] de fuego, y nieve OC
- 818 me he complacido en la ofensa] a complazido C
- 819 según tardo en la venganza;] tarda la venganza C; tardo a la venganza N1
- 822 mi confusión que aun mi sombra] comfucion C
- 823 me atemoriza y me espanta.] me atemoriza, y e[spanta AP N2 P1 P2 VP Y
- 828 ¿No hay criados, no hay monteros] no ay criado no ay montero Y
- 830acot. *Salen por una parte el Bautista y por otra la Lisonja, cantando.] puerta M1; Baptista C J M1 M2 N2 OC P; Baup<sup>ta</sup>. N1; Baup<sup>tista</sup> Y; Salen, Bap<sup>ta</sup>. y Lisonja cantando, cada uno por su parte. S*
- 830acot. *Canta*] omite la acotación S
- 831loc. BAUTISTA] omite la indicación de locutor M2
- 831acot. *Canta*] omite la acotación S
- 832 Ya que aquí me traen tus quejas...] coloca delante del verso la acotación *Cantado todo* M1

- 834 ¿En cuál de estos verdes riscos...] deftos J N2 P1
- 835 ¿En cuál de estas peñas pardas...] deftas J P1
- 837 ...es donde la Reina anda?] caza M1
- 841 con su suavidad encanta] y con suavidad C
- 843 si sabrá decirlo el alma.] el Alva AP BM P1 P2 N2 VP Y
- 844acot. *Canta*] omite la acotación M1
- 844 Ya podéis pedir albricias,] podre M1
- 846acot. *Canta*] omite la acotación M1
- 848loc. LISONJA] la indicación de locutor va precedida de la acotación C<sup>a</sup>. BM
- 848 Pues Apolo a la que busco] pues es Apolo C; apelo OC; âl que Busco C; a lo que busco M1
- 849 la primera me señala.] ya primera C
- 850loc. BAUTISTA] la indicación de locutor va precedida de la acotación C<sup>a</sup>. BM
- 854acot. *Representa*] omiten la acotación BM J M1 M2 OC P; *Representado* S
- 854 ¡Mas qué miro!] veo M1
- 854acot. *Representa*] omiten la acotación BM J M1 M2 OC P; *Representado* S
- 854 ¡Mas qué veo!] miro M1; veò P2
- 855 ¿Qué te admira?] admiras AP N1 P1 P2 S VP
- 855 ¿Qué te espanta?] efpantas AP N1 P1 P2 S
- 857 con tan ciega confianza.] loca confianza M1; ciega desconfianza N1
- 858 Mirarte, que donde yo] adonde yo C N1 S
- 860 ¿Por qué, si a la Sinagoga] Signagoga C
- 862 Porque no sé que se hiciesen] si hiziesen N2
- 865 tus voces tiernas,] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 866 ve a buscar los palacios,] vee BM; busca los Palazios C J M1 M2 OC P; tus Palacios BM;
- 867 deja las selvas.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 868 Si yo a la Reina busco] Si a la Reina C J M1 M2 OC P
- 869 y aquí la hallo,] yà que la hallo AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y; unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 870 adonde están los reyes] donde C J M1 M2 OC P
- 871 son los palacios.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 872acot. *Canta*] omiten la acotación C J M1 M2 N1 OC P S



- 873 y a mí me toca.] que â mi BM; unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 874acot. *Canta*] omiten la acotación C J M1 M2 N1 OC P S
- 874 Las verdades no siempre] No verdades siempre J M2 P; No verdades sp̄re. C M1 OC
- 875 vencen lisonjas.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 876 Dulce antídoto del aire,] de el BM
- 877 que de un letargo en que estaba] del letargo VP; pesar OC
- 878 habéis podido ahuyentar] ahuyentarme AP BM N1 N2 P1 P2 S VP Y; alentar OC
- 879 ilusiones y fantasmas.] las Luzientes M1; Phantafmas BM P2
- 880 Ya que quien soy habéis dicho,] ya quien soy BM; ôs edho C
- 889 sin que haga el concento falta,] aia C; â el C N1; al S; concepto AP BM C M1 N1 N2 OC P1 P2 S VP Y
- 893acot. *Aparte*] omiten la acotación J M1 M2 N2 OC P S
- 894acot. *Representa*] omiten la acotación AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 894 Bella Sinagoga, de estos] de los P1
- 896 el gran Príncipe del Austro,] de el BM
- 897 que con la divina Infanta] Ymfanta C N1
- 898 del Líbano, a quien] de el BM M1
- 899 su hermosura exalta] exalta N1 P; unen este verso con el anterior C J M2 N1 OC P S
- 901 en sus ojos gracia,] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 905 de ricas nupciales galas.] numpciales C N1 S
- 907 a todos aguarda,] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 909 el que no las traiga.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 910acot. *Representa*] omiten la acotación AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 913 cuanto a su intento contraria.] como a la suia contraria C
- 915 huésped te llama] huesped OC; unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 916 tu respeto ofende,] respecto C M1 N1 P1 P2
- 917 tu hermosura agravia.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 918 Tú, que en el Oriente reinas] el corriente M1; Reina C J M1 M2 N1 OC P S
- 919 de los imperios del alba,] de el BM M1
- 920 para coronar tus rizos] sus M1; fienes AP BM C N1 N2 P1 P2 S Y

- 922 Jericó y Senar,] Senaár AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y
- 923 de púrpura y nácar,] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 924 Cedrón, y Efraín,] Ephraim BM; Efraîm Y
- 925 de cedros y palmas.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 926 Tú, a quien la dominatriz] quien dominatriz M1
- 927 del orbe aplaude la fama,] de el BM; aplaude la fama M1
- 928 siendo aun menor tu dominio] menos AP C M1 N1 P1 P2 S VP
- 931 dígalo el que canta,] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 933 y discreta el arpa.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 935 a ser tú la convidada] combidada BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y
- 939 los fueros de dama,] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 941 si aquestas no bastan.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S
- 942-945 omite estos versos BM
- 942 Si del Austro ha de venir] de el M1
- 944 o es él o no es él. Si es él,] es el? ô no es el? Si es el C
- 946acot. *Canta] Representa* BM
- 947 intruso te engaña] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 948 con lustre que usurpa,] lustres J M2 OC P
- 949 con pompas que...?] ponpas N1; pompa S; unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 N2 OC P S
- 953 de mi oprobio a mi alabanza,] y mi alauanza C
- 954 con todo he de interrumpirla,] ha BM
- 957 primera pasión del alma.] de el BM M1
- 961 tus ecos mantiene el aura,] fus ecos J M1 M2 OC P
- 962 ¿qué Príncipe es ese que] este C M1 M2 P
- 963 no conozco?] une este verso partido al anterior N2
- 963 Si no bastan] une este verso partido al siguiente N2
- 964 las señas que he dado de él,] del J P S
- 966 Que a quitar del mundo viene] que a quitar viene del Mundo OC
- 967 Calla, calla,] une este verso partido con el siguiente N2
- 970 (cuando me asusta el mirar] me asusta mirar OC
- 973 me atemoriza y espanta] y me espanta C N1 M1 S
- 977 y Rey del Austro (¡qué ansia!)] de el BM; que rauia C

- 978 al mundo a quitar (¡qué ira!)] mundo quitar OC
- 979 pecados viene (¡qué rabia!),] que ansia C
- 987 ni sé quién es, dile que haga] seè BM
- 988 sus bodas sin mí; y por esta] sus bodas sin mi; y por esta vez OC
- 989 vez el seguro te valga] el sagrado C M1; me valga M2; el seguro te valga OC
- 990 de embajador, que otra puede] otro BM
- 992 que destroncadas se queden] destrozadas C
- 993 las voces en tu garganta.] en la garganta C J M1 M2 N1 OC P S
- 995 no por huir la amenaza,] oír AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 996 me ausentaré.] une este verso partido al anterior N2
- 996acot. Vase] omiten la acotación AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y
- 996 Pues añade] une este verso partido al siguiente N2
- 997 que ya que no convidada,] pues ya que no S; combidada AP BM C J M1 M2 N1 P P1 P2 S Y
- 1001 e introducido monarca] y BM J M2 N2 OC P P1 Y; yntroducido C M1 N1 S; Monarcha BM C M1 M2 N1 OC P P2 S
- 1002 dar a la gran Ley Escrita] escripta BM C N1 M1 OC
- 1003 celos con la Ley de Gracia.] sellos M1
- 1004-1013 omiten estos versos BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1014 Y tú, pues el clarín eres] tu q el clarín M2
- 1016 que a la voz de tus lisonjas] tu lisonja BM
- 1017 se han de mover mis venganzas.] volver C M1
- 1019 y otra vez...] une este verso partido al anterior N2
- 1019acot. *Dentro*] omiten esta acotación AP BM J M1 M2 N2 OC P1 P2 VP Y (en su lugar, AP BM J M2 N2 P P1 P2 VP Y ofrecen la indicación *En la Nave*; J, *En la nave todos.*)
- 1019loc. TODOS] omiten la indicación del locutor AP BM N2 P1 P2 S VP Y; la acotación *En la nave todos.* vale por la indicación del locutor J
- 1019 Amaina, amaina.] Amayna BM
- 1020acot. *Aparécese en lo alto de un carro, que será una nave, la Esposa, Pedro, la Oración, músicos y clarines.*] la acotación aparece antes del verso partido «Amaina, amaina.» AP P1 P2 VP; *Aparece en lo alto de un Carro, que sera una Naue, la Espossa, Pedro, y la Oracion, Mufficos y Clarines: y dicen en la Naue* (la acotación aparece antes del verso partido «Amaina, amaina.») BM N2 Y; *En lo alto de un carro que sera una Nave se veen, la espossa*

- Pedro; La Ôrazion; Mussicos y Clarines. C; En la Nave la Elpoña, Pedro, la Oracion, mufica y clarines. J M2 OC P; En la Naue la esposa la Orazion Pedro Mussicos y clarines M1; En lo alto de un carro, que sera una Naue, se ven la esposa Pedro; La Oraçion; Musicos; y Clarines N1 S (N1 ofrece la acotación entre los versos 1019 y 1020; S, tras el verso 1020)*
- 1024 de la gran Jerusalén,] Jerusalem BM M2 N1 N2 OC P Y
- 1026 hace la salva a sus torres.] falva hazen J M1 M2 OC P
- 1027loc. SINAGOGA] omite la indicación del locutor Y
- 1028acot. *Da vuelta la nave.] Dàn vuelta à la Nave, y dicen Pedro, y todos dentro de ella: AP P2; Dan buelta a la Naue, y dicen Todos dentro de ella, Buen viage antecedente BM (la acotación aparece entre los versos 1029 y 1020); Da buelta la Nave y dicen Pedº. y todos dentº. de êlla C; la acotación aparece tras el verso 1028 J M2 OC P; Da la Nabe buelta y dizen en ella M1; Da buelta la Nave, y dizen Pedro, y todos dentro de ella N1; Dan buelta la Naue y todos dizen en ella buen viaje N2; Dàn vuelta à la Nave, y dizen Pedro, y todos dentro della. P1; omite la acotación S; Dando vuelta a la Nave, y dicen Pedro y todos dentro de ella. VP; Dan buelta a la nave y todos dizen dentro de ella buen viaje Y*
- 1028loc. TODOS] cambian la indicación del locutor por la acotación *En la Nave J M2 OC*
- 1028 Buen viãje, buen pasaje.] Buen viage, buen viage AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1031 que desde aquí a ver se alcanzan,] aqui ver se N2; aquí auerse S; verse BM Y; veér P2
- 1034 salve, divina Salén,] Salem AP BM C N2 P1 P2 OC P VP Y
- 1038 el más generoso triunfo] triumpho BM C M2 P P2; triumpho M1 N1; triumpho N2
- 1039 de cuantos triunfos aguarda] triumphos BM C M2 P P2 Y; triumphos M1 N1; triunfos N2
- 1041 que a su tálamo me llama.] thalamo BM
- 1042acot. *Da vuelta la nave.] Dà buelta la Nave, y dicen todos AP BM M1 N2 P1 P2 Y; Da buelta J M2 OC P (ofrecen la acotación tras el verso 1042); Da vuelta a la Nave, y dicen todos. VP*
- 1042 Buen viãje, buen pasaje.] Buen viage, buen viage AP BM M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1046 zozobrar? ¡Oh, para cuándo] zozobar OC

- 1047 sus iras el noto aguarda!] guarda AP BM M1 P1 P2 S VP Y
- 1049 sus cóleras!] une este verso partido al anterior N2 Y
- 1050 de tu invocación parece] su M1; imbocacion BM C M1 N1 P2 S Y
- 1051 que maretas se levantan] tormentas AP C N1 P1 P2 S VP; maretas BM N2 Y; levanta BM N2 Y
- 1053 nave el mar.] a el C N1; une este verso partido al anterior N2
- 1055 en aquellas peñas pardas,] pardas peñas C
- 1056 adonde tope la quilla] toque C M1 N1
- 1059 Sí harán, pues ya la contrastan] hara BM C J M1 M2 OC P; que yà AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 1060 las ráfagas de sus iras.] rafas OC; aires M1
- 1061 Tormenta nos amenaza] amenazan J M2 OC P
- 1062 de opuestos contrarios vientos.] de opuestos vientos contrarios AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 1067 ya empieza a correr borrasca,] borrascas N2 Y
- 1070 de mar y tierra, infestando] ymfestando C N1
- 1071 las dos marciales campañas] nupciales Campañas BM
- 1075 de sus bodas.] une este verso partido al anterior N2
- 1075 Toca al arma] une este verso partido al siguiente N2
- 1080 hasta que mis triunfos veas.] triumphos BM C M2 N1 Y; triumphos M1; triunfos P; Triumpos P2
- 1082 hasta que sepa en tus triunfos...] triumphos BM C M2 P P2 Y; triumphos M1 N1; triunfos N2
- 1083 ...qué misterio es el que aguarda...] aguardas M2; guarda BM C N1 S
- 1086 ...metafórica alusión...] metaphorica BM C M2 N1 OC P2 Y; methaforica M1
- 1088loc. LAS DOS] Los dos. AP P1 P2 VP; Los 2 BM; Las 2. C; atribuyen esta intervención al personaje de la Sinagoga J M1 M2 OC P
- 1088 ...de la insignia del Cordero] de el BM M1
- 1089 en los Príncipes del Austria.] de los Principes S; de el BM; dela Austria N2 Y
- 1089acot. Vanse] omiten la acotación AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 VP Y; Vase S
- 1090acot. Dentro cajas.] Las caxas C N1 S; cajas Dentro P
- 1090acot. Dentro] omiten la acotación AP BM J M2 N2 P P1 P2 VP Y
- 1090loc. sin indicación de locutor] Todos C N1

- 1091acot. *En la nave]* la acotación aparece antecediendo al verso 1090 AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 1091loc. 1º] Uno AP BM C N2 P1 P2 VP; omite la indicación del locutor S
- 1091 Al trinquete.] a el C N1 S
- 1091loc. 2º] Otro AP BM N2 P1 P2 S VP
- 1092loc. 3º] Otro AP BM N2 P1 P2 VP
- 1092 A la escota.] E[colta AP BM C N1 N2 S Y; escora VP
- 1092loc. 4º] Otro AP BM N2 P1 P2
- 1094 No temáis, que aunque furiosos] temas C M1
- 1097 no sumergirnos.] añade este verso partido al anterior N2
- 1097 Sagrada] une este verso partido al siguiente N2
- 1100 del incienso y eres sola] de el BM OC
- 1102 puedes penetrar los cielos,] penetras BM
- 1104 a ver si puerto descubres.] veér P2
- 1105 Deme tu espíritu alas] spiritu OC
- 1108 esferas.] E[pheras AP BM M1 N1 OC P2 Y; esfera C; une este verso partido al anterior N2
- 1108acot. *Elévase la Oración.] Elevase S*
- 1108 Apenas sube] y apenas C; Ya apenas sube N1 S; une este verso partido al siguiente N2
- 1110 de los siglos de la vida] de los C (el resto del verso está incompleto)
- 1115loc. TODOS] Ped. M1
- 1115 ¿Pues qué? Dilo en voces altas.] embozes S
- 1118 y es serenidad del cielo] en serenidad BM C M1 N1 N2; de el M1; el N2
- 1119 que paz publique la tierra.] a la Tierra BM
- 1120 Tierra, tierra.] omiten este verso BM M2
- 1121acot. *Da vuelta la nave.] La Música repite lo que la Oración dice, y dà buelta la Nave AP P1 P2 Y; la acotación aparece tras el verso 1123 BM; la acotación aparece entre los versos 1119 y 1120 y tras este verso, otra acotación: Repite la Musica lo mismo que canta la Ôraz<sup>n</sup>: C N1; La Música repite lo que la Oración dice y da vueltas la Nave. VP*
- 1121-1124 Albricias, que ya la guerra / del mar venció nuestro celo, / y es serenidad del cielo / que paz publique la tierra.] no reproducen ninguno de estos versos AP P1 P2 Y; no reproducen estos versos completamente BM C M1 N1 N2 OC S VP Y; Y en serenidad etc. BM; Y en serenidad el cielo N2

- 1125loc. TODOS] no reproducen este verso ni, por tanto, la indicación de locutor AP C M1 N1 P1 P2 S VP Y; atribuyen esta intervención a la Música J M2 P
- 1125 Tierra, tierra.] no reproducen este verso AP C M1 N1 P1 P2 S VP Y
- 1126loc. ORACIÓN] omite la indicación de locutor BM
- 1126acot. *Canta*] omite esta acotación BM
- 1128 la Oración es soberana,] es la Oracion soberana AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1130 y con seguros pasajes] que con seguros J M1 M2 OC P; paraxes M1
- 1131 encaminará al que yerra;] encaminar J M1 M2 P; encaminan OC; â el C N1; hierra C N1
- 1134 que es serenidad del cielo] En ferinidad AP C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y; En serenidad etc. BM
- 1135 que paz publique la tierra.] no reproduce este verso BM; publique a la tierra N2
- 1136loc. TODOS] *Tierr* BM; atribuyen esta intervención a la Música J M2 P; omite la indicación del locutor OC Y
- 1137-1147 omiten estos versos BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1141 y pues a todos convida] combida AP P1 P2
- 1151 haced a las cumbres salva.] han de dar M1
- 1152acot. *Tocan clarines en la nave y disparan, y salen al tablado el Duque, Andrés, Juan, Mateo, la Malicia y la Simplicidad.*] *Tocan Clarines en la Nave, y díparan, y falen el Duque, Andrés, el Evangelífta, Mathèo, la Simplicidad, y la Malicia.* AP BM P2; *Tocan clarines en la Nave y Disparan: Salen a el tablado el Duque. Andres. Juan. Matheo. la Malizia y la simplicidad. C;* *Tocan los clarines de la Nave. falen el Duque, Andres, el Evangelífta, y Mateo, la Malicia, y la Simplicidad* J M2; *Tocan Clarines de la Naue y sale el Duque Andres el Ebanjelista Matheo la malizia y la simplizidad* M1; *Tocan clarines en la Nave y disparan: y salen â el tablado el Duque: Andres: Juan: Matheo la Malizia y la Simplicidad:* N1; *tocan Clarines en la nave y disparan y salen el duque Andres el Evangelista y Mateo la simplizidad y la Malizia* N2 Y; *tocan los clarines de la Nave, y salen el Duq Andres, el Evanjelista Mateo, la Simplicidad, y la Malicia* OC; *Tocan los clarines de la nave, salen el Duque, Andres, el Euangelista Y Matheo, la Malicia y la Simplicidad.* P; *Tocan clarines en la Nave, y díparan, y falen el Duque, Andrés, el Evangelífta, Mateo, la Simplicidad, y la Malicia.* P1 VP;

- Tocan Clarines de la Naue, y dispara, y salen âel tablado, el Duque, Andres, Juan, Matheo, la Malicia, y la Simplicidad. S*
- 1152 Pues ya en los lejos del mar] lo AP BM P1 P2 VP Y; de el BM
- 1153 despliega las velas blancas] defplega AP P1 P2 VP
- 1156 de las Indias del Ofir,] de el BM; Ophir BM C
- 1157 responded a la alborada] al J M2 OC P S; a el C N1; alboreada AP BM C  
M1 N1 N2 OC P1 P2 S VP Y
- 1159 Feliz es hoy nuestra patria.] Felice C J M2 N1 OC P S
- 1161 publica.] une este verso partido al anterior N2
- 1162 tal (perdonen si no es buena,) perdone N1 S
- 1163 que es la Inocencia quien habla] ygnorazia M1; Ygnozienzia C M2 S;  
Inociencia BM N1 N2 OC P Y; habra J M2 OC P
- 1164 con las voces del afecto)] de el BM M1
- 1165 que de Santander las armas] Santandres J M2 OC P; san Andres M1
- 1166 trae en las velas, y así] traen las velas C N1 S
- 1167 Santander es el que ampara] San Andres M1; es quien AP BM N2 P1 P2  
VP Y
- 1168 su navegación.] une este verso partido al anterior N2; la OC
- 1168 No hable] une este verso partido al siguiente N2
- 1169 equívoca tu ignorancia.] su M1; Ynorancia N1
- 1170 Sí quiero, que hoy diz que está] quiero que diz que oy esta M1; dice VP
- 1172 Y la desgracia, en quanto hoy] Y la desgrazia con que entro oy M1
- 1178acot. *Tocan los clarines en la nave.*] *Tocan Clarines en la Nave.* AP M1 P P1 P2  
VP Y (AP P1 P2 VP ofrecen la acotación tras el verso 1157); *Clarines en la  
Naue* BM C N1 N2 S
- 1178 Pues sus salvas se repiten,] repitan M1
- 1179 repítanse nuestras salvas.] v̄r̄as BM
- 1180loc. CORO 1º] Coro de Tierra AP N1 P1 P2 VP; Cº. dla Tier. BM; Muss. C;  
Music M1; omite la indicación del locutor S; Coro de la Tier Y
- 1180 ¿Ha del mar?] de el BM; de la M1 Y
- 1180acot. *En el tablado]* *Preguntan del Tablado, y responden los de la Nave.* (la  
acotación aparece tras el verso 1180) AP; ofrece la acotación ante la  
indicación del locutor C; *En tierra* J M2 OC P (la acotación aparece ante la  
indicación del locutor); omiten la acotación BM M1 S; *Preguntan los del  
Tablado, y responden los de la Nave* P1 P2 VP (la acotación aparece tras el  
verso 1180)



- 1180loc. CORO 2º] Coro de Mar AP N1 P1 P2 VP; Cº. del Mar BM; Muss: C; Mussic M1; Espo. S; Coro del Mar Y
- 1180acot. *En la nave] Preguntan del Tablado, y responden los de la Nave* (la acotación aparece tras el verso 1180) AP; la acotación aparece ante la indicación del locutor C J M2 OC P; omiten la acotación BM M1 N2; *Preguntan los del Tablado, y responden los de la Nave* (la acotación aparece tras el verso 1180) P1 P2 VP
- 1181 Con bien vengas, soberana] combien C
- 1184 Con bien la admitan tus puertos] combien C N1 S
- 1185 y sí harán, que en la austral playa] Aufrial M1 M2 N1 OC P1 P2 S VP
- 1188loc. CORO 1º] *en el Tablado*: Mussi: C; *Music en tierra* M1; *en el tab<sup>do</sup>*. Mus N1; Musi. S
- 1188loc. CORO 2º] *en la Nave*: Muss C; *En la naue* (sin indicación de locutor) M1 N1; Otros S
- 1191 ...publique el tesoro] Tesoro BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1192 que ya desembarca.] une este verso al anterior M1 N2 S Y
- 1194 de nuestra bonanza.] une este verso al anterior M1 N2 P S Y
- 1195 Y al sol saludando...] Yà el Sol AP N1 OC P2 S VP; y â el Sol C J M2 P P1
- 1196 Y aplaudiendo al alba...] Ya OC; â el C N1 S
- 1197 ...del amante Esposo...] de el BM
- 1198 ...de la hermosa Infanta...] Ymfanta C N1
- 1203acot. *Mientras canta todo esto la música bajan de la nave.] Mientras canta la Música bajan dla Naue.* BM; *Mientras se canta esto vajan los de la Nave.* (retrasan la acotación, ofreciéndola tras el verso 1206) C J M2 N1 OC; omite la acotación M1; *Mientras canta esto la musica bajan de la Nave* N2; *Mientras se canta vajan los de la nabe* (la acotación aparece tras el verso 1206) P; *Bajan los de la Nave.=* (la acotación se retrasa hasta el verso 1206) S
- 1203loc. MÚSICA] *ambos coros Mu*: C; *Toda la mufi.* J; *Tod. la Mussic.* M1; *Toda la Muss<sup>a</sup>.* M2 P; *âmbos coros* N1; *toda la Mus<sup>ca</sup>.* OC; *Todos, y Musi* S
- 1204 y a voces la fama] unen este verso al anterior J M2 OC P S; y toda la fama M2
- 1205 publique el tesoro] no reproduce este verso M1; Tesoro BM M2 OC P Y; omiten este verso C N1 S
- 1206 que ya desembarca;] unen este verso al anterior J M2 OC P; no reproduce este verso M1; omiten este verso C N1 S

- 1207 publique la paz] omiten este verso AP BM N2 P1 P2 VP Y; no reproduce este verso M1
- 1208 de nuestra bonanza.] omiten este verso AP BM N2 P1 P2 VP Y; unen este verso al anterior J M2 OC P S; no reproduce este verso M1
- 1209 Y al sol saludando] no reproduce este verso M1; omite este verso N2; ya el sol C N1 S
- 1210 y aplaudiendo al alba,] unen este verso al anterior J M2 OC P S; no reproduce este verso M1; a el Alua C N1 S; omite este verso N2
- 1211 del amante Esposo,] de el BM; de la amante Elpofa AP P1 P2 VP; no reproduce este verso M1; de la Y
- 1212 de la hermosa Infanta,] unen este verso al anterior J M2 OC P S; no reproducen este verso M1 N2; Ymfanta N1
- 1213 la salva repitan,] omiten este verso C J M2 OC P; no reproducen este verso M1 N2
- 1214 repitan la salva] no reproducen este verso M1 N2; une este verso al anterior S
- 1215 voces y clarines,] no reproducen este verso M1 N2
- 1216 trompetas y cajas.] unen este verso al anterior J M2 OC P S; no reproducen este verso M1 N2
- 1217 Exaltada deidad en quien se vio] exsaltada P
- 1222 el católico cetro de la Fe,] Catholico AP BM C M1 M2 N1 OC P P2 S Y; zepro N2; Fee BM C M2 N1 OC P S Y
- 1223 porque desde la esfera de tu pie] Esphera AP BM C M1 N1 OC P2
- 1224 llegase al solio de tus brazos yo.] a el C N1 OC S
- 1225 Vengas feliz a mi ínclito dosel.] felice N1 S
- 1226 Feliz admite a quien te amó leal.] Felize N1 S
- 1227 Donde contigo parta mi laurel.] parto BM N2
- 1228 Donde adore tu sol ave imperial.] a tu Sol C N1 S
- 1229 Por especiosa, fina, firme y fiel.] espaciosa BM C J M1 M2 N1 OC P Y; firme, fina S
- 1230 Por bueno, justo, afable y liberal.] por justo, bueno, afable y liueral P
- 1233loc. ESPOSA] omiten la indicación del locutor C N1 N2 Y
- 1234 mis venturas.] une este verso partido al anterior N2
- 1236 y a voces la fama] unen este verso al anterior J M2 N2 P S; no reproducen este verso M1 OC

- 1237 publique...] unen este verso al anterior N2; no reproducen este verso M1 OC
- 1237acot. *Dentro cajas y voces.*] *Cajas y voces* BM; *Cajas dentro.* J OC P; *Cax.* M1; *Dentro caxas* C N1 M2; *Cajas* S; *Dentro caja.* VP
- 1237acot. *Dentro*] omiten esta acotación AP J M1 M2 OC P P1 P2; coloca, junto a esta acotación, la indicación del locutor VOZ VP
- 1237 Arma, arma.] Arma, guerra AP BM C M1 M2 N1 N2 P P1 P2 VP Y
- 1238acot. *Dentro*] coloca, junto a esta acotación, la indicación del locutor VOZ VP
- 1238 Arma, arma.] Arma M1
- 1239 ¿Quién con bélicos estruendos] hazentos C N1 S
- 1240 perturbar mis bodas trata?] mis voces AP P1 P2 VP
- 1241loc. ESPOSA] omite la indicación del locutor N2
- 1242 mis dichas?] une este verso partido al anterior N2
- 1242acot. *Sale el Bautista.*] *Sale el Baut.* AP P1 P2; *Sale Bap.* BM M1; la acotación (*Sale bapta*) precede al verso 1243 N2; *Sale el Baptista* C J M2 N2 OC P Y; *Sale Baptistta.* S
- 1242loc. BAUTISTA] no indican el locutor (pues la acotación anterior funciona como indicación de locutor) AP BM M1 M2 N2 OC P P1 P2
- 1242 De mi embajada] enbaxada N1
- 1244 esas trompetas y cajas.] estas M1
- 1249 en su palacio la asiste,] de fu Palacio J M2 OC P; le AP J M2 OC P1 P2 VP
- 1253 de decir que tú del Austro] de el BM
- 1261 creció al escuchar de mí] a el C N1
- 1262 cuando por señas le daba] señales dava M1; la daba AP BM C J M2 N1 OC P P1 P2 VP Y; la dada S
- 1263 que eres el Cordero que] eras AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1264 a quitar vienes...] une este verso partido al anterior N2
- 1264 Aguarda,] une este verso partido al siguiente N2
- 1266 las nupciales fiestas haga] numpciales C N1 S; nunpziales N2; nunciales P1
- 1268 de añadir hoy a sus plantas] añadir M1
- 1269 ese triunfo; y pues la ofende] triumpho BM C M2 N1 P P2 Y; triunfo N2
- 1270 tanto el ver que me señalas] veèr P2
- 1272 ese el blasón de mis armas.] esse blasson BM; el el blason C J M1 M2 OC P
- 1273acot. *Aparte*] omiten la acotación BM J M1 M2 N2 OC P Y

- 1274 empiezan mis asechanzas.] empiezan N1
- 1275 Y así porque cuantos fueren] Y assi q cuantos fueron M1
- 1276 conmigo a esta empresa vayan] conmigo P2; à aquesta Empresa vayan  
BM
- 1278 que a sus opósitos salgan,] salga BM J M1 M2 OC P
- 1279 he de instituir un Orden] instruir AP C M1 P1 P2 VP; una M1 P1 P2 VP
- 1281 en la insignia del cordero,] de el BM
- 1283 en ningún tiempo al mirar] que en ningun OC; a el C N1
- 1284 que Tusón de Oro se llama,] TOYSON AP BM M1 N1 P1 P2 S Y; Toison C  
N2 VP
- 1286 que tanto a Jasón ensalza,] que a tanto OC; tanto Jafson AP P1 P2 VP
- 1288 que vio Gedeón al alba] a el C N1
- 1289 cuajar el blanco rocío;] blando J M2 P
- 1294 del blanco vellón sin mancha.] de el M1; manchas VP
- 1295 Llamarse tusón construya] TOYSON AP BM M1 N1 N2 P1 P2 S Y; Toison C  
C VP
- 1296 en el esquilo la lana,] esquilmo AP C N1 P1 P2 S VP
- 1297 pues se explica en la tonsura] que se explica M1; pues publica C N1 S
- 1299 que sujeta al filo viste] a el C N1
- 1300 la divinidad del alma.] de el BM M1
- 1302 quien constituirla manda)] constituir la manda AP P1 P2
- 1306 se ha de labrar, engazada] engastada AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y;  
engarzada OC
- 1307 de eslabones de oro, que] eslabones S
- 1308 estén exhalando llamas,] exaltando N1
- 1310 *Herido luce*, a que añada] heid M1; aqui BM
- 1311 otra en respuesta diciendo] otra respuesta C M1
- 1314 del collar medida y tasa] de el BM M1
- 1319 podrán después sus Maestres] podrán luego VP; con el tiempo podrán  
Maestres J M1 M2 OC P
- 1320 extenderla y ampliarla.] extenderla AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y
- 1323 encomiendas, porque es Orden] por fer Orden AP P1 P2 VP
- 1325 y solo ha de mantenerla] que solo AP N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1326 el tesoro de sus arcas;] Tesoro BM C M1 M2 N1 N2 OC P S
- 1329 dignidad llegue en la fe] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1332 (pues es para ir a batalla,] que es M1; pues para ir VP

- 1333 mostrando que a morir pronto] mostrandofe à morir BM; prompto AP BM C  
M1 M2 N1 N2 P P2 OC S
- 1345 el Maestro del Tusón:] Maeftrazgo J M1 M2 OC P; de el BM; TOYSON AP  
BM N1 N2 P1 P2 S Y; Toison C M1 VP
- 1347 Gran Canciller, Secretario,] chanziller C J M2 N1 N2 OC P S
- 1348 Tesorero y Rey de armas.] Thesorero BM C M1 M2 N1 N2 OC P P2 Y
- 1351 hoy por más honor del Orden] de el BM C
- 1352-1357 omite estos versos M1
- 1353acot. *A Andrés]* omiten la acotación AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S VP Y
- 1353 Y pues el primero fuiste,] fuites AP P1 P2 VP; fuisteis N1 S
- 1354 Andrés, que llegó a mis plantas] que llego; Andres a mis plantas C
- 1355 por el nombre del Cordero] de el BM
- 1358 Tú, Bautista, pues señala] Baptista BM C J M1 M2 OC P S; Baupista N1  
N2 Y
- 1359 el Canciller los despachos] Chanciller C J M2 N1 N2 OC P S Y
- 1360 y es quien los firma y los marca] y quien los firma, y los marca BM
- 1363 serás su Gran Canciller,] tu J M2 OC P; el gran OC; chanciller C J M2 N1  
N2 OC P S
- 1364 pues de tu bautismo de agua] de Baptismo C M1; Baptifmo BM C J M1 M2  
P S; Baupismo N1 N2 OC Y
- 1365 ha de manar el Bautismo,] Baptismo BM C J M1 M2 P S; Baupismo N1 N2  
OC Y
- 1366 que es el carácter del alma.] de el BM
- 1369 del águila del imperio] de el BM M1
- 1370 plumas para su alabanza,] pluma BM
- 1371 mayormente cuando des] de BM
- 1372 fe y testimonio a la instancia] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1373 del Cordero cuando el libro] de el BM
- 1377 invocado en sus victorias,] ymbocado C M1 P2 S; ymbocando N1 Y;  
invocando BM N2
- 1379 Tú, Pedro, su Tesorero,] Thesorero BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1381 te entrego de sus tesoros] encargo BM; Thesoros BM C M1 M2 N1 N2 OC  
P P2 S Y
- 1383 Y a ti, Mateo, te nombro,] Mathèo AP BM C M2 N1 N2 OC P P2 S Y
- 1385 que espero, mi Coronista,] Choronifta AP BM M1 P2
- 1386-1415 omiten estos versos BM C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y

- 1390 y para facción tan alta] función VP
- 1417acot. *A la Malicia]* omiten la acotación AP BM J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S VP  
Y
- 1418 a usted no le ha dado nada?] usté OC; an dado C M1 N1 S
- 1428 como esposa, como esclava] como â Esposa, como á Esclava BM N2 Y
- 1429 a tus pies.] unen este verso partido al anterior N2 Y
- 1429 ¿Qué haces? Del suelo] haceis BM N2 Y; de el BM
- 1431 ¿Qué mucho que me interpreten] ynterprete M1
- 1435 que por misericordiosa] y por misericordiofa BM N2 Y
- 1436 también te interpreten Ana?] tambien N1; tambien ynterpreten M1;  
ynterpretan N1
- 1438 tan trémulamente baja,] tumulam<sup>tte</sup>. M1
- 1439 que habré de esperar al día] el dia J M1 M2 P S Y; â el OC
- 1441 sea primer ceremonia] primera J M1 M2 P
- 1446 del Tusón. Y cuando haya] de el BM M1; TOYSON AP BM M1 N1 P1 P2 S  
Y; Toison C N2 VP
- 1448 la de poneros añada] de el M1; del J M2 OC P
- 1450 Ya dije que fuego exhalan] exsalan P
- 1451 sus eslabones; ya dije] y dixé AP BM N2 P1 P2 VP Y; exlauones S
- 1454 con estas dos circunstancias.] con aquestas Circunstancias BM
- 1458 el cordero y no en el alma.] y no el alma M1
- 1459acot. *Mirando a la Malicia.]* omiten la acotación C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1459acot. *Aparte]* omiten la acotación BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 1460 que mis designios alcanza.] disignios C J M2 OC P S
- 1463 a todos turbas.] unen este verso partido al verso anterior N2 Y; pronuncia  
el verso Juan BM
- 1463loc. JUAN] Diego BM
- 1464 ir a tanto honor...] unen este verso partido al anterior J M1 M2 N2 P Y;  
precede a este verso la indicación de locutor Juan BM
- 1465 intención?] intencion? y J M2 OC P; unen este verso partido al anterior BM  
M1 N2 Y
- 1465 Alguno, que] alguno C M1; Alguno, q quizá M2 P
- 1466 quizá entre nosotros anda.] que quiza entre nosotros anda M1; entre  
nosotros anda M2 P; unen este verso al verso partido anterior N2 Y
- 1468 dentro del pecho.] de el BM M1; en el pecho C
- 1469 quién es, verás qué sañudo] unen este verso al verso partido anterior N2 Y

- 1471 que al más sañudo león] a el C N1; sanudo N1
- 1472 el canto del gallo espanta.] de el BM M1
- 1473 No en vano el mundo...] embano C S
- 1474 ...Felipe, Señor, te aclama...] PHILIPPO AP C M1 N1 S; Phelipe BM M2  
N2 OC P Y; Phelipo P1; PHELIPPO P2 VP
- 1477acot. *Vanse los cinco.*] *Vanf.* AP P1 P2; *Vanse los 5 S*; *Vanse.* VP
- 1477acot. *Aparte*] omiten la acotación J M1 M2 N2 OC P S Y
- 1478 de su voz o que no caiga,] de sus Vozes ô no caiga C N1 S
- 1480 la Orden del Cordero para,] de el BM
- 1481 pues fue el fin a que introduje] pues el fin à q? introduce BM
- 1482 *Vase*] omiten la acotación BM M1 N2 Y
- 1483 Bautista.] Bautifmo BM; Baptista C J M1 M2 N2 OC P S Y; Bautista N1
- 1486 que todos estas montañas...] moradas M1
- 1488 las noches en vela pasas...] embela S; passa M1 N1
- 1491loc. DUQUE] omite la indicación de locutor BM
- 1494 añaden erróneamente la acotación *Vafe* tras este verso J M1 M2 OC P
- 1495loc. ESPOSA] Duq. BM
- 1497 con todo eso sea otro el paso] con todo sea C
- 1498 añaden erróneamente la acotación *Vafe y dize la Oracion, y Bautifita* tras este verso J M2; añaden erróneamente la acotación *Vasse* tras este verso M1 OC P
- 1499loc. ORACIÓN Y BAUTISTA] Los 2 BM; Los dos M2 N2 Y
- 1499 ¿Qué nombre me dejas?] nombres M1; nos J M1 M2 N1 OC P S
- 1499loc. DUQUE Y ESPOSA] Efp. BM; Los dos N2 Y; Los 2. S
- 1499 Fe.] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1499acot. *Vanse*] *Vanse los dos* C; omiten la acotación BM J M1 M2 N2 OC P Y;  
*Vanse los 2* N1
- 1500loc. ORACIÓN Y BAUTISTA] Los 2 BM; Los dos M2 N2 Y
- 1501acot. *Sale la Lisonja.*] la acotación funciona como indicación del locutor AP M2 P  
P1 P2 (familia Pando: *Sale Lif.*); *Sale Lisonja* S
- 1502 la Sinagoga me encarga,] Signagoga C
- 1504 ha servido desvelada] ha fido, y es defvelada AP BM N2 P1 P2 VP Y
- 1505 en agrados, conocer] de agradaros VP; agradar C M1 N1 S
- 1507acot. *Paséanse los tres, cada uno en su puesto, y en medio la Oración.*] *Palfeanfe por el Tablado el Bautifita, la Lifonja, y la Oracion en medio.* AP

P1 P2 VP; *Paseanfe los tres, y la Oracion en medio* BM Y; *Paseanse los 3 i la Orazion en medio* N2

- 1507-1508 omite estos versos BM
- 1507 Pues tengo de estar en vela] embela C
- 1509 Alerta, mortales, alerta, mortales,] separa este verso en dos BM
- 1510 y no temáis desdichas ni males] y no temais defdichas AP J M1 M2 OC P  
P1 P2 VP; y no temais las desdichas C N1 S; y no no temais desdichas BM  
N2 Y; desdichas i males N2 Y; separa este verso en dos BM
- 1511 mientras la Oración os asiste despierta,] despierta C J M1 M2 P; separan  
este verso en dos BM Y
- 1515 Cante yo si así se alivia.] repite este verso dos veces (la segunda, sin  
locutor) M1
- 1517acot. *Canta*] omiten la acotación J M2 OC P S
- 1518acot. *Canta*] omiten la acotación J M2 OC P S Y
- 1519acot. *Canta*] omiten la acotación C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1519 Y no, no os aflijan...] Y no os aflijan C M1 N1 S
- 1520acot. *Canta*] omiten la acotación C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1520 Y no, no os aflijan...] y no &<sup>a</sup>.= C; Y no ôs aflixan M1 N1 S (N1 N2 S unen  
este verso con el anterior)
- 1521acot. *Canta*] omiten la acotación C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1521 recelos] Rezelos Cuidados Y
- 1521loc. LISONJA] omite la indicación de locutor, pues asigna «Rezelos Cuidados»  
al personaje de Baptista Y
- 1521acot. *Canta*] omiten la acotación C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1521 ...cuidados.] une este verso con el anterior N2
- 1522loc. BAUTISTA] Lison Y
- 1522acot. *Canta*] omiten la acotación C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1522 Que yo os aseguro...] une este verso con el anterior N1
- 1523acot. *Canta*] omiten la acotación C J M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1523 ...y os guardo la puerta.] Yo os AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y;  
aguardo M2 N1; a la puerta N1
- 1524loc. ORACIÓN] Bap. BM
- 1524acot. *Canta*] omiten esta acotación AP C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y
- 1524loc. BAUTISTA] Ora. BM
- 1524loc. LISONJA] Bap. BM



- 1525acot. *Sale la Malicia con el Tusón al cuello, como espantado.*] *Sale la Malicia, como espantado, con el Toyson al cuello.* AP P1 P2 Y; *Sale la Malicia como espantada con el Toysson al Cuello* BM; *Sale la Malizia con el Toison âl Cuello.* C M1 N1; *Sale la Malicia con el tuison al cuello, como espantado* M2; *Sale la malicia como espantado con el toison al cuello* N2; *Sale Malicia con el toyson al cuello.* S; *Sale la MALICIA, como espantada, con el Toisón al cuello.* VP
- 1528 no sé en mí qué efecto ha hecho] seè BM
- 1531 que cuando a todos ha sido] quanto BM C M1 N1 N2 S Y
- 1532 dulce, manso, afable y fiel,] dulce, afable, manso y fiel C N1 OC S
- 1534 lo acedo, áspero y cruel.] ácido VP
- 1536 me deja el alma (¡ay de mí!),] no dexa M1
- 1537 que uno helado y otra yerta] muerta C
- 1538 rabio y gimo.] une este verso partido al anterior N2
- 1539 viene.] unen este verso partido al anterior BM N2
- 1539acot. *Canta*] omiten la acotación J M1 M2 OC P; ofrece la acotación *Cantado.* junto al verso S
- 1539 Alerta.] omite esta intervención de la Oración BM
- 1540-1544 omite estos versos C
- 1540 ¿Cómo, ya que he recibido] yo M1
- 1541 el Orden del Tusón de Oro,] de el BM; de M1; TOYSON AP BM M1 N1 OC P1 P2 S Y; toison N2 VP
- 1543 Que examinando un tesoro] examinado AP BM N1 N2 P1 P2 S VP Y; exsaminando P; Thesoro BM M1 M2 OC P
- 1546 salir a aquesa desierta] salir aquesa C; aquesta BM N2 Y
- 1547 campaña.] une este verso partido al anterior N2
- 1547 El nombre me dé.] dee BM
- 1548 ¿Qué nombre? Un hombre sin fe.] â un Hombre BM; aun hombre N2 Y; fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y; separan este verso en dos J M1 M2 P
- 1549 ¿Fe hay? Pase.] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1549acot. *Vase*] omiten la acotación AP BM P1 P2 S VP; *Vasse el Bap<sup>ta</sup>.* M1; *Vase el Baptista* Y
- 1549acot. *Canta*] omiten la acotación AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 S VP Y
- 1549acot. *Canta*] omiten la acotación AP BM J M1 M2 N2 OC P P1 P2 S VP Y
- 1552 fe? Mas (¡ay de mí!), cuidado,] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1554 bastó el haberla nombrado] basta C M1 N1 S; auerle BM N2 Y

- 1556acot. *Aparte*] omiten la acotación M1 N1 Y
- 1557 Poco me asusto de vella,] veélla P2; une este verso con el anterior N2
- 1559 lo mayor de mi traición.] la M1 N2 S VP Y
- 1560 Gente de paz.] une este verso partido al anterior N2
- 1562 En acercarme hacia ti.] assi a ti M1; àzia á tí AP P1 P2 VP; hacia ati C N2
- 1563 Haz alto y da el nombre.] haga alto C M1; y el nombre de C; y de el nombre M1
- 1563 Fe,] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1564 bien que falsa.] en quien falta C; en que falta M1; bien que falta VP; une este verso partido con el verso partido anterior C N2 Y
- 1564 Pues fe oí] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y; une este verso partido al siguiente N2
- 1566 si es fe viva o si es fe muerta,] Fee BM C M1 M2 N1 OC P S; ô es BM
- 1567 pase.] une este verso partido al anterior N2
- 1567acot. *Vase*] omiten esta acotación M1 N1 S
- 1567 Pues ya mi ambición] Y pues M1; oración VP
- 1569 adelante vaya.] une este verso partido al anterior N2
- 1569 Alerta.] unen este verso partido al siguiente N2 Y
- 1572 Quien ya] Quien M1; unen este verso partido al siguiente N2 Y
- 1574 Fe.] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1574 Hágase allá] unen este verso partido al siguiente N2 Y
- 1575 que no conozco a la Fe] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y
- 1578 de la Sinagoga?] Signagoga C; une este verso partido al anterior N2
- 1582 ¿Quién tan presto el serlo indicia?] tam S; presto serlo M1; en serlo N2 Y
- 1586 de aqese palacio excelso,] aqeste C OC
- 1588 Lisonja, en que del primero] aunque de primero M1; de el BM; de primero J M1 M2 OC P
- 1591loc. LISONJA] omiten la indicación de locutor y en su lugar, ofrecen la acotación *Sale Sin* y *Sale la Sinagoga*, respectivamente BM N2
- 1592acot. *Sale la Sinagoga.*] *Sale Syn.* AP P1 P2; *Sale la signagoga.* C; *Sale sina.* M1; adelantan la acotación al verso anterior BM N2
- 1592loc. SINAGOGA] la acotación anterior funciona como indicador de locutor, por lo que omiten su indicación AP M1 P1 P2
- 1593 de ronda en la noche obscura] oscura VP; une este verso con el verso partido anterior N2
- 1597 hablando?] unen este verso partido al anterior N2 Y

- 1598 que a tu campo viene huyendo] une este verso con el verso partido anterior  
N2
- 1599 del campo contrario.] de el M1
- 1602 un Orden Felipe *el Bueno*] PHILIPPO AP C M1 S N1; Phelipe BM M2 N2  
OC P Y; Phelipo P1; PHELIPPO P2 VP; el nuevo BM
- 1604 de la metáfora acuerdo,] metaphora AP BM C M2 N1 P2 OC Y
- 1608 ¿Qué Orden es?] Què Orden? AP C J M1 M2 N1 OC P P1 P2 S VP Y
- 1608 La del Cordero,] de el BM; une este verso partido al siguiente N2
- 1609 que aunque acá fuera se explica] explique C N1 S
- 1610 me está abrasando allá dentro.] aca C N1 S
- 1611 Con este, pues, Tusón de Oro] Que de este pues C; TOYSON AP BM M1  
N1 P1 P2 S Y; Toison C N2 VP
- 1616 que señalados los pechos,] sus pechos C J M1 M2 N1 OC P S
- 1618 vayan aumentando esfuerzos.] aumentando BM M2 OC P S
- 1624 ¿Quieres, porque pueda hacerlo,] puedo BM
- 1625 vendérmelo?] vendermele AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y
- 1625 Ya yo en mí] Como en mi J M1 M2 OC P
- 1626 como vendido le tengo,] ya yo vendido J M1 M2 OC P; une este verso al  
verso partido anterior N2
- 1627 pues pasé de la Oración.] passa BM
- 1628 Lo que ahora falta es el precio.] me falta OC
- 1629 Ponle tú. ¿Qué es lo que quieres,] Ponle tu, di, que es lo que quieres OC
- 1630 di, por él?] por el? OC; une este verso partido al anterior N2
- 1630 Treinta dineros.] Tteinta P1
- 1634 Claro está, que yo le vendo.] pues claro es que io le vendo C; pues M1
- 1635 Y así hasta tocarle no] y assi C (el resto del verso está en blanco)
- 1636 le he de pagar. Tráeme presto,] pagarle S; traime AP P1 P2; traedme N2
- 1639 las piedras de mis contrastes] mi contrafte AP C N1 N2 P1 P2 S VP Y; mi  
Constancia BM
- 1640 y luz.] une este verso partido al anterior N2
- 1640acot. *Vase la Lisonja.*] *Vase Liŕonja* BM S; *Vasse* M1; *Vase la Limofna.* P1 P2
- 1640 ¿Pues tú entiendes de esto?] Pues entiendes N1; defto J P
- 1641 Lapidaria hay quien me llame,] La piedra BM; que me llame N2; llama M1
- 1643 y crisol me hace algún *Salmo*] chrisol C N1; Psalmo AP BM C J M1 M2 N1  
N2 OC P P1 P2 S Y
- 1644 de los justos y, en efecto,] enefeto J

- 1645 de contrastes siempre tiene] contrafte BM J M1 M2 OC P
- 1646 la Sinagoga instrumentos.] Signagoga C
- 1647acot. *Vuelve a salir la Lisonja con luz y en una fuente lo que van diciendo los versos.] Saca la Lifonja en una fuente lo que van diciendo los versos, y una luz.* AP BM N2 P1 P2 VP Y; *Buelve a salir la Lisonja con Luz y en una fuente lo que diran los versos.* C M1 N1; *Saca Lisonja luz, y en una fuente lo q dizen los versos* S
- 1648acot. *Dale el collar.]* coloca la acotación entre el verso 1649 y 1650 J; omiten la acotación C M1 N1 S; coloca la acotación tras el verso 1650 M2 OC P; colocan la acotación entre el verso 1648 y 1649 N2 Y
- 1648 Alumbra, que ver quiero] veer C P2
- 1650 piedras de valor ni aprecio,] precio C M1
- 1652 son nomás.] une este verso partido al anterior Y
- 1652 Ni yo las vendo] los BM S
- 1656 ¡Ay! ¿Qué dices? Mas ¿qué es esto:] dizen J M2 OC P; esso BM J M1 M2 N2 OC P Y
- 1657 unidos pedernal y oro?] pedernales BM C
- 1659 divino y humano unidos!] un Dios BM C M1 N1 N2 S Y
- 1660loc. SINAGOGA] omite la indicación de locutor (y adjudica los versos siguientes a la Malicia, y no a la Sinagoga) C
- 1660 No lo creo,] omite este verso C
- 1661 que si lo creyera no] queyera S
- 1662 anduviéramos en esto.] no andubieramos M1
- 1663acot. *Tócale a una sogá.] Tocale en una foga.* AP P1 P2 VP; *tocale Una sogá. C;* *Tocala a una sogá* Y
- 1668 de la sogá el sentimiento] al M1
- 1670 a otro examen.] exsamen N1 P
- 1672 de cáñamo y zarzas hecho?] cañas VP; zerdas C
- 1673loc. SINAGOGA] omite la indicación de locutor C
- 1673 Sí, que cáñamos y zarzas] Si, que las Zarzas, y Cañas AP BM N1 N2 P1 P2 S VP Y; omite este verso C; Si que cáñamo es Yncendio M1
- 1674 son las forjas de mi incendio.] omite este verso C
- 1675loc. MALICIA] omite la indicación de locutor, pues funde esta intervención de Malicia con la anterior C; atribuyen esta intervención a la Lisonja J M1 M2 P
- 1676 Cinco mil veces le tengo] mill P

- 1677 de examinar a este toque] exsaminar N1
- 1678 y al de estas espinas luego.] y de estas espinas S
- 1679acot. *Tócale a una corona de espinas.*] unifica esta acotación y las dos siguientes en una sola: *Tocale à una Corona de Elpinas y à unos Clauos, y luego à una Cruz quando pidan los Versos* BM (esta acotación aparece entre los versos 1677 y 1678); *Tocale a la corona* S
- 1681acot. *Tócale a unos clavos.*] *Tocadle à unos Clavos, y à una Cruz.* AP P1 P2 (la acotación aparece entre los versos 1681 y 1682); funde esta acotación con la anterior y la siguiente BM; *tocale a unos clavos y luego a una cruz* N2 (la acotación empieza tras el verso 1656) Y (la acotación empieza tras el verso 1681); *A los clavos* S; *Tócale a unos clavos y a una cruz.* VP (la acotación aparece entre los versos 1681 y 1682)
- 1682acot. *Tócale a una cruz.*] funden esta acotación y la anterior AP N2 P1 P2 VP Y; funde esta acotación con las dos anteriores BM; la acotación aparece entre el verso 1682 y 1683 M1; la acotación aparece entre los versos 1682 y 1683 M2; *A la Cruz.* S
- 1682 que en opiniones de cedro] opinion es C
- 1685acot. *Dentro ruido de truenos y tempestad.*] *Dentro Tempeltad.* AP N2 P1 P2 VP Y; *Dentro Tempest<sup>d</sup>.* BM; *Dentro truenos de tempeftad.* (la acotación aparece entre los versos 1687 y 1688) J P; *Truenos y tempestad* M1; omite esta acotación M2; *Dent<sup>o</sup> truenos y tempestad* OC; *Ruido de truenos, y tempes<sup>d</sup>.* S
- 1685 Que al arma tocan, no solo] toca C M1 N1 S
- 1690 en arma los elementos.] sus elementos OC
- 1691acot. *Deja caer la fuente con las insignias.*] *caesele la fuente y las Ynsignias.* C N1 S; *Dexa caer la fuente y infignias* J M2 OC P; *Caesele la fuente con todo* M1
- 1691loc. MALICIA] omite la indicación del locutor N2
- 1691 Al tocarle (¡ay infelice!)] ymfelice C
- 1692 a los clavos y al madero,] el madero BM
- 1693 todo se estremece, todo] extremeze C N1 N2 P S
- 1694acot. *Ruido*] adelantan la acotación al verso 1692 AP P1 P2 VP; omite la acotación BM; retrasa la acotación al verso 1696 M1; *dentro ruido* N2
- 1698 me enmienda, a la compra vuelvo.] emmienda BM P1 P2; conpra N1

- 1699acot. *Ruido*] omiten la acotación AP BM N2 P1 P2 VP Y; retrasa la acotación al verso 1702 M1; adelanta la acotación al verso 1697 C N1; adelanta la acotación al verso 1696 S
- 1699 Y aunque todo dice liga] aunque to dize liga OC
- 1700 de baja mezcla, aun con eso] debajo mezcla BM; essa M1
- 1703 dale el dinero, Lisonja,] dele M1
- 1704 y ven donde en tanto estruendo] donde tanto Y; donde à tanto BM N2
- 1706 no desmayen los alientos.] me desmaien M1
- 1706acot. *Vase*] *Vasse y dura el ruido* M1
- 1708acot. *Ruido*] omiten la acotación AP BM N1 N2 P P1 P2 S VP Y; retrasa la acotación al verso 1709 C; funde esta acotación con la anterior M1
- 1710 que fue del Tusón el precio.] de el BM; Toyfón AP BM M1 N1 N2 P1 P2 S Y; Toison C VP
- 1711acot. *Vase, dejándole unas monedas.*] *Vafe, dexando unas Monedas* AP P1 P2 VP; *Vase* J M1 OC P; omiten la acotación BM M2 N2 Y; *Vase dejandola unas monedas*= N1
- 1711acot. *Dentro*] omiten la acotación C M1 N1 S
- 1711 Arma, arma, guerra, guerra.] omiten este verso C M1 N1 S
- 1712 ¿Qué es esto? (¡ay de mí!) ¿Qué es esto?] ofrecen, además de este verso, otro que lo precede (Què affombro! Què confuñon!) AP C N1 P1 P2 S VP (rompen así el esquema métrico AP P1 P2 VP, pero no C N1 S, que no recogen el verso 1711)
- 1713 Sin duda expira la inmensa] efpira AP BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 P2 S Y; inmensa AP BM P1 P2
- 1714 fábrica del universo] de el BM
- 1718 ¿qué mal he hecho, qué mal he hecho?] que mal ê hecho, mal ê hecho C N1 S
- 1719 Mas si hablo como quien] mas hablo yà AP BM N2 P1 P2 VP Y; pero si âblo C N1 S; ma si hablo OC
- 1723 Y así el dinero arrojado] arrojando N1
- 1724 a los umbrales del templo,] de el BM M1
- 1731acot. *Vase*] *Vase, y salen la Esposa, y la Simplicidad* BM; *Vase Y sale la Esposa Y la Simplicidad* M2 N2 P S Y; omite la acotación OC
- 1732acot. *Salen la Esposa y la Simplicidad.*] *Sale la Efpofa y la Simplicidad* J N1 OC; funden esta acotación con la anterior BM M2 N2 P S Y; retrasa la acotación hasta el verso 1733 C; omite la acotación M1

- 1732 Hacia este puesto,] esta parte C M1
- 1733 Inocencia, fue por donde] Inocencia BM M1 N2 OC P Y; Ygnocencia S; ven Simplicidad que creo / que fue por aqui por donde C (tiene un verso más que los restantes testimonios)
- 1734 mi Esposo a triunfar muriendo] triumphar AP BM M2 P P2 Y; triumphar N1; triunfar C N2
- 1739 solo Gracia e Inocencia] fola AP P1 P2; solas VP; y BM C J M1 M2 N1 N2 OC P P1 S Y; Ygnoziencia C S; Inocencia BM M1 OC N2 P Y; ignocencia M2
- 1741acot. *Repara en las insignias.*] omiten la acotación J M1 M2 OC P; *Repara en las Ynsinias* N1
- 1746 alguno de los corderos] une este verso con el verso partido anterior N2; algunos OC
- 1747 del Tusón pendiente ha estado] Toyfón AP BM N1 P1 P2 S Y; Toison C M1 N2 VP
- 1748 y ese entre estragos envuelto] y es M1; embuelto AP BM C J M1 M2 N2 OC P P1 P2 S Y
- 1749 de espartos, cáñamos, zarzas,] esparto AP BM N2 P1 P2 VP Y; cañamo AP BM M1 N1 N2 P1 P2 S VP Y; y Zarzas AP BM N1 N2 P1 P2 VP Y; de espartos cañamo y C (verso incompleto)
- 1750 espinas, clavos y leño,] leña C
- 1752 Recelo] une este verso partido al siguiente N2
- 1753 que hayan los contrastes sido] contrarios S
- 1754 del acendrado oro bello] de el BM M1
- 1755 del cordero, que de él falta.] de el cordero BM C M1 N1; del falta J M2 OC P
- 1756 ¿De qué lo infieres?] ymfieres C N1
- 1756 Lo infiero] ymfiero C N1; une este verso partido al siguiente N2
- 1757 de que para examinarle] exsaminarle N1
- 1758 la ley del oro habrán hecho] de el BM N1
- 1764 con sacrílegos extremos] eftremos AP J P2 Y
- 1766 y en él las finezas? Estos] en mi J M2 OC P
- 1768 ve, Inocencia, recogiendo.] veé P2; Inocencia BM M1 N1 N2 OC P Y; ygnoziencia C M2 S
- 1769acot. *Va levantando las insignias y la Simplicidad recogiendo.*] *Và levantando las Infsignias la Simplicidad.* AP P1 P2 VP (la acotación aparece entre los

- versos 1768 y 1769); *Va lebandando las Insignias* BM C N1 S Y (C adelanta la acotación, ofreciéndola entre los versos 1766 y 1767); *Va levantando las Ynsinias* (la acotación aparece tras el verso 1769) N2
- 1769 ¿Cómo a ellas la Malicia] ellos BM C M1 N1 S; ella N2
- 1771 si aun siendo yo la Inocencia] Inociencia BM N1 OC Y; ygnoranzia M1; Ygnociencia M2 N2 S
- 1772acot. *Vase*] *Vase la Simplicidad, y Tocan Caxas* BM Y; *Vase y tocan la caja* M2 P; *Vase y tocan Caxas* N2
- 1772acot. *Tocan la caja.*] omiten la acotación AP M1 N1 OC P1 P2 S VP; funden esta acotación con la anterior, con variantes BM M2 N2 P Y
- 1772 Y puesto] une este verso partido al siguiente N2
- 1773 que dura la lid, he de ir] la lid aun M1; la lid de ir M2; que dura la Lid, por esta N1 S
- 1774 por esta parte siguiendo] partte tengo de yr siguiendo N1 S
- 1775 sus pisadas.] mis Soldados AP BM N1 N2 P1 P2 S VP Y; tengo de Yr M1; une este verso partido al anterior N2
- 1775acot. *Sale la Sinagoga con la espada desnuda.*] *Vafe la Simplicidad, y fale la Synagoga con la Elpada defnuda.* AP P1 P2 VP; *Sale la Sinagoga con espada desnuda y vase la Simplicidad* BM; *Sale la Sinagoga con espada desnuda* N2 Y
- 1775 No podrás,] une este verso partido al siguiente N2
- 1776 que soy yo quien la defiendo] le C N1 S
- 1779 que yo he examinado el oro] que yà examinado AP P1 P2 VP; que ya he examinado BM; que yo examinado Y; exsaminado N1 P
- 1780 del Tusón de su cordero] de el BM M1; Toyfón AP BM M1 N1 P1 P2 S Y; Toison C N2 VP
- 1781 y en la mezcla de lo humano] la venda C
- 1782 la liga le he descubierto.] và defcubriendo AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y; se ha descubierto M1
- 1786 por más que les honró el pecho] los AP BM N2 P1 P2 Y
- 1787 con la insignia del Tusón,] de el BM; Toyfón AP BM M1 N1 P1 P2 S Y; Toison C N2 VP
- 1792 de Austria? Y si quieres verlo,] quereis S
- 1796 triunfa en las alas del viento.] triumpha BM C M2 P P2 Y; triumpha M1; triunfa N2; de el BM



- 1797acot. *Ábrese el carro de la nube y vese el león coronado.*] *Abrefe el Carro de la Nave, y vèfe en ella un Leon coronado.* AP P1; *Abrese el Carro de la Nuue y se Vee en ella un Leon coronado* BM N2; *Abrefe la nuve y vefe el Leon coronado* J M1 M2 P (sitúan la acotación entre los versos 1793 y 1794); *Abrese el carro de la nube y veese el Leon coronado.* C N1 S (C y N1 sitúan la acotación entre los versos 1793 y 1794); *Abrese la nube y veese el Leon Coronado* OC (sitúa la acotación entre los versos 1793 y 1794); *Abrefe el Carro de la Nave, y veèfe en ella un Leòn coronado.* P2 VP; *Abrese el carro de la nube y se ve en ella un leon coronado* Y
- 1798 el león triunfa, mas si eso] *triumpha* BM C M2 P P2; *triumpha* M1; *triumfa* N2 Y
- 1799 padeció en lo que es de humano,] lo que es Humano AP BM C M1 N1 P1 P2 S VP Y
- 1800 no de divino, advirtiend] no en lo divino BM M1
- 1802 triunfará después de muerto.] *triumphara* BM C M2 P P2 Y; *triumphara* M1; *triumfara* N2
- 1804 los ojos tú a aquel supremo] los ojos â aquel supremo BM N2 Y
- 1811 de la Orden del Tusón] de el BM; *Toyfón* AP BM M1 N1 P1 P2 S Y; *Toison* C N2 VP
- 1815 de rojo color.] *Roxa* AP N2 P1 P2 VP Y
- 1815acot. *Tocan chirimías, ábrese el palacio y vese sentado el Duque en una silla con manto carmesí del Tusón, y luego van bajando con el mismo manto Andrés, Pedro, Bautista, Juan, Mateo, Diego y la Simplicidad.*] *Tocan Chirimías, abrefe el Palacio, y fe verà fentado en una Silla el Duque, con Manto Carmeli de el Toyfón, y luego van baxando con el mísmo Manto Andrés, Pedro, Juan Bautifla, Diego, Matheo, y la Simplicidad.* AP P2; *Tocan Chirimias, abrese el Palacio, y se verà fentado el Duque en una Silla con Manto Carmes deel Toyfon, y luego van bajando con el mismo Manto Andres, Baptista, Pedro, el Euangelifsta, Diego, y Matheo y la Simplicidad* BM; *Tocan chirimias abrese el carro de el Palacio y veese sentado el Duque en una silla con Manto, carmesi y el Toison como queda dho que a de ser: y luego van vajando con el mismo Manto, Andres. Diego, Pedro. Juan. Bap<sup>ta</sup>. Matheo y la Simplicidad=* C (la acotación aparece entre los versos 1804 y 1805. Tras el verso 1815, ofrece presenta otra acotación: *Chirimias*); *Tocan Chirimias, abrefe el Palacio, y vefe fentado el Duque en una filla con manto carmelli del Tufon, y luego van bajando con el mísmo*

*manto Andres, Pedro Baptifita, Juan, Mateo, Diego, y la Simplicidad J M2* (la acotación aparece entre los versos 1803 y 1804. Tras el verso 1815, presentan otra acotación: *Tocan las Chirimias*); *Tocan chirimias abrese el Palacio y veese sentado el Duque con Manto Carmesi del Toison, y luego van vaxando con el mismo manto Andres, Diego, Pedro Bap<sup>ta</sup>. Juan, Matheo, y la simplizidad M1* (la acotación aparece entre los versos 1802 y 1803. Tras el verso 1815, presenta otra acotación: *Chirimias*); *Tocan chirimías. Abrese el carro del Palacio y veesse sentado el Duque en una silla con manto, carmesi, y el toyson como queda dicho que ha de ser: Y luego van vaxando con el mismo manto; Andres: Diego: Pedro: Juan: Bautista: Matheo: Y la Simplizidad= N1* (la acotación aparece entre los versos 1804 y 1805. Tras el verso 1814, ofrece otra acotación: *Chirimias*); *Tocan chirimias abrese el Palazio y se vera sentado el duque en una silla con manto carmesi y del toison y luego van bajando con el mismo manto Andres Pedro Bautista Juan diego Matheo y la Simplizidad N2; Tocan chirim<sup>s</sup>. abrese el Palacio, y veese sentado el Duque en una silla, con Manto carmesi del tuson, y luego ban vajando con el mismo Manto, Andres, Pedro, Bap<sup>ta</sup>, Juan, Matheo, Diego, y la Simplicidad OC* (la acotación aparece entre los versos 1803 y 1803. Tras el verso 1815, presenta otra acotación: *tocan chirimias*); *Tocan chirimias, Abrese el Palacio, y vese sentado el Duque en una silla con manto carmesi del Tuson, y luego vãn vajando con el mismo manto, Andres, Pedro, Bap<sup>ta</sup>. Juan, Matheo, Diego Y Simplicidad P* (la acotación aparece entre los versos 1803 y 1804. Tras el verso 1815, presentan otra acotación: *Tocan las chirimias*); *Tocan Chirimías, abrefe el Palacio, y fe verá lentado en una filla el Duque, con Manto Carmeli de el Toyfón; y luego vãn baxando con el miísimo Manto Andrès, Pedro, Juan Bautifita, Diego, Mateo, y la Simplicidad. P1 VP; Chirimias; y se abre el carro del Palaçio, y se uè senttado el Duque, en silla, con manto carmesi, y el toysòn. y luego van bajando con el mismo manto, y toyson, Andres, Diego, Pedro, Juan, Baptista, Matheo, y Simplicid<sup>d</sup>. S* (la acotación aparece entre los versos 1805 y 1806. Tras el verso 1815, presenta otra acotación: *Las chirimias*); *Tocan chirimias abrese el Palazio y se vera sentado el duque en una silla, con Manto Carmesi del Toyson y luego van bajando con el mismo Manto Andres, Pedro, Baptista, Juan diego Matheo y la Simplizidad Y*

- 1827 del Orden que dediqué] de el M1 OC
- 1828 a su beldad; y así vuelvo] bueltos S
- 1831 *Herido luce, y ya veis] yà veis AP BM C N1 N2 P1 P2 S VP Y; entre este verso y el anterior, BM ofrece la acotación Haze demostracion de enseñar las Llagas, que ningún otro testimonio presenta*
- 1835 que a vista de la que quiso] lo que quiso OC
- 1839 He aquí que todas las cosas] por todas C
- 1841 que cosas que el otro Jueves] que en cofas que el otro Jueves AP N2 P1 P2 VP Y; que en cossas de el otro Juebes BM; que en cofas del otro Jueves J M2 OC P; que en cossa del otro Juebes M1
- 1842 son llanto, en este contento.] son el llanto este contento M1; y efte J M2 OC P
- 1843loc. SINAGOGA] Simpli. S
- 1843 ¿Qué importa que victorioso] vitoriofo J M2 P
- 1848 del Austro, que hoy represento,] de el BM M1; Acto C; auto VP
- 1850 en mi lugar, sucediendo] subzediendo C M1 N1 S
- 1851 al Maestrazgo del Tusón] el AP BM C M1 N1 N2 OC P1 P2 S VP Y; de el BM M1; TOYSON AP BM M1 N2 P1 P2 S Y; Toison C N1 VP
- 1852 la fe, religión y celo] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC S Y; sello C M1
- 1853 de sus católicos reyes] Catholicos AP BM C P2 M1 M2 N1 OC P S Y
- 1854 Archiduques de Austria.] Archiduque M1 VP; une este verso al anterior N2
- 1854 ¿Y eso] unen este verso partido al siguiente N2 Y
- 1856 hacer la Orden del cordero] de el M1
- 1857 y del león el timbre?] del Leon C; de el Leon timbre M1; timbre N1 N2; une este verso con el anterior N2
- 1857 No,] unen este verso partido al siguiente N2 Y
- 1858 cuando son ambos lo mesmo.] mismo OC
- 1859 ¿Lo mesmo?] mismo OC
- 1859 Como] unen este verso partido al siguiente N2 Y; omite este verso partido OC
- 1860 Dios enojado es león fiero,] es el Leon BM
- 1862 y porque lleguéis a verlo] veerlo P2
- 1864 que el león se rasga el pecho.] que Leon AP BM C N1 P1 P2 S VP Y
- 1865acot. *Ábrese el león y vese el cordero.] Abrefe el Leon, y fe vè el Cordero. AP N2 P1 VP Y; Abrese el Leon, y se vee el Cordero BM; Abrese el Leon y veese*

- el cordero. C N1 OC; Abrefe el Leòn, y fe veè el Cordero. P2; Abrese el Leon, y vese el cordero en el pecho. S*
- 1869acot. *Ábrese el cordero y vese el Sacramento.] Abrefe el Cordero, y fe vè el SACRAMENTO. AP P1 VP; Abrese el Cordero, y se vee el Sacramento. BM P2; Abrese el cordero y veese el sacram<sup>to</sup>. C N1 OC (C ofrece la acotación entre los versos 1869 y 1870); *abrese el cordero i se vee el sacram<sup>to</sup>. N2 Y; Abrese el cordero, y se ue, Caliz, y Ôstia S**
- 1869 Pan y vino miro y toco.] Pan y Vino toco en el C N1 S
- 1871 si también se rasga...] tan bien N2; une este verso al anterior N2
- 1872acot. *Ábrese el Sacramento y vese un Niño de Pasión con sogá al cuello.] Abrefe el SACRAMENTO y fe vè un Niño de Pafsion con Soga al cuello. AP P1 VP; Abrese el Sacramento, y se vee un Niño de Paffion con sogá al Cuello. BM P2; *abrese el sacr<sup>to</sup>. y vese un niño de passion M1 (la acotación empieza tras el verso 1873); Abrese el sacram<sup>to</sup>. y veese un Niño de Pasion, con sogá al cuello. C N1 OC; *abrese el sacram<sup>to</sup>; i se vee un niño de Pasion con sogá al cuello N2 Y; Abrese el Sacramento, y vese un Nino de Pasion con sogá al cuello, y demas insignias. S***
- 1872 ...a Cristo en alma y en cuerpo,] Christo AP BM C J M1 M2 N1 P P1 P2 S Y; xp̄to OC; en el alma BM
- 1873 y Maestre del Tusón;] de el BM; TOYSON AP BM M1 N1 N2 P1 P2 S Y; Toison C VP
- 1876 que fue la Gracia cogiendo.] q fue de Grazia M1; q guardo la Grazia aun tiempo C N1; que guardo la gracia un tiempo S
- 1878loc. ANDRÉS] Duq. M1
- 1884 que harán de tu duda incendio.] mi duda J M2 OC P; mi Vanda M1
- 1887 ¿Quién me lo asegura?] une este verso al anterior N2
- 1887 Yo,] une este verso partido al siguiente N2
- 1888 pues yo te enseñé el cordero.] ya M1; enseñó C M1 N1 S (S añade a continuación la acotación *Señala*)
- 1890 doy fe y testimonio de ello.] Fee BM C M1 M2 N1 N2 OC P S Y; dello AP J P1 P2
- 1891 Y como su Coronista] Choronifla AP M1; Chronifla BM
- 1892 también lo afirma Mateo.] Matheo AP BM C M2 N1 N2 OC P S Y; mi texto M1
- 1895 Y yo, que de sus tesoros] tus BM N2 Y; Thesoros BM C M1 M2 N1 OC P P2 S

- 1898 para que al entendimiento] el M1
- 1899 cautives por el oído] captiues BM; captives OC
- 1900 y del alcance te absuelvo.] de el BM M1
- 1904 viva sin patria ni templo.] templo N1
- 1904acot. Vase] omiten la acotación AP BM C M1 N1 N2 P1 P2 VP Y
- 1905 Las dichas de mi ventura] en mi ventura BM N2 Y
- 1906 doble con su sentimiento.] sus sentimientos VP
- 1907loc. DUQUE] omiten la indicación de locutor BM C J M1 M2 N1 N2 OC P Y
- 1909loc. TODOS] Tod. y Muf. AP P1 P2; Tod<sup>s</sup>. y Muf. BM; Tod<sup>s</sup>. y mus<sup>a</sup> N2 Y; TODOS Y MÚS. VP
- 1911acot. *Con la música.*] no ofrecen esta acotación, sino *Todos, y Mufica, representando los unos, y cantando los otros.*, entre los versos 1908 y 1909 AP P1 P2 VP; omite este indicación y al final del texto presenta la acotación *Repitiendo, y Cantando Todos y la Mufica, da Fin el Autto* BM; coloca la indicación *tod<sup>s</sup>. Mus<sup>ca</sup>. Rep<sup>do</sup>. y can.*; ante el verso 1911 C; omite este indicación y al final del texto presenta la acotación *Todos y la Mussica representando y cant<sup>do</sup>* M1; coloca la indicación *Todos: Music: Rep<sup>do</sup>: y can=*, ante el verso 1911 N1; ofrece la acotación *Repitiendo i cantando todos i mus<sup>a</sup>.*, tras el verso 1911 N2; coloca la indicación *Todos, y Musi.*, antes del verso 1911 S; coloca la acotación *tod<sup>s</sup> y mus<sup>a</sup> raptndo y cant<sup>do</sup>* tras el verso 1909 Y
- 1911 Jeroglífico siempre] Hierolifico C N1 S; jeroglíficos VP
- 1912 de altos trofeos] de los Tropheos C N1 S; de altos misterios BM N2 Y; unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S Y
- 1913 es unir un escudo,] es union de un Efcudo BM AP N2 P1 P2 VP Y; es venir un escudo M1; es unir, en su Escudo S
- 1914 león y cordero.] unen este verso con el anterior C J M1 M2 N1 OC P S Y



## Apéndice 2.- Datos biográfico-profesionales de los actores que estrenaron *El Maestrazgo del Tusón* en 1659

Los datos que ofrecemos a continuación están extraídos del encomiable *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dirigido por Teresa Ferrer y publicado recientemente. Tras cada testimonio, figura entre paréntesis la fecha (el día, en números arábigos; el mes, en números romanos), bien del dato que se ha ofrecido, bien la del documento en el que consta dicha información. Es bien sabido que los actores no siempre cumplían con los contratos firmados, razón por la que podemos encontrar a un cómico en dos compañías diferentes en fechas cercanas, o representando en dos ciudades distintas por las mismas fechas. En este sentido, aunque reseñemos contratos de actuación y conciertos de permanencia en compañías, eso no tiene por qué significar que el actor los cumpliera necesariamente.

<b>MICHAELA DE ANDRADE (o ANDRADA)</b> 'la Tinienta', 'la Tenienta', 'la Toledana' o una de 'las Tres Gracias'	Actriz Música
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nació en Toledo.</li> <li>- Hija de Jerónima de Andrade, y hermana de Ana y Feliciana.</li> <li>- Junto con sus hermanas, fue traída desde Toledo por el Marqués de Heliche a Madrid para representar en las fiestas reales.</li> <li>- Se casó con Diego Osorio en 1657.</li> </ul>	
<p><b>1657:</b> es traída con sus hermanas de Toledo a Madrid para participar en las fiestas por el cumpleaños del rey (4-IV). Los comisarios del Corpus destinan 4800 reales de vellón para que traigan a las hermanas Andrade a Madrid, para representar en la compañía de Osorio (11-VI).</p> <p><b>1659:</b> figura en la compañía de su marido en las fiestas del Corpus de Madrid (28-III).</p> <p><b>1661:</b> quizá es la Micaela Osorio, quinta dama de la compañía de Antonio de Prado, que se compromete a representar un auto en las fiestas del Corpus de Madrid (26-III). Un documento de los gastos del Corpus estipula que se le den 400 reales de ayuda de costa (23-VII).</p> <p><b>1662:</b> los organizadores de las fiestas del Corpus de Madrid le notifican a ella y a su marido que no salgan de la Villa, so pena de castigo (21-II). El matrimonio quería ausentarse de la Corte, al parecer, porque él había heredado un mayorazgo y un oficio con jurisdicción en Burgos.</p>	

<b>FRANCISCA (MARÍA) BEZÓN (o BEZONA, o DE ROJAS [Y ZORRILLA])</b> 'la Bezona' o 'Bezón'	Actriz Autora Música
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nació en Madrid.</li> <li>- Fue recibida en la Cofradía de la Novena el 14-III-1650.</li> <li>- Hija natural del autor y actor Francisco de Rojas 'el Rapado' (y no, probablemente, del dramaturgo Francisco de Rojas y Zorrilla). Fue criada por su tío paterno, el actor y autor Gregorio de Rojas 'el Rapado' (más conocido como Juan Bezón) y su mujer, la actriz (Ana) María de Peralta (y Escobedo). La relación entre sobrina y tío era motivo de murmuraciones.</li> <li>- Se casó con el actor Vicente de Olmedo (su marido ya en 1657), sin que, al parecer, tuvieran descendencia (en 1660, la Bezón malparió y en su testamento, fechado en 1702, declara no tener hijos).</li> <li>- En 1700, vivía ya retirada de la vida teatral.</li> <li>- Fallece en su casa de Madrid, en la calle Cantarranas, el 2-I-1703.</li> </ul>	
<b>1651:</b> hace primeras y segundas damas en la compañía de Toribio de la Vega hasta carnaval	

del año siguiente (12-II). Representa comedias en Valencia con la compañía de Toribio de la Vega, en calidad de primera dama (desde 31-VIII).

**1653:** se concierta con el autor Adrián López para hacer terceras damas, entremeses, cantar y bailar, hasta carnaval del año siguiente, por lo que cobrará 53 reales y cinco caballerías (a repartir con su padre adoptivo, Juan Bezón) (11-III). Figura con su padre en una escritura de formación de una compañía, para representar hasta el carnaval del año siguiente (9-X).

**1655:** figura como primera dama en la compañía de Antonio de Castro, para representar en el Corpus de Sevilla (27-V).

**1657:** figura en la compañía de Juan Tapia, para representar en el Corpus de Granada (12-I). En la misma compañía, representando comedias en las casas de comedias de Granada, desde fines de octubre a antes o después del Corpus del año siguiente.

**1658:** se traslada desde Sevilla a Madrid para actuar ante los reyes en el Retiro (8-II). Representa dos entremeses de Antonio de Solís en el Coliseo del Buen Retiro, con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero (27-II). Representa en palacio el baile de *Los Juan Ranas*, con motivo del primer cumpleaños del príncipe Felipe Próspero (fines XI).

**1659:** representa ante la familia real la comedia *Hipomenes y Atalanta* de Francisco Antonio de Monteses (25-II). Los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican y embargan para que no salga de Madrid (25-II). Figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus de Madrid (28-III).

**1662:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (21-II).

**1666:** figura en la compañía de Pedro de la Rosa, con la que representa el *Bailete de las Musas* en la corte de París.

**1671:** consta un pago de 1500 reales por haber actuado de dama sobresaliente en el Corpus del año anterior (6-II).

**1672:** figura como dama en la compañía de Simón Aguado (4-III). Figura en la compañía de Manuel Vallejo, que se compromete a representar un auto en el Corpus de Madrid (13-III). Constan pagos de 1100 y 3200 reales por el suplimiento de su partido en las fiestas del Corpus (14-V y 28-VI, respectivamente).

**1675:** se le notifica y embargan bienes para que no salga de Madrid, por el Corpus (21-II). Figura en la compañía de Antonio de Escamilla y Simón Aguado. Constan pagos de 3300 reales (que luego se amplían a 4000) por el partido y ayuda de costa para las fiestas del Corpus de Madrid (10-V y 24-V, respectivamente). Es dama sobresaliente en la compañía de Escamilla en las representaciones en palacio ante los reyes (fines XI y 22-XII).

**1676:** consta el pago de 500 reales por ser sobresaliente en la compañía de Escamilla en la representación de *Amado y aborrecido* en el Alcázar de Madrid (22-I). Recibe 2200 reales por sobresaliente en la compañía de Escamilla en tres fiestas palaciegas (*Del mal lo menos*, *Los tres mayores prodigios* y *El caballero de Olmedo*) (29-II).

**1678:** está en Lisboa con Carlos Vallejo, con la intención de formar una compañía.

**1679:** sobresaliente en la representación de *Psiquis y Cupido* (3-XII) y *Faetón* (22-XII) en el Salón del Buen Retiro de Madrid.

**1680:** constan pagos de 1300 y 896, 1500 y 500 reales por su participación en *Psiquis y Cupido* y *Faetón*, respectivamente (24-I). Sobresaliente en la representación de *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa* por las bodas de Carlos II (del 3 al 5-III). Cobra 10000 reales (a repartir con dos actrices más) por entrar a hacer papel en los autos de ese año en las compañías de Manuel Vallejo y Jerónimo García. Participa en las fiestas de palacio en la compañía de Jerónimo García, con motivo del cumpleaños de la reina de Francia y el Duque de Orleans (20 y 21-IX).

**1681:** deja la compañía de Jerónimo García, pues ésta se deshace al alegar el autor que es pobre y que no puede mantenerla (26-II).

**1683:** su propia compañía representa en el Alcázar madrileño *El desdén con el desdén* (quizá, en vez de este año, en 1684). Su compañía representa en el patio de comedias de Alcalá. Figura como primera dama en la compañía de Matías de Castro, a la que los organizadores del Corpus embargan por las fiestas del Corpus (26-II). A petición de los comisarios de la fiesta, la Bezón presenta una lista de actores dispuestos a participar en el Corpus de ese año (16-III). Su compañía representa en palacio *La desdicha de la voz* (19-IV). Su compañía acuerda representar el auto *Eco y Narciso* en el Corpus (28-IV). Su compañía representa ante los reyes, en el Alcázar, en palacio o en el Buen Retiro, cobrando unos 300 reales por representación: *Lo que puede la aprensión*, *Amparar al enemigo*, *Amor y obligación*, *Engaños hay que son justos*, *El caballero*, 1ª parte de *La hija del aire*, *Amor vencido de celos*, *Mejor*



*está que estaba, Los celos hacen estrellas, Mármoles hace la envidia, En esta vida todo es verdad y todo mentira, El triunfo del Ave María, El valiente Campuzano, Más la amistad que la muerte y El sitio de Viena* (4-V, 10-V, 3-VI, 9-VI, 9-VII, 20-VII, 26-VII, 24-X, 4-XI, 6-XI, 15-XI, 20-XI, 21-XI, 30-XI y 2-XII, 23 y 27-XII, respectivamente). Su compañía representa *Mármoles hace la envidia* en un corral de comedias y en el Coliseo del Buen Retiro, para el pueblo (del 9 al 14-XI y del 16 al 21-XI, respectivamente).

**1684:** su propia compañía representa en el Alcázar madrileño: *La traición busca el castigo, De una causa dos efectos y Eurídice y Orfeo* (23-I, 30-I y 13-II, respectivamente). Actúa como primera dama en la compañía de Manuel Mosquera, representando ante los reyes *Lo que son mujeres, La gitanilla y Abrir el ojo* en el Salón del Alcázar de Madrid (del 4 al 6-III). Figura como primera dama en la lista presentada por el autor Manuel Mosquera para las fiestas del Corpus de Madrid (6-III).

**1685:** figura como primera dama en la lista presentada por Mosquera para las fiestas del Corpus de Madrid.

**1686:** figura como primera dama en la lista presentada por Mosquera para el Corpus de Madrid (23-III).

**1687:** figura en una lista de la compañía de Simón Aguado para el Corpus de Madrid.

**1688:** consta como primera dama en la lista presentada por el autor Rosendo López de Estrada para las fiestas del Corpus madrileño. Consta el pago de 200 reales por lo bien que ejecutó su papel el día de la muestra.

**1691:** sustituye a la primera dama de la compañía de Damián Polope en el Corpus de Madrid, por lo que cobra 4000 reales (15-VI).

#### MARIANA (DE) BORJA

'la Borja o 'la Plumilla'

Actriz  
Música

- Hija del arpista Antonio de Borja, y hermana del cobrador de compañías Antonio de Borja.  
- Se casó dos veces: con Bartolomé Romero 'el Mozo', del que tuvo un hijo, Bartolomé (nacido en 1653); en 1653 ya había enviudado de él. Luego, se casó con Cristóbal Caballero, apodado 'Plumilla' (su marido ya en 1668), de quien tuvo otro hijo, Baltasar (nacido en 1673).  
- Muere en Madrid en 1681.

**1651:** representa ante la familia real la comedia calderoniana *Darlo todo y no dar nada*.

**1652:** figura como cuarta dama en la compañía de Mariana Vaca, cobrando 24 reales y tres caballerías (junto con su marido, Bartolomé Romero) (12-III). En la compañía de Mariana Vaca, que se compromete a actuar en la casa de comedias de Valladolid del 12-IV al 30-V.

**1653:** entra en la compañía de Diego Osorio hasta carnaval de 1656, cobrando 14 reales y dos caballerías por actuar, tocar el arpa, cantar y bailar (5-III).

**1654:** se ratifica el contrato con Osorio del año anterior (pasa a cobrar 15 reales) (9-III).

**1655:** en carnaval, representa ante el rey la comedia *Las amazonas* (7-II). Se ratifica el contrato firmado con Osorio el año anterior, hasta el carnaval del año siguiente (cobrará 17 reales y dos caballerías) (27-II). En una lista de gastos del Corpus de Madrid se le conceden 400 reales.

**1656:** representa ante los reyes la comedia *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís (29-II). Figura en la compañía de Diego Osorio desde el 16-III al martes de carnaval del año siguiente, cobrando 17 reales y dos caballerías, en calidad de cuarta dama y música.

**1658:** representa el entremés *El alcalde de Alcorcón* de Agustín Moreto para celebrar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero (6-I). Representa ante los monarcas dos sainetes de Solís en el Coliseo del Retiro (27-II). Participa en el baile de *Los Juan Ranas* en palacio, con motivo del primer cumpleaños del príncipe (fines XI).

**1659:** se le notifica que no salga de la corte por parte de los comisarios del Corpus, y se le embargan bienes (25-II). Figura en la compañía de Osorio para las fiestas del Corpus (28-III).

**1660:** representa *El baile perdido* de Solís.

**1661:** figura como cuarta dama en la compañía de Antonio de Escamilla, que se compromete a representar un auto en el Corpus madrileño (26-III). Recibe 400 reales por su participación en las fiestas del Corpus (23-VII).

**1662:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (21-II). Representa una comedia en palacio (21-II). Figura en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle, que se comprometen a hacer un auto en el Corpus de Madrid (24-III).

**1663:** figura en la compañía de Aguado, al que los organizadores del Corpus notifican que no salga de Madrid (1-II), y que se obliga a hacer un auto en las fiestas (9-III). Es tercera dama en la compañía de José Carrillo, que representa en Valencia (desde 14-IX).

**1664:** hace terceras damas en la compañía de Félix Pascual, en Valladolid, desde Pascua al Corpus (15-II). Figura como tercera dama y música en la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero, quienes se comprometen a un auto en el Corpus madrileño (16-IV).

**1665:** los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican que no salga de Madrid (30-I). Una orden de los comisarios de las fiestas ordena su encarcelamiento, pues el autor José de Garcerán pretendía formar una compañía –en la que estaría la Borja– antes de que se formasen las compañías para las fiestas del Corpus (28-II). Figura como música en la compañía de Francisco García ‘el Pupilo’, que se compromete a un auto del Corpus madrileño (18-III).

**1667:** representa en Valencia en la compañía de ‘el Pupilo’, en calidad de tercera dama (desde 18-VII),

**1668:** representa en la compañía de Fulgencio López, en el Corpus de Peñaranda (Valladolid) (31-V) y en Oviedo (desde 14-IX).

**1670:** figura como tercera dama en la compañía de Manuel Vallejo, en Madrid. Los organizadores del Corpus de Madrid le notifican que no salga de la corte (18-III). Figura en la compañía de Antonio de Escamilla (18-III). Figura como tercera dama en la compañía de Vallejo, que se compromete a representar un auto en las fiestas del Corpus (31-III).

**1671:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (27-I). Figura como tercera dama en la compañía de Félix Pascual y Agustín Manuel de Castilla, que se obliga a hacer un auto en el Corpus de Madrid (27-II).

**1672:** actúa en el fin de fiesta y el sainete de la representación de *Fieras afemina amor* de Calderón, en el Salón Dorado del Buen Retiro (29-I). Recibe 300 reales por haber participado en el Corpus madrileño del año anterior (6-II). Los organizadores del Corpus le notifican que no salga de Madrid (26-II). Aparece como cuarta dama en la compañía de Escamilla, que se obliga a representar un auto en el Corpus de Madrid de este año (19-V). Actúa en la loa y el fin de fiesta de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara, representada en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid (22-XII).

**1673:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (7-II). Figura en la compañía de Escamilla (17-II). Los comisarios del Corpus le ordenan que se pase a la compañía de Manuel Vallejo para hacer de tercera dama o graciosa (18-III). Se le dan 1800 reales por su participación en el Corpus (27-XI).

**1674:** se le notifica que no salga de la corte, por el Corpus (30-I). Figura en la compañía de Manuel Vallejo (4-III). Consta un pago de 3300 reales a ella y su marido, por ayuda de costa (14-V).

**1675:** figura como tercera dama en la compañía de Manuel Vallejo ‘el Mozo’ (11-II). Recibirá 1366 reales por representar en el Corpus (10-V).

**1676:** recibe 300 reales por actuar de dama sobresaliente en *Amar y aborrecido* en el Alcázar de Madrid en la compañía de Antonio de Escamilla (18-I).

**1679:** representa en Valencia en la compañía de su marido, Cristóbal Caballero, como tercera dama (desde 24-VII).

<b>GASPAR FERNÁNDEZ</b> <sup>1674</sup>	Actor
<b>1659:</b> figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus de Madrid (28-III).	

<b>MARCOS GARCÉS</b>	Actor
----------------------	-------

<sup>1674</sup> El *DICAT* se pregunta si este Gaspar Fernández podría ser Gaspar (Fernández) de Valdés, actor, autor y músico, casado con la guardarropa Damiana Arias de Peñafiel. No deben de ser la misma persona, pues el propio *DICAT* se hace eco de una escritura, fechada en Madrid el 26-IV-1657, por la que un procurador se obligaba “en el oficio y cargo de curador” de los seis hijos menores del difunto Gaspar Fernández de Valdés. Por tanto, si este había fallecido en 1657, no podía figurar en la lista de actores de la compañía de Osorio en 1659.

'el Capiscol'	Músico (arpista)
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nació en Valencia.</li> <li>- Fue sacristán de la parroquia de santo Tomás de Valencia.</li> <li>- Se casó con Isabel Méndez (actriz esporádica) y luego, con la actriz María Aguado (desde 1671 figuran en la misma compañía), con la que tuvo cuatro hijos: José, Manuel, Mariana y Vicente (todos actores menos este último).</li> </ul>	
<p><b>1659:</b> representa en Zaragoza en la compañía de Bartolomé Romero, por un tiempo difícil de precisar, hasta el martes de carnaval (6-I). Figura en la compañía de Diego Osorio, que se comprometía a representar un auto en el Corpus de Madrid (seguramente, 'Capiscol' sería músico en la compañía) (28-III).</p> <p><b>1661:</b> figura como arpista en la compañía de Antonio de Escamilla, que se comprometía a hacer un auto en las fiestas del Corpus de Madrid (26-III). Se le dan 100 reales de ayuda de costa por su participación en el Corpus (23-VII).</p> <p><b>1662:</b> los comisarios del Corpus de Madrid le embargan los bienes. Figura como arpista en la compañía de Escamilla y Prado, que se comprometen a representar un auto en el Corpus (24-III).</p> <p><b>1663:</b> los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican que no salga de Madrid (29-I). Figura como músico en la compañía de Escamilla, que se comprometía a hacer un auto en el Corpus de Madrid (9-III).</p> <p><b>1664-1668:</b> está en París, como músico en la compañía de Pedro de la Rosa. Participa ante la corte en el <i>Bailete de las Musas</i> en 1666.</p> <p><b>1671:</b> figura como arpista y segundo barba en la compañía de Félix Pascual y Agustín Manuel de Castilla, que se obligan a hacer un auto en el Corpus madrileño (27-II).</p> <p><b>1672:</b> recibe 100 reales por su participación en el Corpus del año anterior (6-II).</p> <p><b>1673:</b> los comisarios del Corpus de Madrid le notifican que no salga de la corte (7-II). Actúa en Valencia como segundo barba y músico en la compañía de Félix Pascual (VIII a X). Consta como arpista en la compañía de Félix Pascual, que se compromete a un auto del Corpus de Madrid. Cobra 400 reales por su presencia en las fiestas (27-XI).</p> <p><b>1675:</b> en Valladolid en la compañía de Hipólito Olmedo (1-V). En la compañía de Hipólito Olmedo, representando comedias, con sus sainetes, bailes y entremeses, en el patio de santo Domingo de la Calzada (Burgos), por cuatro días (desde el 29-XI).</p> <p><b>1677:</b> estando en la compañía de Hipólito Olmedo en Antequera (Málaga), se concierta a representar en Málaga del 25-XII al carnaval del año siguiente (19-XI).</p> <p><b>1678:</b> una escritura refiere que 'Capiscol' está dispuesto a pasar de la compañía de Hipólito Olmedo a la de la autora Juana Coloma, para figurar en ella desde el miércoles de ceniza al carnaval del año siguiente (4-II).</p> <p><b>1679:</b> firma un contrato para entrar en la compañía de Ángela de León como arpista y barba, actuando desde el 15-X al carnaval del año siguiente (25-IX).</p> <p><b>1682:</b> actúa en Valencia con la compañía de Manuel Vallejo, al menos hasta fines de junio.</p>	

<b>MATEO DE GODOY</b>	Actor
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nació en Granada.</li> <li>- Se casó dos veces: con la actriz Isabel Bazán (fallecida en 1657 o antes) y con Damiana Arias (viuda de Gaspar de Valdés), esposa suya ya en 1658.</li> <li>- Fue tesorero de la Cofradía de la Novena (en 1654, 1666 y 1670).</li> <li>- Tuvo mucho éxito representando barbas.</li> <li>- Murió en Madrid, el 2-XI-1674.</li> </ul>	
<p><b>1639:</b> figura en un concierto para formar una compañía por un año, dirigida por Juan Rodríguez de Antriago (6-IV). Representa con dicha compañía en el Corpus de Borox (Toledo) (16-IV).</p> <p><b>1640:</b> figura en la compañía de Bartolomé Romero, a quien los organizadores de las fiestas del Corpus notifican que no salga de Madrid (29-II).</p> <p><b>1643:</b> representa en el Corpus de Sevilla en la compañía de Bartolomé Romero.</p> <p><b>1644:</b> figura en la compañía de Antonio de Rueda, que representa en la Montería de Sevilla del 25-XII-1643 al 9-II-1644, y también realizó los autos en Sevilla.</p> <p><b>1646:</b> en la compañía de Antonio de Rueda, a quien los organizadores del Corpus de Madrid</p>	

notifican que no salga de la corte por haber sido elegida para representar un auto (10-II).

**1651:** se concierta con Diego Osorio para representar barbas en su compañía, si hay licencia, cobrando 16 reales de parte (25-I).

**1652:** se concierta con Diego Osorio para representar barbas en su compañía hasta el martes de carnaval del año siguiente, cobrando 16 reales de parte (18-II).

**1655:** entra en la compañía que está formando Diego Osorio; cobrará 18 reales, dos caballerías más un préstamo de 1100 reales (4-III). Participa en la loa de Antonio de Solís para la comedia *Las amazonas*, representada al rey (7-II).

**1656:** se concierta con Osorio para representar barbas en su compañía hasta el martes de carnaval del año siguiente, cobrando 18 reales y dos caballerías (15-III).

**1657:** los organizadores del Corpus le notifican que no salga de Madrid y se le embargan bienes (9-II).

**1658:** actúa en el Coliseo del Buen Retiro en el entremés *El caballero niño* y el sainete *Aguardad, supremos dioses* de Antonio de Solís, con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero (27-II).

**1659:** los organizadores del Corpus le notifican que no salga de Madrid y se le embargan bienes (25-II). Figura en la compañía de Osorio en el Corpus de Madrid (28-III).

**1661:** figura como barba en la compañía de Antonio de Escamilla, que se compromete a hacer un auto en el Corpus de Madrid (26-III). Recibe 300 reales por actuar en el Corpus (23-VII).

**1662:** figura como primer barba en la compañía de Escamilla, que se compromete a hacer un auto en el Corpus de Madrid (24-III).

**1663:** las autoridades del Corpus le notifican que no salga de Madrid (29-I). Figura en la compañía de Escamilla, que se compromete a hacer un auto en el Corpus madrileño (9-III).

**1664:** los organizadores de las fiestas del Corpus notifican a la compañía de Antonio de Escamilla, en la que figura Godoy, que no salga de Madrid (28-II). Figura en la compañía de Escamilla, que se compromete a un auto del Corpus (16-IV).

**1665:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (30-I). Figura en la compañía de Escamilla como barba, para representar un auto en las fiestas del Corpus madrileño (18-III).

**1669:** figura en la compañía de Escamilla representando en Madrid desde el miércoles de ceniza al martes de carnaval del año siguiente (19-III).

**1670:** figura en la compañía de Escamilla, a la que las autoridades del Corpus notifican que no salga de Madrid (18-III). Figura en la compañía de Escamilla, que se obliga a hacer un auto en el Corpus de Madrid (31-III).

**1671:** se le notifica que no salga de Madrid, por las fiestas del Corpus (27-I). Figura como barba en la compañía de Escamilla, que se obliga a representar un auto en el Corpus madrileño (27-II).

**1672:** recibe 100 reales por haber actuado en el Corpus del año anterior (6-II).

<b>JUAN GONZÁLEZ (VALCÁRCEL)</b> <sup>1675</sup>	Actor
- Se casó con la actriz María Polonia (su mujer ya en 1625).	
<b>1625:</b> se concierta con el autor Pedro de Valdés para representar graciosos, cantar y bailar en su compañía, cobrando 5 reales de ración, 11 por representación y tres caballerías (20-II).	

<sup>1675</sup> Bajo el nombre de Juan González, podrían esconderse hasta tres personas diferentes; Juan González Valcárcel, Juan González y Juan González apodado 'Zapizurri'. Según el *DICAT*, el Juan González Valcárcel que trabajó en 1659 en la compañía de Osorio en el Corpus madrileño, podría ser el mismo Juan González que trabajó como segundo galán en la compañía de Antonio de Escamilla en 1661, 1662, 1663, 1664, 1665 y 1675. A su vez, según Rennert, este González Valcárcel podría ser el 'Zapizurri' de quien la *Genealogía* dice que representó segundos galanes en Madrid. Sin embargo, lo cierto es que, si González Valcárcel y Juan González son uno mismo, entonces González Valcárcel y 'Zapizurri' no serían la misma persona, ya que 'Zapizurri' falleció en 1667 y Juan González aún figuraba en la compañía de Escamilla en 1675. E incluso podríamos preguntarnos: ¿pudieron ser González Valcárcel y 'Zapizurri' la misma persona, distinta de Juan González? Como actualmente no disponemos de datos suficientes, los interrogantes quedan sin responder y todo lo que se diga quedará en el terreno de las hipótesis.

**1635:** consta en la compañía de Pedro de Valdés, como segundo y tercer galán, cobrando 7 reales (7-III). Representa en esta misma compañía en la Octava de Santa Cruz de la Zarza (Toledo) (8 y 9-VI).

**1641:** entra en la compañía de Gabriel Cintor y Antonio Benavente, representando, cantando y bailando, hasta el martes de carnaval del año siguiente, cobrando 11 reales de ración, 16 por representación, 50 ducados para el Corpus, tres caballerías y 500 reales de préstamo (21-II).

**1642:** se compromete a entrar en la compañía de Cipriano Valerio Enríquez y Luis Fernández de Gandía, desde el 9-III hasta el martes de carnaval del año siguiente, cobrando 12 reales de ración, 14 por actuación, tres caballerías, 440 reales en el Corpus y la mitad de las raciones de la Cuaresma. Figura en la compañía de Cintor y Benavente, representando comedias en el Hospital General de Valencia (5-IV).

**1643:** representa en el Corpus de Úbeda en la compañía de Agustín Coronel (17-IV). Figura en la compañía de Tomás Díaz 'el Labrador', actuando en el Coliseo de Sevilla (desde 15-IX).

**1645:** representa en el Corpus sevillano en la compañía de Lorenzo Hurtado de Cámara.

**1648:** actúa en el Coliseo sevillano en la compañía de Esteban Núñez, haciendo 40 representaciones, con sus bailes y entremeses (desde 15-IX).

**1650:** representa un auto en Granada (26-VI).

**1652:** representa en la compañía de Pedro de la Rosa en el Coliseo de Sevilla, durante la primavera y en el Corpus.

**1655:** firma en Madrid un contrato como segundo galán en la compañía de Francisco García 'el Pupilo', desde el miércoles de ceniza de 1656 al martes de carnaval del año siguiente, cobrando 26 reales, tres caballerías más un préstamo de 2500 reales (3-XII).

**1657:** los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican que no salga de Madrid (9-II). Actúa en los corrales madrileños en la compañía de 'el Pupilo', entre el 10-IX y el 26-XI. Se desplaza con la compañía de 'el Pupilo' de Madrid a Zaragoza, para 50 representaciones; luego regresan a Madrid para actuar desde el 15-II al último día de carnaval (5-XII).

**1659:** los organizadores del Corpus le notifican y le embargan bienes para que no salga de Madrid (25-II). Figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus (28-III)<sup>1676</sup>.

<b>ALONSO (PEDRO) DE OLMEDO TOFIÑO (o TUFÍÑO)</b> 'el Mozo'	Actor Autor
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nació en Zaragoza en 1626.</li> <li>- Hijo de los actores Alonso de Olmedo Tufiño y Jerónima de Omeño. Hermano de los también actores Jerónima, Vicente, María y Juana de Olmedo.</li> <li>- Tuvo formación universitaria (fue "bachiller en cánones" por la Universidad de Salamanca).</li> <li>- Tenía el título de hidalgo de Aragón por vía paterna.</li> <li>- Se casó con María (Antonia) de León (su mujer quizá ya en 1652), que fue secuestrada por el Almirante de Castilla poco después del enlace, y a la que nunca más volvió a ver. Se casó nuevamente con Manuela de Escamilla (su "legítima mujer" ya en 1668).</li> <li>- Tuvo varios hijos: dos con la actriz María de Anaya, Gaspar (nacido en 1660) y Alonso Amando (nacido en 1662) (y quizá también otra niña, María, fallecida prontamente, en 1663), y un hijo con Manuela de Escamilla (Alonso Anacleto Jerónimo, nacido en 1668).</li> <li>- Fue mayordomo de la Cofradía de la Novena (1661, 1665, 1668, 1678, 1679).</li> </ul>	

<sup>1676</sup> Hemos reseñado hasta aquí todo lo que el *DICAT* dice de Juan González Valcárcel en su correspondiente entrada. Pero si, como hemos dicho, Juan González Valcárcel y Juan González son la misma persona, entonces habría que incluir la información de la entrada que el *DICAT* dedica a Juan González. Ésta refiere, básicamente, que el dicho González estuvo de segundo galán en la compañía de Antonio de Escamilla en marzo de 1661; representó un auto en Madrid en 1661; consta como segundo galán en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle en marzo de 1662; representó en el Buen Retiro *La presumida* y *la hermosa* con la compañía de Aguado en julio de 1662; consta en las compañías de Aguado y Escamilla en febrero y marzo de 1663, respectivamente; figura en la compañía de Escamilla en 1664; consta como segundo galán en la compañía de Escamilla en 1665; y figura en la lista de la compañía de Aguado y Escamilla para la organización de las fiestas del Corpus de Madrid de 1675. Para más datos, remitimos a la entrada de Juan González en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*.

- Fue el cofrade de la Novena encargado de organizar las fiestas por el traslado de la Virgen a una nueva capilla (11-III-1674)
- Según la *Genealogía*, "fue hombre de mui buen juicio y buena conversazion y de mui buenos prozedimientos, cortesano y atento. Escribio con gran azierto y discrezion algunos bailes y saynetes y mui buenas coplas así para Palazio como para la Villa".
- "Hizo galanes en las compañías de Madrid muchos años con grandísimo aplauso".
- Muere en Alicante, probablemente en 1682.

**1639:** actúa y baila en Sevilla en la compañía de su padre.

**1640:** figura en la lista de la compañía del autor Manuel Vallejo, actuando y bailando, para representar en el Corpus de Sevilla.

**1652:** representa en la compañía de Diego Osorio, desde el 15-II al martes de carnaval del año siguiente, ganando 33 reales (a compartir con su hermana). Figura como tercer galán en la compañía de Mariana Vaca, cobrando 38 reales y cinco caballerías (junto con su mujer) (12-III). Con la misma compañía, representa en Valladolid del 12-IV al 30-V.

**1654:** figura en la compañía del autor Juan Pérez de Tapia (9-III).

**1655:** figura como primer galán en la compañía de Pérez de Tapia, para representar en el Corpus de Sevilla.

**1657:** representa cien comedias con la compañía de Pérez de Tapia en las casas de comedias de Granada, desde el último día de octubre hasta antes o después del Corpus del año siguiente.

**1659:** los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican y embargan bienes para que no salga de Madrid (25-II). Figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus (28-III). Realiza en la casa de comedias de Córdoba 48 representaciones hasta el 26-XI.

**1661:** primer galán en Madrid en la compañía de Pedro de la Rosa, hasta que éste parte a Francia. Consta como primer galán de la compañía de Antonio de Escamilla, que se compromete a representar un auto en las fiestas del Corpus de Madrid (26-III). Recibe 400 reales de ayuda de costa por participar en el Corpus (23-VII).

**1662:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (21-II). Figura como primera galán en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle, que se comprometen a hacer un auto en el Corpus de Madrid (24-III). En la compañía de Aguado, representa en el Buen Retiro *La presumida y la hermosa* (2-VII).

**1663:** los organizadores de la fiesta del Corpus notifican a la compañía de Simón Aguado, en la que figura Olmedo, que no salga de Madrid (29-I). Figura en la compañía de Antonio de Escamilla para representar un auto en las fiestas del Corpus de Madrid (9-III).

**1664:** los organizadores de la fiesta del Corpus notifican a la compañía de Escamilla, en la que figura Olmedo, que no salga de Madrid (28-II). Figura en la compañía de Escamilla, que se obliga a representar un auto del Corpus (16-IV).

**1665:** consta como primer galán en la compañía de Escamilla, a la que los comisarios de las fiestas del Corpus notifican que no salga de Madrid (30-I). Obligación a la compañía de Escamilla para que represente un auto del Corpus (18-III).

**1669:** representa en Madrid en la compañía de Escamilla desde el miércoles de ceniza al martes de carnaval del año siguiente.

**1670:** los organizadores de la fiesta del Corpus notifican a la compañía de Escamilla, en la que figura Olmedo, que no salga de Madrid (18-III). Figura en la compañía de Escamilla, que se obliga a un auto del Corpus (31-III).

**1671:** figura como primer galán en la compañía de Escamilla, que se obliga a representar un auto en el Corpus madrileño (27-II). Recibe 200 reales por participar en el Corpus (6-II).

**1672:** representa *Fieras afemina amor* en el Salón Dorado del Buen Retiro (29-I). Se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (26-II). Consta como primer galán en la compañía de Escamilla, que se obliga a representar un auto en el Corpus de Madrid (19-III). Participa en la loa de *Los celos hacen estrellas* en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid (22-XII).

**1673:** figura en la compañía de Manuel Vallejo, que se obliga a un auto en el Corpus de Madrid. Se le notifica que no salga de la corte, por el Corpus (7-II). Recibe 2000 reales por actuar en las fiestas del Corpus (24-V).

**1674:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (30-I). Consta en una lista del Corpus en la compañía de Manuel Vallejo (4-III), que se obligará a representar un auto en el Corpus (13-III). Recibe 1500 reales de ayuda de costa y suplimientos de partidos del Corpus (28-VI).

**1675:** figura como primer galán en la compañía de Manuel Vallejo, a la que los comisarios del

Corpus notifican que no salga de Madrid. Se avisa personalmente a Olmedo del posible embargo de bienes (11-II). Figura en la lista del autor Antonio de Escamilla para el Corpus de ese mismo año (2-III). Cobra 1000 reales por las fiestas del Corpus (10-V). Recibe 1000 reales por ayuda de costa (24-V).

**1676:** "Puso el sarao" en la representación de *Amado y aborrecido* por parte de la compañía de Escamilla en el Alcázar de Madrid (18-I). Cobra 800 reales por la composición del sainete (22-I). Figura en la compañía de Escamilla, que se obliga a un auto del Corpus (26-II). Constan los pagos por el vestuario de cuatro comedias en el Alcázar de Madrid más 400 reales "por los saraos y bayles que a puesto" (29-II).

**1677:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (26-II). Figura en la compañía de Escamilla, que se obliga a un auto en el Corpus de Madrid (2-IV). Consta en una lista para repartir 5600 reales entre los actores participantes en las fiestas del Corpus.

**1678:** los organizadores del Corpus notifican a Escamilla y su compañía, en la que figura Olmedo, que no salgan de la corte (17-II). Figura en la lista de la compañía de Escamilla, que se obliga a representar un auto en el Corpus (24-III).

**1679:** figura en la compañía de Manuel Vallejo, que se obliga a hacer un auto en el Corpus de Madrid (11-II). Recibe 500 reales por un "papel" en las fiestas del Corpus. Representa en la compañía de Vallejo *Psiquis y Cupido* en el Salón del Buen Retiro (3-XII). Contan los pagos por los vestidos, 250 reales por un baile más 448 reales. Con la misma compañía, representa *Faetón* en el Salón del Buen Retiro (22-XII).

**1680:** consta un pago de 300 reales "por el entremés de *Los estudiantes*", representado junto con *La púrpura de la rosa* por la compañía de Manuel Vallejo, el 18 de enero en el Salón del Alcázar de Madrid (24-I). Con la misma compañía representa *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* en el Coliseo del Buen Retiro (del 3 al 5-III). Con la misma compañía representa *El celoso extremeño* y *Entre bobos anda el juego* en el Alcázar madrileño (4 y 5-III). Figura en la compañía de Vallejo, que se obliga a un auto en el Corpus (7-IV).

**1681:** los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican que no salga de la corte (4-II). Figura en la compañía de Manuel Vallejo, que se obliga a un auto en el Corpus (26-III).

**1682:** actúa en Valencia, como galán, en la compañía conjunta de Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla, al menos hasta fines de junio.

JERÓNIMA DE OLMEDO	Actriz
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nació en Talavera de la Reina.</li> <li>- Hija de los actores Alonso de Olmedo y Jerónima de Omeño. Hermana de los también actores Alonso, Vicente, María y Juana de Olmedo.</li> <li>- Se casó con Juan Navarro Oliver (desde 1662, suelen estar en las mismas compañías, él como guitarrista).</li> <li>- Representó segundas y terceras damas con mucho éxito.</li> <li>- Fue nombrada mayordoma de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (23-III-1687)</li> <li>- Muere en Madrid, con más de 80 años de edad, el 19-I-1705.</li> </ul>	
<p><b>1631:</b> siendo niña, figura en la compañía de su padre (29-X).</p> <p><b>1638:</b> figura en la compañía de su padre, ganando 8 reales de ración y 8 por representación (25-II).</p> <p><b>1640:</b> representa, canta y baila en la compañía de Manuel Vallejo en el Corpus de Sevilla.</p> <p><b>1645:</b> actúa en el Corpus de Madrid y en su Octava (Guadalajara), cantando y bailando. Cobra (a repartir con sus dos hermanas) 2450 reales y 24 reales de ración, mantenimiento aparte (21-III).</p> <p><b>1652:</b> tercera dama en la compañía de Diego Osorio, desde el 15-II al martes de carnaval del año siguiente, ganando 33 reales (a compartir con su hermano).</p> <p><b>1653:</b> actúa como primera dama en el Corpus de Majadahonda (Madrid), el 11 y 12-VI, por lo que cobra 1000 reales.</p> <p><b>1654:</b> actuando como segunda o tercera dama y bailando en la compañía de Diego Osorio, desde el 12-III al carnaval del año siguiente, ganando 20 reales más cuatro caballerías.</p> <p><b>1655:</b> figura como segunda dama en la compañía de Jacinto Riquelme, que se comprometía a actuar en el Corpus de Madrid (19-III). En la compañía de Francisca Verdugo (viuda de Riquelme), que se comprometía a ir desde Salamanca a Madrid para representar en los corrales de la Villa (22-VIII). En la compañía de Francisca Verdugo, que se compromete a</p>	

representar en Madrid hasta el martes de carnaval de 1656 (9-XII).

**1657:** se le notifica que no salga de Madrid por el Corpus y se le embargan ropas y posesiones (9-II). Figura en la compañía de Francisco García 'el Pupilo', que se desplaza de Madrid a Zaragoza para hacer 50 representaciones en la casa de comedias y luego, regresa a la corte para actuar desde el 15-II-1658 hasta el final del carnaval (5-XII).

**1658:** representa en palacio el baile de *Los Juan Ranas*, con motivo del primer cumpleaños del príncipe Felipe Próspero (fines XI).

**1659:** figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus de Madrid (28-III).

**1661:** representa en Francia en la compañía de Pedro de la Rosa.

**1662:** figura en la compañía de José Carrillo, que pretende firmar un contrato para actuar en la casa de comedias de Segovia del 2-I al martes de carnaval. Los comisarios del Corpus le notifican que no salga de Madrid (21-II). Actúa con la compañía de José Carrillo en Valencia (desde 14-VII).

**1666:** representa, con la compañía de Pedro de la Rosa, el *Bailete de las Musas* en la corte de París.

**1674:** representa damas en la compañía de Manuel Vallejo (4-III), que se obliga a un auto en el Corpus de Madrid (13-III). Recibe 500 reales de ayuda de costa por su participación en el Corpus (28-VI).

**1677:** los organizadores de la fiesta del Corpus le notifican que no salga de Madrid (26-II).

VICENTE DE OLMEDO (TOFIÑO)	Actor Bailarín
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nació en Lisboa, antes de 1640.</li> <li>- Hijo menor de los actores Alonso de Olmedo y Jerónima de Omeño. Hermano de los también actores Alonso, Jerónima, María y Juana de Olmedo.</li> <li>- Se casó con Francisca Bezón (quizá en 1650 o, antes bien, hacia la década de los sesenta).</li> <li>- Fue actor por poco tiempo, según la <i>Genealogía</i>.</li> <li>- Fue mayordomo y tesorero de la capilla que la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena tenía en Sevilla, pues su presencia allí era constante (8-III-1676).</li> <li>- Fue tesorero de la Cofradía entre 1706 y 1710.</li> <li>- Muere en Madrid en 1718.</li> </ul>	
<p><b>1655:</b> figura como cuarto galán en la compañía de Juan Pérez de Tapia, representando en el Corpus de Sevilla.</p> <p><b>1657:</b> figura en la compañía de Juan Pérez de Tapia, para representar en el Corpus de Granada (12-I). Con la compañía de Pérez de Tapia, representa comedias en las casas de comedias de Granada, desde fines de octubre hasta antes o después del Corpus de 1658.</p> <p><b>1659:</b> los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican y embargan los bienes para que no salga de la Corte (25-II). Figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus de Madrid (28-III).</p> <p><b>1661:</b> representa en Cádiz en la compañía de Pérez de Tapia (27-VIII). Desde el 8-X está en Sevilla con la compañía de Pérez de Tapia para cincuenta representaciones.</p> <p><b>1666:</b> representa, con la compañía de Pedro de la Rosa, el <i>Bailete de las Musas</i> en la corte de París.</p>	

MIGUEL (DE) OROZCO <sup>1677</sup>	Actor Autor
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se casó con la actriz Juana Navarro (desde 1672 aparecen en las mismas compañías) y tuvieron dos hijos, también cómicos (y todavía menores de edad en 1684): Miguel de Orozco y Juana Navarro (la cual, según la <i>Genealogía</i>, podría no ser hija de Orozco sino de un noble).</li> </ul>	
<p><b>1658:</b> representa en la compañía de Mariana Vaca en Badajoz (9-I).</p>	

<sup>1677</sup> El *DICAT* se pregunta si son la misma persona Miguel de Orozco y Miguel de Orozco Saavedra; este último fue el marido de Petronila de Benavente y en 1656, estando en la compañía de Alonso Caballero, fue recibido en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena.



**1659:** los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican y embargan los bienes para que no salga de la Corte (25-II). Figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus de Madrid (28-III).

**1660:** está en París representando con la compañía de Sebastián de Prado, que había marchado en abril con motivo de la boda de la infanta M<sup>a</sup> Teresa con Luis XIV.

**1661:** figura en la compañía de Sebastián de Prado, que se compromete a hacer un auto del Corpus en Madrid (26-III). Se le asignan 200 reales de ayuda de costa en los gastos del Corpus (23-VII). Representa en Valladolid en la compañía de Prado (12-XII).

**1662:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (21-II). Figura como tercer galán en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle, que se comprometen a representar un auto en el Corpus de Madrid (24-III). Consta en la compañía de Antonio de Escamilla (6-XI).

**1663:** figura en la compañía de Simón Aguado, a la que los organizadores del Corpus notifican que no salga de Madrid (1-II). Figura en la compañía de Antonio de Escamilla, que se obliga a hacer un auto en las fiestas del Corpus de Madrid (9-III).

**1664:** figura en la compañía de Escamilla, a la que los organizadores del Corpus notifican que no salga de Madrid (28-II). Figura en la compañía de Escamilla, que se obliga a representar un auto del Corpus (16-IV).

**1665:** los organizadores del Corpus le notifican que no salga de Madrid (30-I). Figura en la compañía de Escamilla como tercer galán (30-I). Consta en la compañía de Escamilla para representar un auto en el Corpus de Madrid (18-III).

**1667:** representa en Burgos con la compañía de la autora Ángela de León (9-III). Con la misma compañía representa en Medina de Rioseco, cobrando 20 reales por representación (del 8 al 15-V).

**1669:** concierta representaciones y contrata comediantes para la compañía de la autora Fabiana Laura, que le otorga poderes para ello (del 12 al 5-II).

**1670:** representa con la compañía de Fabiana Laura en Murcia (II). Con la misma compañía, en Málaga desde el segundo día de Pascua florida (8-III). Se desplaza a Madrid para representar galanes en la compañía de Antonio de Escamilla en las fiestas de Pascua de Resurrección (24-III). Consta en la compañía de Escamilla, que se obliga a hacer un auto en el Corpus de Madrid (31-III).

**1671:** representa en Granada en la compañía de Fabiana Laura (antes 23-VI). Con la misma compañía en Córdoba, para 40 representaciones (desde IX).

**1672:** se le notifica que no salga de Madrid, por el Corpus (26-II). Su compañía (a medias con el autor Hipólito de Olmedo) representa en Lisboa desde el 25-IV a febrero del año siguiente. Su compañía renueva el contrato con sus integrantes desde el martes de carnaval de 1673 hasta el del año siguiente (17-XII).

**1673:** representa en el Corpus de Badajoz comedias y autos, cobrando 4200 reales (VI).

**1677:** se compromete a representar en la compañía de la autora Ángela de León en Burgos veinte comedias nuevas, bailes y sainetes, desde el segundo día de Pascua de Resurrección (13-II). Firma un contrato con Ángela de León por el que Orozco estará en su compañía como primer actor, hasta el martes de carnaval del año siguiente, representando en Burgos y otros lugares (28-IV).

**1679:** como primer galán de la compañía de Ángela de León, actúa en Córdoba del 15-X al carnaval del año siguiente.

**1683:** figura como barba en la lista que el autor Matías Castro presenta a los organizadores de las fiestas del Corpus de Madrid (23-III).

<b>DIEGO (DE) OSORIO (DE VELASCO)</b>	Actor Autor
<p>- Se casó con la actriz y música Isabel de Guevara y, tras su muerte en 1651, con Micaela de Andrade, en 1657.</p> <p>- Tuvo una hija: Catalina Osorio (fallecida ya en 1658).</p> <p>- Según la <i>Genealogía</i>, fue "de la casa del Condestable, heredero de un mayorazgo de un hermano suio" y "gobernador de Salas de los Infantes" (Burgos) y su partido" (en 1662, ante las notificaciones de los organizadores del Corpus para que Micaela de Andrade no saliese de Madrid, ésta y su marido alegaron que se iban a la tierra de él. Es posible, por tanto, como señalan Cotarelo y la <i>Genealogía</i>, que Osorio hubiese heredado un mayorazgo por su</p>	

parentesco con los Velasco y un oficio con jurisdicción en Burgos).  
- Falleció en Salas de los Infantes.

**1623:** como miembro de la compañía de Francisco Fernández Galindo, se compromete a representar en la fiesta de la Virgen de Agosto (23-VII). Se concierta para permanecer en la compañía de Galindo desde el miércoles de ceniza de 1624 al de 1625 (25-XI).

**1635:** actúa como segundo gracioso, canta y baila en la compañía de Pedro de Ortega en Andalucía.

**1636:** figura como gracioso en la compañía de Alonso de Olmedo.

**1638:** se concierta para actuar de gracioso por un año en la compañía de Antonio de Rueda, cobrando 8 reales de ración, 15 por representación y 350 por el Corpus (2-XI).

**1639:** figura en la compañía de Antonio de Rueda, a la que los organizadores del Corpus notifican que no salga de Madrid (8-III).

**1640:** hace de gracioso en la compañía de Antonio de Rueda representando en la casa de comedias de Granada y en el Corpus de Sevilla.

**1641:** se concierta para entrar en la compañía de Andrés de la Vega como gracioso, por 8 reales de ración, 15 por representación, 400 reales y tres caballerías para el Corpus, y 600 de préstamo (24-XII).

**1643:** en la compañía de Pedro de Ascanio (16-I). En la compañía de Antonio de Rueda, que representa en la Montería de Sevilla del 25-XII al 9-II-1644 y representa los autos en dicha ciudad.

**1646:** se notifica a la compañía de Antonio de Rueda, en la que figura Osorio, que no salga de Madrid, por el Corpus (10-II).

**1647:** con su mujer y otras dos actrices, se concierta a actuar el domingo de la infraoctava del Corpus en la villa de Borja, por lo que ganarían 1000 reales (10-II).

**1648:** entre marzo y agosto, consta en varias escrituras como apoderado de la compañía de Antonio de Rueda contratando representaciones para la misma (quizá, además de apoderado, ejercía alguna responsabilidad en la dirección de la compañía).

**1649:** consta el embargo y retención de la compañía de Osorio por los comisarios del Corpus de Madrid, para que representaran en las fiestas (17-IV). Representa en el Escorial el auto *El gran patio de palacio* (antes del 20-VII). Del 23-VI al 1-XI, su compañía y la de Antonio de Prado representan en los corrales madrileños del Príncipe y de la Cruz los autos *El gran patio de palacio*, *El gran teatro del mundo*, *La exaltación de la cruz* y *La Magdalena*, por lo que cobran conjuntamente 710600 maravedíes.

**1650:** representa en Barajas (Madrid) con su compañía. Representaciones particulares a nobles y al rey. Consta una ayuda de consta de 200 ducados para su compañía, que había sido retenida para las fiestas del Corpus en Madrid (7-V). Se obliga a representar un auto con su compañía en el Corpus, por lo que recibiría 800 ducados (20-V). Su compañía y la de Antonio de Prado representan *La piel de Gedeón* y *El año santo en Roma* en el Corpus, por lo que reciben 23650 reales (16-VI). Representa ante el rey en el Retiro unas "comedias de burlas" (VII u VIII). Representa en la fiesta que se hizo por el cumpleaños de la reina, cobrando 2000 reales (22-XII).

**1651:** se concierta con varios actores para entrar en su compañía, en el caso de que hubiese licencia para representar (25-I). Se compromete a representar en Aljete (Madrid) *El Eneas de Dios* y *Antes que todo es mi dama* el domingo de Cuasimodo, por lo que cobra 1600, más cama, posada y transporte (12-IV). Representa un auto ante el Consejo de la Inquisición el viernes del Corpus. Su compañía representa *El cubo de la Almudena* en el Corpus de Madrid (8-VI). Actúa en Sigüenza, cobrando 5300 reales y 100 reales de ayuda de costa por actuación (VII). Representa en el Escorial ante la reina (X-XI). Su compañía representa en palacio *Darlo todo y no dar nada*, una loa de Antonio de Solís y un entremés (VI y XII).

**1652:** su compañía representa posiblemente en El Pardo cuatro comedias (14, 18, 25 y 28-I). Se concierta con varios actores para que entren en su compañía (18 y 19-I). Representa un auto de Calderón en el Corpus de Madrid, por lo que recibe 950 ducados, 100 por la representación del sábado y 50 por la mitad de la joya (del 28-V al 1-VI). Actúa durante la Octava en Pinto, Fuente el Saz, Arganda, Daganzo de Arriba, Ciempozuelos, Villarejo de Salván, Villarrubia de Ocaña (Toledo), Barajas, Mondéjar y Villalbilla; representa comedias, autos bailes y sainetes, y cobra entre 1000 y 3200 reales, más camas, posadas y carros para el transporte (entre el 26-V y el 13-VI). Representa cuatro comedias, bailes y entremeses en Brihuega (Guadalajara) (del 14 al 17-VIII) y en Cifuentes (Guadalajara) (31-VIII, del 1 al 3-IX), cobrando 7500 reales, camas, posadas más carros para el transporte. Representa comedias

de su repertorio, bailes y entremeses en Valladolid, cobrando 55 reales de ayuda de costa por actuación (desde 24-X). Actúa en Segovia (desde fines XII hasta el 19-I-1653).

**1653:** constan escrituras de Osorio con varios actores para que entren en su compañía hasta el martes de carnaval de 1656 (28-II y 5-III). Constan escrituras de formación de una compañía de partes de Osorio con otros actores (7, 11 y 15-III). Representa en Aljete (Madrid) dos comedias, bailes y entremeses, cobrando 1450 reales, más alojamiento y transporte (20-IV). Representa un auto de Calderón en el Corpus de Madrid, cobrando 4950 reales (12-VI). Actúa en el Corpus de Borox (Toledo), Navalcarnero, Añover (Toledo), Ciempozuelos, Illescas y Villa del Prado (Madrid) y San Martín de Valdeiglesias, haciendo comedias, bailes, entremeses (y a veces, el mismo auto que en Madrid), por lo que cobra entre 1700 y 3400 reales, más alojamiento y transporte (del 17 al 25-VI). Actúa en las fiestas de verano de Sigüenza, Brihuega y Cifuentes, representando comedias, bailes y entremeses, por lo que cobra hasta 6500 reales, más transporte (del 19-VII al 26-VIII). Representa en corrales de Madrid (antes de IX). Actúa en Salamanca (quizá también Segovia y Valladolid) (del 2 al 11-XI). Regresa a Madrid.

**1654:** se concierta con varios actores para que entren en su compañía hasta el carnaval del año siguiente (9, 10, 11 y 12-III). Actúa en el Corpus de Madrid (4-VI). Actúa durante la Octava en Villaconejos, Valdemoro, Chinchón, Vallecas, Navalcarnero y Añover, representando comedias, bailes y entremeses, y “el auto de la fiesta de Madrid”, por lo que recibe hasta 3400 reales, más alojamiento y carruaje para el traslado (del 3 al 15-VI). Participa en las fiestas de agosto y septiembre de San Sebastián de los Reyes, Colmenar Viejo, Fuenlabrada, Barajas y Las Rozas, representando comedias, bailes y entremeses, por lo que recibe entre 1000 y 1300 reales, cama, posada y carros para el transporte (del 28-VIII al 29-IX).

**1655:** constan escrituras de formación de compañía entre Osorio y varios actores, hasta carnaval del año siguiente (27-II, 3 y 4-III). Entre la documentación del Corpus de Madrid, se reseña que Osorio representará un auto en el Corpus (27-V) y se partirá con la compañía de Jacinto Riquelme las representaciones particulares ante los Consejos, por lo que cobrará 10750 reales (19-III y 24-IV). Actúa durante la Octava en Arganda, Villa del Campo, Valdaracete, Carabaña, Barajas, Valdemoro, Alcobendas y Carabanchel de Arriba, representando comedias, bailes y entremeses (o, en vez de comedia, el auto de Madrid), por lo que cobra entre 1300 y 4700 reales, más alojamiento y transporte (del 22-V al 13-VI). Actúa en las fiestas de julio y agosto de Sigüenza y Brihuega, representando comedias, bailes y entremeses, por lo que recibe hasta 6600 reales (del VI al 17-VIII). Aunque desde el 25-II, la postura de Jerónimo de Montalvo para obtener el arrendamiento de los corrales madrileños, estipulaba que las compañías no podrían salir de la corte en IX, X y XI, la de Osorio sí se ausentó (actuó en Sigüenza y Alcalá por esas fechas), lo que provocó las quejas de Montalvo (XI).

**1656:** su compañía representa una “fiesta grande [...] con tramoyas” en el Salón del palacio del Buen Retiro (16 y 20-II), por cuyos ensayos no pudo actuar en el corral de la Cruz (desde el 19-I). Parte de esa fiesta se representó a los Consejos en el Coliseo del Buen Retiro (21-II). Se concierta con varios actores para que entren en su compañía hasta el martes de carnaval del año siguiente (15 y 16-III). Actúa en las fiestas del Corpus de Madrid (15-VI). Participa en el Corpus y las fiestas de Carabanchel de Arriba, Colmenar Viejo, Barajas, Fuenlabrada, Getafe, Illescas, Fuencarral, Aranjuez, Móstoles y Griñón, representando comedias, bailes, entremeses y/o el auto de Madrid, por lo que cobra hasta 4900 reales, más cama, posada y, en algunos casos, transporte (del 10 al 25-VI). Representa en la casa de la Olivera de Valencia, a razón de 14 libras por actuación (del 18-VIII al 15-XI). Representa cuatro comedias nuevas en un corral madrileño (seguramente, el de la Cruz) (desde el 8 ó 15-XII).

**1657:** representa una comedia en El Pardo (11-I). Representa *El golfo de las sirenas* en el palacio de la Zarzuela (17-I). Se le notifica, como autor de compañía, que no salga de Madrid, por el Corpus (9-II). Está representando *San Alejo* en el corral del Príncipe (25 y 28-I). Representa *El Alcázar del secreto* en el Buen Retiro (12-II). Se concierta con varios actores para que formen parte de su compañía hasta el carnaval del año siguiente (7-III). Representa *La gitanilla* en el Alcázar de Madrid (10-IV). Actúa en el Corpus de Madrid, recibiendo 1000 ducados para la formación de la compañía (31-V). Actúa en la Octava del Corpus en Valdemoro, Illescas y Leganés, representando la fiesta de Madrid, por lo que cobra hasta 5100 reales, más mantenimiento, gastos del viaje y carros para el traslado (del 3 al 8-VI). Está representando en Valladolid, por lo que cobra 6 ducados de ayuda de costa por actuación (VII y VIII). Representa en Salamanca, para lo que recibe 3000 reales de ayuda de costa (del 8-IX

al 18-X). Representa con su compañía en Segovia (del 25-X al 13-XI). Actúa en la casa de comedias de Toledo (a partir del 25-XI).

**1658:** representa una “fiesta grande” en el Buen Retiro (fines I), por cuyos ensayos no actuó en el corral (del 15 al 23-I). Participa en el Coliseo del Retiro en los festejos por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero (27-II). Consta un pago de 950 ducados a Osorio por actuar en el Corpus de Madrid. Repite la fiesta de Madrid durante la Octava en Colmenar Viejo, Barajas y Alcobendas, por lo que cobra hasta 6800 reales, más comida y carruaje (del 23-VI al 7-VII). Actúa en las fiestas de Pinto y Fuencarral (15-VIII y 29-IX, respectivamente). Representa una comedia de Calderón en el palacio del Buen Retiro (28-XI). Participa en palacio en el baile de *Los Juan Ranas*, con motivo del cumpleaños del príncipe (fines XI).

**1659:** representa *Pasión vencida de afecto* ante la reina (inicios de II), por cuyos ensayos no actuó en el corral (desde el 27-I). Representa en el Alcázar de Madrid tres comedias, nueve sainetes y tres loas (23, 24 y 25-II). Se le notifica y embarga para que no salga de Madrid, por el Corpus (25-II). Representa una comedia a don Juan de Austria en el Buen Retiro (26-IV). Representa unos sainetes en el Retiro (9-VI). Actúa en el Corpus de Madrid, por lo que cobra 10450 reales (12-VI). Actúa durante la Octava en Tembleque (Toledo), Sonseca, Vallecas y Arganda (del 15 al 25-VI). Representa a la reina la comedia *Servir para merecer* (14-VII). Actúa en el patio de comedias de Ávila (antes del 12-VIII). Actúa en Segovia (del 12 al 25-VIII). Quizá actúa en Valladolid (X). Representa con su compañía en Burgos (desde el 3-XI).

**1660:** representa con su compañía en Zaragoza (I y hasta inicios de II). Se compromete a representar un auto en el Corpus de Madrid, por lo que cobraría 950 ducados (9-III). Actúa en el corral del Príncipe (del 3-IV al 26-V). Actúa en palacio en una fiesta con motivo del cumpleaños de la reina (8-IV). Representa *El lirio y la azucena* en el Corpus madrileño (27-V). Actúa en la Octava en Vallecas, Paracuellos, Arganda, Alcobendas y Mondéjar (Guadalajara), cobrando hasta 1600 reales, más transporte (del 26-V al 13-VI). Representa *El lirio y la azucena* en el corral del Príncipe, cobrando 18221 reales (del 23-VI al 18-VII). Representa en palacio la comedia *No es ocasión*, con motivo del cumpleaños de la infanta (VII), y la comedia *La reina Estuarda*, tres sainetes y una loa (27-VII). Se ve envuelto en el pleito del arrendador de los corrales contra la Villa de Madrid tras la marcha de la compañía de Sebastián de Prado a Francia; se le acusa de no querer actuar en el corral por no tener competencia (VIII). Actúa en las fiestas de Villa del Prado (Madrid), representando comedias, autos, bailes y entremeses, por lo que cobra 3300 reales, más cama, posada y transporte (7 y 8-IX). Representa en palacio una fiesta por el cumpleaños de la reina de Francia (22-IX). Representa una comedia vieja ante el rey (28-XI). Representa en palacio una “fiesta cantada” (quizá *La púrpura de la rosa* de Calderón) (5-XII). Representa en palacio una fiesta al rey (22-XII).

**1661:** representa en palacio una fiesta (24-I). Representa en palacio los sainetes de una “fiesta grande” (26-II). Se le notifica y embarga para que su compañía no salga de Madrid, por el Corpus (26-II). Representa una comedia en el Buen Retiro (27-II). Participa, con la música y los sainetes, en una fiesta de mozos representada en el Retiro (28-II). Ayuda a la compañía de Juana de Cisneros en la representación de *El Faetonte* en el Retiro (1-III). [Consta que, desde fines de 1660 al 1-V-1661, estuvo al servicio del rey en El Pardo, la Zarzuela, las fiestas del príncipe, la “fiesta grande” del Retiro y las comedias de carnaval, razón por la que no representó en el corral]

BLAS (MARTÍNEZ) (DE) POLOP(E)	Actor
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nació en Valencia.</li> <li>- Se casó con dos actrices: María Manuela López (fallecida en 1653 o antes) y María de Valdés (su mujer ya en 1659). De esta última tuvo dos hijos: Pablo (dramaturgo y actor) y Damián (autor y actor).</li> <li>- Fue mayordomo de la Cofradía de la Novena (1656, 1659).</li> <li>- Representó, según la <i>Genealogía</i>, “todos los papeles que hay en las compañías”.</li> <li>- Muere en Madrid en 1680.</li> </ul>	
<p><b>1653:</b> firma un contrato con el autor Adrián López para hacer de barba, representar, cantar y bailar en su compañía, hasta el carnaval de 1654, cobrando 20 reales de parte y tres caballerías (11-III).</p> <p><b>1654:</b> representa en Zaragoza en la compañía de Adrián López.</p> <p><b>1656:</b> figura en la compañía de Adrián López.</p>	

**1659:** los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican y embargan los bienes para que no salga de la Corte (25-II). Figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus de Madrid (28-III).

**1661:** figura en la compañía de Antonio de Escamilla, que se compromete a representar un auto en el Corpus madrileño de ese año (26-III). Se estipula se le den 100 reales por su participación en el Corpus (23-VII).

**1662:** figura como segundo barba en la compañía de Escamilla, que se compromete a representar un auto en el Corpus madrileño de ese año (24-III).

**1663:** las autoridades del Corpus le notifican que no salga de Madrid (29-I).

**1674:** figura en la compañía del autor Pedro de la Rosa (6-II). Figura en la compañía de Simón Aguado, que se compromete a representar un auto en el Corpus madrileño de ese año (13-III). Se estipula se den 500 reales de ayuda de costa y suplimientos de partido por su participación en las fiestas del Corpus (28-VI).

**1675:** figura como segundo barba en la compañía de Simón Aguado; se les notifica que no salgan de Madrid, por las fiestas del Corpus (21-II). Figura en la lista de la compañía dada por Antonio de Escamilla a los organizadores del Corpus y luego, en una lista conjunta de Escamilla y Simón Aguado (2-III). Recibe 1000 reales de ayuda de costa por su presencia en las fiestas del Corpus de Madrid (antes 24-V).

**1676:** Figura en la compañía de Escamilla, que se obliga a representar un auto en el Corpus madrileño de ese año (26-II).

**1677:** los organizadores de las fiestas del Corpus le notifican que no salga de Madrid (26-II). Figura como segundo barba en la compañía del autor Agustín Manuel de Castilla, que se obliga a hacer un auto en el Corpus de Madrid (6-IV).

**1678:** figura como segundo barba en la compañía de Agustín Manuel de Castilla, que se compromete a un auto en el Corpus madrileño de ese año (16-III).

<b>JOSÉ (ANTONIO) (DE) QUEVEDO</b>	Actor
<p>- Nació en Murcia. - Se casó con Francisca de Berganza (que no se dedicaba al oficio).</p>	
<p><b>1642:</b> pasa a reforzar la compañía de Pedro de Ascanio, cantando, bailando y representando, por lo que cobra 5 reales de ración, 5 por representación, 200 reales por el Corpus, dos caballerías y 600 reales de préstamo (24-III).</p> <p><b>1643:</b> pasa a reforzar la compañía de Antonio García de Prado, en calidad de músico, cobrando 90 reales de ración, 6 por representación, 200 reales por el Corpus y 350 de préstamo (5-III).</p> <p><b>1646:</b> figura en la compañía de Antonio de Prado, a la que las autoridades del Corpus de Madrid obligan a participar en la fiesta (10-II).</p> <p><b>1651:</b> concierta con el autor Diego Osorio que se unirá a su compañía si hay licencia para representar, cobrando 15 reales de parte (25-I).</p> <p><b>1652:</b> concierta con Osorio que formará parte de su compañía del 19-II al martes de carnaval del año siguiente, cantando, representando y poniendo la música, por lo que cobrará 15 reales de parte.</p> <p><b>1653:</b> se une a la compañía de Osorio el 11-III y hasta carnaval de 1656, cantando, representando y poniendo la música, por lo que cobrará 16 reales de parte, una caballería más un préstamo de 474 reales (que se amplía el año siguiente en 600 reales).</p> <p><b>1655:</b> consta un contrato con Francisco García 'el Pupilo' para representar, cantar y bailar en su compañía, desde el 15-III al martes de carnaval de 1657, cobrando 17 reales, dos caballerías y 400 reales de préstamo. Se compromete con las fiestas del Corpus de Oropesa (Toledo) para cantar, poner la música, darla a las mujeres, representar los sainetes e ir a los ensayos, por lo que cobrará 900 reales, 8 de ración y caballería para el traslado desde Madrid (8-IV). Pone la música, bailes y entremeses de las fiestas de Cifuentes (Guadalajara), cobrando 100 reales por representación (del 3 al 5-X).</p> <p><b>1656:</b> se concierta con 'el Pupilo' para entrar en su compañía hasta el martes de carnaval del año siguiente, para representar, cantar y bailar, por lo que cobrará 17 reales (15-III).</p> <p><b>1659:</b> figura en la compañía de Diego Osorio para el Corpus madrileño (28-III).</p> <p><b>1662:</b> figura, en calidad de "papeles de por medio", en la compañía de Antonio de Escamilla y Sebastián de Prado, quienes se comprometen a hacer un auto en el Corpus de Madrid (24-III).</p>	

**1663:** se compromete a permanecer en la compañía de Escamilla.  
**1665:** figura en la compañía de Félix Pascual, que se compromete a actuar en la Montería de Sevilla a partir de octubre de este año (3-VII).

MARÍA DE QUIÑONES (NÚÑEZ VELA) <sup>1678</sup>	Actriz
<p>- Hija de Margarita de Quiñones y Juan Fernández Núñez Vela, y hermana de Jacinto Núñez Vela.  - En 1635 era mayor de 17 años y menor de 25.  - En 1652 era soltera y mayor de 25 años.  - Tuvo mucho éxito representando damas.  - Tuvo varios hijos, ninguno de los cuales se dedicó al oficio.  - Estuvo en prisión, al verse envuelta en el crimen de un caballero del rey, al parecer por orden de un regidor de Madrid. Ambos galanes habían discutido por el amor de la actriz (III-1661).  - Se retiró del teatro con más de 70 años (un romance anónimo de 1682 comenta que "Ha mucho [...] que la Vaca y Quiñones / de su ejercicio faltaron").</p>	
<p><b>1633:</b> figura en la compañía de Antonio de Prado en las fiestas del Corpus de Madrid.  <b>1635:</b> Manuel Vallejo se concertó con su madre y con María, todavía doncella, para que trabajaran en su compañía.  <b>1637:</b> desde el 1-II, y por un año, es primera dama de la compañía de Tomás Fernández de Cabredo, cobrando 9 reales de ración, 16 por representación, 500 por el Corpus y tres caballerías.  <b>1640:</b> hace primeras damas y baila en una lista de la compañía de Lorenzo Hurtado (10-III) y, finalmente, actúa y baila en la compañía de Manuel Vallejo en el Corpus de Sevilla.  <b>1643:</b> forma parte de la compañía de Manuel Vallejo en las fiestas del Corpus sevillano.  <b>1646:</b> se le notifica, como miembro de la compañía de Antonio de Rueda, que no salga de Madrid, por haber sido elegida su compañía para representar los autos de ese año (10-II).  <b>1651:</b> una carta de un comisario de las fiestas del Corpus de 1649 certifica que se le han dado 400 reales o 50 ducados en calidad de primera dama por haber participado en el Corpus madrileño de años anteriores (quizá el de 1649, estando en la compañía de Antonio de Prado) (5-VI). Representa ante la familia real la comedia calderoniana <i>Darlo todo y no dar nada</i>.  <b>1652:</b> figura en la compañía de Diego Osorio, desde el 18-II hasta el martes de carnaval del año siguiente, para actuar como primera dama y bailar, ganando 30 reales.  <b>1655:</b> en carnaval, representa ante el rey la comedia <i>Las Amazonas</i> (7-II). Recibe 1100 reales por participar en el Corpus de Madrid.  <b>1656:</b> está en Valencia, representando en la compañía de Osorio (IX).  <b>1657:</b> se le notifica y se le embargan bienes para que no salga de la corte, pues su compañía ha sido elegida para actuar en el Corpus de Madrid (9-II).  <b>1658:</b> representa ante el rey varios entremeses de Antonio de Solís, con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero (27-II).  <b>1659:</b> representa ante la familia real la comedia <i>Hipomenes y Atalanta</i> de Francisco Antonio de Monteser (25-II). Figura en la compañía de Diego Osorio en las fiestas del Corpus de Madrid (28-III). Es reemplazada por Francisca Verdugo en el estreno del auto del Corpus (17-IV). Recibe 1100 reales de ayuda de costa por su participación en el Corpus.  <b>1660:</b> representa <i>El baile perdido</i> de Antonio de Solís. Sustituye a María de Prado en la compañía de Diego Osorio (9-IV). Consta el pago de 850 reales de ayuda de costa por su participación en el Corpus de Madrid (posiblemente como dama sobresaliente en la compañía de Jerónimo Vallejo) (1-IX).  <b>1661:</b> primera dama en Madrid en la compañía de Pedro de la Rosa, hasta que éste parte a Francia. Se notifica a las compañías de De la Rosa y Osorio, y a sus componentes, que no salgan de Madrid, y se les embargan posesiones (26-II). Figura como primera dama en la compañía de Antonio de Escamilla, que se compromete a un auto en el Corpus madrileño (26-III). Cobra 900 reales por actuar en el Corpus (23-VII).  <b>1662-1665:</b> figura en la compañía de Escamilla, participando en las fiestas del Corpus de Madrid. Recibe 700 reales en 1664 y 1665.</p>	

<sup>1678</sup> Recuérdese que esta actriz fue sustituida el día del estreno del auto por Francisca Verdugo, quien, por tanto, no constaba inicialmente en la compañía de Diego Osorio.

**1670-1671:** figura en la compañía de Escamilla, participando en el Corpus de Madrid. Recibe 500 reales en 1671 por su participación en las fiestas.

**1672:** participa en la representación de *Fieras afemina amor* de Calderón en el Buen Retiro (29-I). Figura como primera dama en la compañía de Escamilla (19-III), que se obliga a hacer un auto en las fiestas del Corpus madrileño de ese año (19-V).

<b>FRANCISCA VERDUGO (o FERNÁNDEZ)</b>	Actriz Autora
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hija de la actriz y autora Juana Espinosa y su primer marido, el actor Francisco Verdugo.</li> <li>- En alguna ocasión, tomó el apellido del segundo marido de su madre, Tomás Fernández Cabredo, en cuya compañía trabajó (antes de 1640, fecha en que el autor ya había fallecido).</li> <li>- Se casó con Jacinto Riquelme en 1645.</li> <li>- En 1652 se retiró a un monasterio de monjas, dispuesta a no seguir a su marido a Cádiz desde Sevilla, donde la compañía de Riquelme estaba representando (20-XII).</li> <li>- El Libro de Cuentas de la Cofradía de la Novena de 1670 constata su muerte, en Zaragoza.</li> </ul>	
<p><b>1642:</b> representa en Valladolid.</p> <p><b>1643:</b> forma parte de la compañía de su madre, a la que los comisarios de las fiestas del Corpus prohíben salir de la corte (13-II). Forma parte de la compañía conjunta de su madre y Luis López de Sustaete, que se unen hasta el carnaval del año siguiente, cobrando 6 reales de ración, 8 por representación y 400 por el Corpus (5-IV). El príncipe le entrega 200 ducados para un vestido que debía llevar el día del Corpus de ese año.</p> <p><b>1645:</b> su marido y ella firman un contrato con el autor Bartolomé Romero para que les concierte representaciones en Toledo (III) y Valladolid (desde el 17-IV).</p> <p><b>1652:</b> figura en la compañía de su marido, Jacinto Riquelme, que actúa en el Corpus de Sevilla.</p> <p><b>1655:</b> la compañía de su marido recibe 12000 reales de ayuda de costa por ir desde Córdoba a la corte para representar en los corrales madrileños (II-III). Figura como primera dama en la compañía de su marido, a quien se obliga a representar un auto en el Corpus madrileño de ese año (19 y 20-III). Tras la muerte de su marido (24-III), Francisca toma las riendas de la compañía y se hace autora; firma contratos para actuar en los corrales y fiestas de Casarrubios de Monte (Toledo), Salamanca, Illescas (Toledo), Villaverde (Madrid) y Corpus de Madrid (cobrando 10750 reales por representar un auto de Calderón) (hasta XII).</p> <p><b>1656:</b> su compañía representa una comedia (28-I) y una comedia de burlas y sainetes (29-II) en el Buen Retiro. Verdugo se ve envuelta en un pleito con los encargados de la casa de comedias de Toledo, por no haber acudido a la ciudad a hacer unas representaciones que había concertado el año anterior (VII). Figura en la compañía de Francisco García 'el Pupilo', quien se compromete a representar en Madrid desde el 4-XII hasta el carnaval del año siguiente.</p> <p><b>1657:</b> figura en la compañía de 'el Pupilo', a quien se notifica no salga de Madrid por las fiestas del Corpus (25-I).</p> <p><b>1659:</b> recibe 300 ducados por reemplazar a la primera actriz, María de Quiñones, de la compañía de Diego Osorio, en el Corpus de Madrid (17-IV).</p> <p><b>1660:</b> estando en Toledo representando en la compañía de Pedro de la Rosa, los comisarios del Corpus la hacen traer a Madrid para reforzar la compañía de Jerónimo Vallejo, que representaría <i>El diablo mudo</i> de Calderón en el Corpus y luego, en el corral del Príncipe (del 9 al 20-VI). Marcha a Ávila con la compañía de De la Rosa (21-VI).</p> <p><b>1661:</b> figura en la compañía de Sebastián de Prado, que se traslada de Valladolid a Madrid (12-XII).</p> <p><b>1662:</b> los comisarios de las fiestas del Corpus le notifican que no salga de Madrid (21-II). Figura como primera dama en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle, que se comprometen a representar un auto de Calderón en el Corpus madrileño (24-III).</p> <p><b>1663:</b> los organizadores de la fiesta del Corpus notifican a la compañía de Simón Aguado, en la que figura Verdugo, que no salga de Madrid (29-I).</p>	





### Apéndice 3.- Caballeros de la Insigne Orden del Toisón de Oro (1430-1700)

Ofrecemos a continuación una relación de los caballeros que recibieron el collar de la Orden del Toisón entre 1430 y 1700, es decir, desde la fundación de la Orden por el Duque Felipe III de Borgoña hasta la muerte del último monarca de la Casa de Austria en España, Carlos II. La lista sigue, por tanto, un criterio temporal en la presentación de los personajes. Al lado del nombre de cada uno se consigna el título más insigne que ostentó. En cuanto a la grafía de los nombres de familia y de lugar, hemos empleado un sistema mixto, procurando no adaptar al español sino en aquellos casos en que parecía conveniente hacerlo. La relación la extraemos de *La Insigne Orden del Toisón de Oro* dirigido por Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila.

<b>FELIPE III DE BORGÑA</b> 1430-1467
--

#### Institución de la Orden (Brujas, 10/01/1430)

Felipe III <i>el Bueno</i> , Duque de Borgoña Guillaume de Vienne, señor de Saint-Georges Renier Pot, señor de Le Prugne Jean, señor de Roubaix Roland d'Uutkerke, señor de Heestert Antoine de Vergy, señor de Fouvent David de brimeu, señor de Ligny-sur-Canche Hugues de Lannoy, señor de Santes Jean de La Clite, señor de Comines Antoine de Toulangeon, señor de Traves Pierre I de Luxemburgo, Conde de Saint-Pol Jean de Trémoille, señor de Jonvelle Gilberto de Lannoy, señor de Santes	Jean III de Luxemburgo, Conde de Ligny Jean de Villiers, señor de L'Isle-Adam Antoine, señor de Croÿ Florimond III de Brimeu, señor de Maizicourt Robert de Masmines, señor de Masmines Jacques de Brimeu, señor de Grigny Baudouin de Lannoy, señor de Molembaix Pierre de Bauffremont, I Conde de Charny Felipe, señor de ternant y de La Motte Jean de Croÿ, I Conde de Chimay Jean V, señor de Créquy Jean I de Neufchâtel, señor de Montaigu
--	--

#### Primer Capítulo General (Lille, 8/11/1431)

Federico IV, Conde de Mörs	Simon de Lalaing, señor de Montignies
----------------------------	---------------------------------------

#### Segundo Capítulo General (Brujas, 30/11/1432)

André de Toulangeon, señor de Mornay	Jean IV de Malun, señor de Antoing
--------------------------------------	------------------------------------

#### Tercer Capítulo General (Dijon, 30/11/1433)

Jacques, señor de Crèvecoeur Jean IV de Vergy, señor de Saint-Dizier Guy de Pontailler, señor de Talmay Baudot, señor de Noyelle-Vion	Jean de Luxemburgo, señor de Haubourdin Carlos I de Valois, <i>el Temerario</i> Ruprecht IV, Conde de Virneburg Thiébaud VIII, señor de Neufchâtel
--	---

Cuarto Capítulo General (Bruselas, 30/11/1435)  
Sin nombramientos

Quinto Capítulo General (Lille, 30/11/1436)

Sin nombramientos

Sexto Capítulo General (Saint-Omer, 30/11/1440)

Carlos, Duque de Orléans  
Jean V, Duque de Bretaña

Jean II, Duque de Alençon  
Mathieu de Foix, Conde de Comminges

Séptimo Capítulo General (Gante, 11/12/1445)

Alfonso V *el Magnánimo*, Rey de Aragón  
Frank II de Borselen, Conde de Ostrevant  
Renaud II, señor de Brederode

Hendrik II de Borselen, señor de Veere  
Jean IV, señor de Auxy  
Dreux, señor de Humière

Octavo Capítulo General (Mons, 2/05/1451)

Johann, II Duque de Cléveris  
Íñigo de Guevara, I Conde de Ariano  
Pedro de Cardona, I Conde de Golisano

Jean II, señor de Lannoy  
Jacques de Lalaing, señor de Bugnicourt  
Jean II de Neufchâtel, señor de Montaigu

Noveno Capítulo General (La Haya, 2/05/1456)

Jean de Bourgogne, Conde de Nevers  
Antoine de Bourgogne, Conde de La Roche

Adolf de Cléveris, señor de Ravenstein  
João de Portugal, II Duque de Coimbra

Décimo Capítulo General (Saint-Omer, 2/05/1461)

Juan II, rey de Aragón  
Adolf de Egmond, Duque de Güeldres  
Thiébaud IX, señor de Neufchâtel

Philippe Pot, señor de La Roche de Nolay  
Lodewijk de Brugge, señor de Gruuthuse  
Guy de Roye, señor de Roye

**CARLOS I DE VALOIS**

1468-1477

Undécimo Capítulo General (Brujas, 5/05/1468)

Eduardo IV de Inglaterra y Francia  
Louis de Chalon, señor de Châtel-Guyon  
Jean de Damas, señor de Clessy  
Jacques de Bourbon

Jacques de Luxemburgo, Vizconde de Lannoy  
Philippe I *Sin Tierra*, Duque de Saboya  
Philippe de Crèvecoeur, señor de Esquerdes  
Claude de Montaigu, señor de Couches

Duodécimo Capítulo General (Valenciennes, 1/05/1473)

Fernando el Católico, Rey de Aragón  
 Ferrante I, Rey de Nápoles  
 Jean de Rubempré, señor de Biévène  
 Philippe de Croÿ, II Conde de Chimay

Jean de Luxemburgo, Conde de Marle  
 Guy de Brimeu, señor de Humbercourt  
 Engelbert II, Conde de Nassau

### MAXIMILIANO I DE HABSBURGO

1478-1482

#### Decimotercer Capítulo General (Brujas, 1/05/1478)

Maximiliano I de Habsburgo  
 Willem, señor de Egmond  
 Wolfart VI de Borselen, Conde de Grandpré  
 Josse de Lalaing, señor de Montigny  
 Jacques de Luxemburgo, señor de Fiennes

Philippe de Bourgogne, Conde de La Roche  
 Pierre II de Luxemburgo, Conde de Saint-Pol  
 Jacques de Saboya, Conde de Romont  
 Bertremi, señor de Liechtenstein

#### Decimocuarto Capítulo General ('s-Hertogenbosch, 2/05/1481)

Felipe I *el Hermoso*  
 Jean de Ligne, Barón de Ligne  
 Pierre de Hénin-Liétard, señor de Boussu  
 Baudouin II de Lannoy, señor de Molembeix

Guillaume de La Baume, señor de Irlain  
 Jan III de Glymes, señor de Bergen  
 Martin II, Barón de Polheim  
 Claude de Toulangeon, señor de Autray

### FELIPE I DE HABSBURGO

1482-1506

#### Decimoquinto Capítulo General (Malinas, 23/05/1491)

Federico III de Austria, Emperador de Romanos  
 Enrique VII de Inglaterra  
 Albrecht III, Duque de Sajonia  
 Henri III de Witthem, señor de Beersel  
 Pierre de Lannoy, señor de Fresnoy  
 Eberhard I, Conde del Alto Württemberg  
 Claude de Neufchâtel, señor de Fay

Jan, I Conde de Egmond  
 Christof I, Conde de Everstein  
 Jan V, señor de Kruiningen  
 Charles de Croÿ, I Príncipe de Chimay  
 Guillaume de Croÿ, señor de Chièvres  
 Hugues de Melun, señor de Heusden  
 Jacques II de Luxemburgo, señor de Fiennes

#### Decimosexto Capítulo General (Bruselas, 17/01/1501)

Carlos I de España y V de Alemania  
 Wolfgang, Barón de Polheim  
 Eitelfried II, Conde de Zollern  
 Cornelis de Berghes, señor de Zevenbergen

Philippe, señor de Someldijk  
 Michel de Croÿ, señor de Sempy  
 Jean de Luxemburgo, señor de Ville  
 Philibert II, Duque de Saboya

#### Decimoséptimo Capítulo General (Middelburgo, 17/12/1505)

Enrique VIII de Inglaterra  
 Paul, Conde de Liechtenstein

Floris de Egmond, Conde de Buren  
 Jakob III, Conde de Horn

Charles, I Conde de Lalaing  
 Wolfgang, Conde de Fürstenberg  
 Don Juan Manuel, II señor de Belmonte

Heinrich III, Conde de Nassau-Dillenburg  
 Ferry de Croÿ, señor de Roeulx  
 Philibert, señor de Veere

**CARLOS I DE ESPAÑA**

1516-1555

Decimoctavo Capítulo General (Bruselas, 15/10/1516)

Francisco I de Francia  
 Emperador Fernando I  
 Friedrich II, Príncipe Elector Palatino del Rhin  
 Johann IV, Margrave de Brandenburgo  
 Guy de La Baume, Conde de Montrevel  
 Hoyer, Conde de Mansfeld en Vorderort  
 Laurent de Gorrevod, I Duque de Nola  
 Philippe II de Croÿ, I Duque de Aarschot  
 Jacques de Gavere, señor de Fresin d'Ollignies  
 Antoine de Croÿ, señor de Sempy  
 Antoine de Lalaing, I Conde de Hoogstraten  
 Charles de Lannoy, I Príncipe de Sulmona  
 Adolphe de Bourgogne, señor de Beveren

Philibert de Chaoln, Príncipe de Orange  
 Felix, Conde de Werdenberg  
 Manuel I, Rey de Portugal  
 Luis II, Rey de Hungría y de Bohemia  
 Michel, Barón de Wolkenstein  
 Maximilian de Horn, señor de Gaasbeek  
 Wilhelm II, señor de Rappolstein  
 Jean IV, Barón de Trazegnies  
 Jan II, señor de Wassenaar  
 Maximilien de Berghes, señor de Zevenbergen  
 François de Melun, Conde de Épinoy  
 Jan II, Conde de Egmond

Decimonoveno Capítulo General (Barcelona, 2/05/1519)

Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba  
 Diego López Pacheco, II Marqués de Villena  
 D. Hurtado de Mendoza, III Duque del Infantado  
 Íñigo Fdez. de Velasco, II Duque de Frías  
 Álvaro de Zúñiga y Guzmán, II Duque de Béjar  
 Antonio Manrique de Lara, II Duque de Nájera  
 F. Folch de Cardona, II Duque de Cardona

P. San Severino, I Príncipe de Bisignano  
 F. Enríquez de Cabrera, III Conde de Melgar  
 Álvaro Pérez Osorio, III Marqués de Astorga  
 Cristián II, Rey de Dinamarca y Noruega  
 Segismundo I, Rey de Polonia  
 Jacques III de Luxemburgo, I Conde de Gavere  
 Adrien de Croÿ, I Conde de Roeulx

Vigésimo Capítulo General (Tournai, 3/12/1531)

Juan III, Rey de Portugal  
 Jacobo I, Rey de Escocia  
 Ferrante de Aragón, Duque de Calabria  
 Pedro Fdez. de Velasco, III Duque de Frías  
 Philipp, Príncipe Palatino del Rhin  
 Georg I, Duque de Sajonia  
 Beltrán de la Cueva, III Duque de Alburquerque  
 Andrea Doria, I Príncipe de Melfi  
 Felipe II, Príncipe de Asturias  
 Reinoud III, señor de Brederode  
 Ferrante Gonzaga, I Conde de Guastalla  
 Nikolaus II, Conde de Salm en Neuburg am Inn

Claude de La Baume, señor de Mont-Saint-Sorlin  
 Anton de Berghes, I Marqués de Bergen op Zoom  
 Jean V de Hénin, I Conde de Boussu  
 Charles de Lalaing, II Conde de Lalaing  
 Louis de Flandre, señor de Praet  
 Georg Schenk, señor de Tautenburg  
 Philippe de Lannoy, Vizconde de Sebourg  
 Philippe de Lannoy, señor de Molembaix  
 Alfonso d'Avalos d'Aquino, II Marqués del Vasto  
 F. de Zúñiga, III Conde de Miranda del Castañar  
 Maximilian de Egmond, Conde de Buren  
 Renatus, Conde de Nassau-Dillenburg

Vigésimo primer Capítulo General (Utrecht, 1/01/1546)

Emperador Maximiliano II  
 Íñigo López de Mendoza, IV Duque del Infantado  
 F. Álvarez de Toledo, III Duque de Alba de Tormes  
 Cosimo I de Medici, I Gran Duque de Toscana

Ponthus II de Lalaing, señor de Bugnicourt  
 Lamoral, IV Conde de Egmond  
 Claude de Vergy, señor de Champlitte

Albrecht V, Duque de Baviera  
 Emanuele Filiberto, Duque de Saboya  
 Ottavio Farnese, II Duque de Parma  
 Juan E. Manrique de Lara, III Duque de Nájera  
 Friedrich II, Conde de Fürstenberg  
 Filippo de Lannoy, II Príncipe de Sulmona  
 Joachim, señor de Rye

Jacques I, Conde de Ligne  
 Philippe de lalaing, II Conde de Hoogstraten  
 Maximilien de Bourgogne, Marqués de Veere  
 Peter Ernst, Conde de Mansfeld en Friedeburg  
 Jean de Ligne, Conde de Arenberg  
 Pierre de Barbençon, Barón de Werchin  
 Jean de Lannoy, señor de Molembaix  
 P. Fdez. de Córdoba, IV Conde de Feria

<b>FELIPE II DE ESPAÑA</b> 1555-1598
---

### Vigésimo segundo Capítulo General (Amberes, 26/01/1555)

Heinrich II, Duque de Brunswick-Wolfenbüttel  
 Ferdinand, Conde del Tirol  
 Philippe III de Croÿ, III Duque de Aarschot  
 Gonzalo Fdez. de Córdoba, III Duque de Sessa  
 Infante Carlos, Príncipe de Asturias  
 L. Enríquez de Cabrera, II Duque de Medina de Ríoseco  
 Alfonso de Aragón, II Duque de Segorbe  
 Charles, I Conde de Berlaymont  
 Philippe de Stavele, Conde de Herlies  
 Charles de Brimeu, III Conde de Meghen

Philippe de Montmorency, Conde de Horn  
 Jan IV de Glymes, II Marqués de Bergen op Zoom  
 Willen de Nassau, Príncipe de Orange  
 Jean de Montmorency, señor de Courrière  
 Johann, Conde de Frisia Oriental  
 Wratislaw Barón libre de Pernstein  
 F. F. d'Avalois d'Aquino, VI Marqués de Pescara  
 A. M<sup>a</sup>. Doria, Marqués de Santo Stefano  
 Ascanio-Sforza Sforza, V Conde de Santa Flora

### Vigésimo tercer Capítulo General (Gante, 29/08/1559)

Guidobaldo II della Rovere, IV Duque de Urbino  
 Marco Antonio Colona, I Príncipe de Paliano  
 Philippe de Montmorency, señor de Achicourt  
 Baudouin de Lannoy, señor de Molembaix  
 Guillaume de Croÿ, Marqués de Renty

Floris de Montmorency, Barón de Montigny  
 Philippe, II Conde de Ligne  
 Carlo de Lannoy, III Príncipe de Sulmona  
 Antoine de Lalaing, III Conde de Hoogstraten

### A partir de 1559, el Jefe y Soberano concede arbitrariamente los collares de la Orden del Toisón de Oro

Francisco II, Rey de Francia  
 Joachim, Barón de Neuhaus  
 Carlos IX, Rey de Francia  
 Don Juan de Austria  
 Erich II, Duque de Brunswick  
 João de Portugal, VI Duque de Braganza  
 A. Pérez de Guzmán, VII Duque de Medina Sidonia  
 Felipe de España, Príncipe de Asturias  
 Marc de Rye, Marqués de Varambon  
 Maximilian, II Conde Frisia Oriental  
 Charles de Ligne, Príncipe de Arenberg  
 Floris, Conde de Berlaymont  
 Philips Willem, V Conde de Egmond  
 Emanuel-Philibert de Lalaing, Marqués de Renty  
 Robert de Melun, I Marqués de Richebourg  
 A. F. d'Avalos d'Aragona, VIII Marqués de Pescara  
 François de Vergy, I Conde de Champlitte

Rodolfo II, Emperador de Romanos  
 Karl, Archiduque de Austria  
 Ernst, Archiduque de Austria  
 Wilhelm V, Duque de Baviera  
 Orazio de Lannoy, IV Príncipe de Sulmona  
 Alessandro Farnese, III Duque de Parma  
 F. M<sup>a</sup>. II della Rovere, V Duque de Urbino  
 Diego Fdez. de Córdoba, III Marqués de Comares  
 F. M<sup>a</sup>. de Medici, II Gran Duque de Toscana  
 V. Gonzaga Colonna, I Duque de Sabbioneta  
 Carlo d'Aragona Tagliavia, I Duque de Terranova  
 Francesco de Santa Pau, II Príncipe de Butera  
 Onorato Caetani, IV Duque de Sermoneta  
 Johann, Conde de Khevenhüller-Frankenbug  
 Vincenzo I Gonzaga, Duque de Mantua  
 Íñigo López de Mendoza, V Duque del Infantado  
 Juan Fdez. Pacheco, V Marqués de Villena  
 Piero de Medici, Príncipe de Toscana

Wilhelm Orsini, Barón de Krumlau  
 Leonhard IV, Barón de Harrach  
 Carlo Emanuele I, Duque de Saboya  
 L. Enríquez de Cabrera, III Duque de Medina de Ríoseco  
 Juan Luis de la Cerda, V Duque de Medinaceli

Emperador Matías I  
 Emperador Fernando II  
 Sigmund Báthory, Príncipe de Transilvania

### FELIPE III DE ESPAÑA

1598-1621

Albrecht, Archiduque de Austria  
 L. Enríquez de Cabrera, IV Duque de Medina de Ríoseco  
 Ferrante II Gonzaga, I Duque de Guastalla  
 Juan Luis de la Cerda, VI Duque de Medinaceli  
 A. Álvarez de Toledo, V Duque de Alba de Tormes  
 Charles II de Croÿ, IV Duque de Aarschot  
 Charles-Philippe de Croÿ, I Marqués de Havré  
 Philippe de Croÿ, I Conde de Solre  
 Philips Willem de Nassau, XIX Príncipe de Orange  
 Lamoral, I Príncipe de Ligne  
 Karel, VI Conde de Egmond  
 Claude II François de Vergy, II Conde de Champlitte  
 Pietro Caetani, III Duque de Sermoneta  
 Segismundo III, Rey de Polonia  
 Ranuccio I Farnesse, IV Duque de Parma  
 D. Enríquez de Guzmán, V Conde de Alba de Liste  
 Maximiliano I, Príncipe de Baviera  
 Herman, Conde de Berg  
 Carlo Tagliavia d'Aragona, II Duque de Terranova  
 Ambrogio Spínola, I Marqués de los Balbases  
 Cesare I d'Este, VI Duque de Módena  
 Alessandro Pico, I Duque de Mirandola  
 Marino Camillo Caracciolo, II Príncipe de Avellino  
 Matteo de Capua d'Avalos, II Príncipe de Conca  
 Marzio Colonna, Duque de Zaragola  
 Íñigo d'Avalos de Aquino, Marqués de Pescara  
 Virginio Orsini, II Duque de Bracciano  
 Ludovico Carafa de Marra, IV Príncipe de Stigliano  
 A. M. Acquaviva d'Aragona, II Príncipe de Caserta  
 F. B. Barrese de Santa Pau, III Príncipe de Butera  
 A. de Moncada y de Aragón, V Duque de Montalto

Gian Andrea Doria, III Príncipe de Melfi  
 Pedro Téllez Girón, III Duque de Osuna  
 G. Tagliavia d'Aragona, III Duque de Terranova  
 Al. D. López de Zúñiga, VI Duque de Béjar  
 Francesco Colonna, II Príncipe de Palestrina  
 Rodrigo Ponce de León, III Duque de Arcos  
 Francesco Gonzaga, I Príncipe de Castiglione  
 Federico Landi, IV Príncipe de Valditaro  
 Georg Ludwig, Landgrave de Leuchtenberg  
 Paul Sixte Trautson, I Conde de Falkenstein  
 Felipe III, Príncipe de Asturias  
 Charles Bonaventura, II Conde de Buquoy  
 Friedrich, Conde de Berg  
 Charles E. de Gorrevod, II Duque de Pont-de-Vaux  
 Antoine de Lalaing, I Conde de Hoogstraten  
 Jean de Croÿ, II Conde de Solre  
 Carlo Filiberto, I Marqués de San Martino  
 Cleriardus de Vergy, III Conde de Champlitte  
 Wolfgang Wilhelm, Duque de Neoburgo  
 Manuel D. Pérez de Guzmán, XI Conde de Niebla  
 Vladislao IV Segismundo, Rey de Polonia  
 Paolo di Sangro, II Príncipe de San Severo  
 Philippe-Charles, VI Duque de Aarschot  
 Charles-Alexandre de Croÿ, II Marqués de Havré  
 C. de Rye de La Palud, Marqués de Varambon  
 Wratislas I, Conde de Fürstenberg  
 Johannes, Conde de Oostfrise  
 Cristoph Ernst, Conde de Oostfrise  
 Johann Ulrich, I Príncipe de Eggenberg  
 Zdenko Adalbert Poppel, I Príncipe de Lobkowitz  
 Johann Georg, Conde de Hohenzollern

### FELIPE IV DE ESPAÑA

1621-1665

F. D. López de Zúñiga, VII Duque de Béjar  
 Charles de Lalaing, V Conde de Hoogstraten  
 François T. de Oyselet, Príncipe de Cantecroy  
 Luis de Velasco y Aragón, II Conde de Salazar  
 Guillaume de Melun, IV Príncipe de Épinoy  
 Karl I, Príncipe de Liechtenstein  
 Leonhard Helfried, Conde de Meggau  
 Carlos, Infante de España  
 Franz Christoph, Conde de Khevenhüller  
 Ottavio Visconti, Conde de Gamalerio

Heinrich Schlick, Conde de Bassaun  
 Ottavio Piccolomini d'Aragona, I Duque de Amalfi  
 P. B. de Gand-Vilain, I Príncipe de Masmines  
 Sigmund-Ludwig-Helfried, Conde de Dietrichstein  
 Francesco del Carretto, Marqués de Grana  
 Eugène de Hénin-Liéart, IV Conde de Boussu  
 Georg A. Borzita, Conde de Martinitz  
 Johann Ludwig, Conde de Nassau-Hadamar  
 Philippe François, I Duque de Arenberg  
 Philippe François de Croÿ, Duque de Havré

Johann III, Conde de Nassau-Siegen  
 Archibald Campbell, VII Conde de Argyll  
 Philippe de Rubempré, Conde de Wittaing  
 Alexandre, I Duque de Bournonville  
 Louis, VII Conde de Egmond  
 Alexandre d'Arenberg, VII Príncipe de Chimay  
 Paolo Savelli, I Príncipe de Albano  
 Onorato II Grimaldi, I Príncipe de Mónaco  
 Fabrizio Carafa, I Príncipe de Roccella  
 Marino Caracciolo, III Príncipe de Avellino  
 A. Fdez. de Córdoba y Figueroa, V Duque de Feria  
 Emperador Fernando III  
 Georg-Ludwig, Conde de Schwarzenberg  
 Tiberio Vicenzo del Bosco, I Príncipe de la Cattolica  
 Maximilien Marnix, I Conde de Sainte-Aldegonde  
 Jean de Montmorency, I Príncipe de Robecq  
 Maximilien de Hénin-Liétard, III Conde de Boussu  
 Tiberio Carafa, Barón de Belvedere  
 Luitpold V, Conde del Tirol  
 Karl Leonhard, Conde de Harrach en Rohrau  
 Albert de Ligne, Príncipe de Barbençon  
 Rambaldo, Conde de Collalto  
 Luis Ramón de Aragón, VI Duque de Segorbe  
 Otto Henri Fugger, Conde de Kirchheim  
 Johann Jakob, Conde de Bronckhorst  
 Ernst I, Conde de Isenburg en Grenzau  
 Albert-Wenceslas, Conde de Wallenstein  
 Miklós, I Conde Esterházy de Galántha  
 Philippe Lamoral de Gand-Vilain, III Conde de Izegem  
 Felipe Spínola, II Marqués de los Balbases  
 Gottfried Heinrich, Conde de Pappenheim  
 Adam, Conde de Waldstein  
 Giovanni Battista de Capua, V Príncipe de Conca  
 Maximilian, I Príncipe de Dietrichstein  
 Maximilien, Conde de Trauttmansdorff  
 Ettore Ravaschieri, I Príncipe de Satriano  
 Paolo P. de Sangro, IV Príncipe de San Severo  
 Ercole T. Trivulzio, II Príncipe de Musocco  
 Ferdinand Karl, Conde del Tirol  
 Claude de Lannoy, I Conde de La Motterie  
 Baltasar Carlos, Príncipe de Asturias  
 Francesco I d'Este, VIII Duque de Módena  
 Juan II Casimiro, Rey de Polonia  
 Sigfried-Christoph, Conde de Breunner  
 Rudolf, Barón Teuffenbach de Tiefenbach  
 Wilhelm, Margrave de Baden-Baden  
 F. M<sup>a</sup>. Carafa Castrioto, V Duque de Nocera  
 Juan IV, Rey de Portugal  
 Carlo di Tocco, Príncipe de Montemiletto  
 Wilhelm, Conde de Slawata  
 Wenzel E. Poppel, II Príncipe de Lobkowitz  
 Johann A. Ulrich, II Príncipe de Eggenberg  
 Claude Lamoral, III Príncipe de Ligne  
 Philippe, Príncipe de Croÿ-Arenberg  
 Eustache III de Croÿ, Conde de Roeulx  
 J. F. Pimentel de Herrera, VII Conde de Benavente  
 Fernando IV, Rey de Bohemia  
 N. M<sup>a</sup>. de Guzmán, VIII Príncipe de Stigliano  
 Diego R. Fdez. Pacheco, VII Marqués de Villena  
 Paul IV, Conde Pálffy de Erdöd  
 Segismondo Sfondrati, Marqués de Montafié  
 Charles A. de Longueval, III Conde de Buquoy  
 Johann Weikhard, I Príncipe de Auersperg  
 Johann Adolf, Príncipe de Schwarzenberg  
 M. A. Colonna y Borromeo, V Duque de Paliano  
 Luigi G. de Moncada, VI Duque de Montalto  
 Ferdinando del Carretto, Marqués de Grana  
 F. Filomarino, Príncipe de la Rocca de Aspro  
 Georg Achaz, Conde de Losenstein  
 Johann-Franz, Conde de Trautson  
 Diego d'Aragona, IV Duque de Terranova  
 P. Wilhelm, Príncipe Elector Palatino del Rhin  
 Emperador Leopoldo I  
 Maximilian-Adam, Conde de Waldstein  
 Johann-Maximilian, Conde de Lamberg  
 Luis I. Fdez. de Córdoba, VI Duque de Feria  
 Bernard I. Borzita, Conde de Martinitz  
 Johann-Cristoph, Conde de Pueccheim  
 Annibale Gonzaga, Príncipe de San Martino  
 A. D. López de Zúñiga, VII Duque de Béjar  
 Nicolò Ludovisi, Príncipe de Piombino  
 Carlo E. d'Este, II Marqués de Borgomanero  
 Johann-Ferdinand, Príncipe de Porcia  
 Philippe E. de Croÿ, III Conde de Solre  
 Bernardino Savelli, II Príncipe de Albano  
 Bernardo F. Pignatelli, III Príncipe de Noja  
 Giulio Savelli, III Príncipe de Albano  
 Francesco Caetani, VII Duque de Sermoneta  
 François Jean Désiré, Conde de Nassau  
 Adam Maximilian, Conde de Trauttmansdorff  
 Ferenc, Conde de Wesselényi de Hadad  
 G. Battista Borghese, II Príncipe de Sulmona  
 Ferdinand Bonaventura, Conde de Harrach  
 Raimundo de Alencastre, IV Duque de Aveiro  
 Johann, Conde de Rottal  
 Georg Ludwig, Conde de Zinzendorf  
 F. Marino Caracciolo, IV Príncipe de Avellino  
 Segismund Franz, Conde del Tirol  
 Franz-Eusebius, Conde de Pötting  
 Filippo Caetani, VIII Duque de Sermoneta  
 Miklós Zrinyi, Conde de Zrinyi  
 Carlo A. T. Trivulzio, III Príncipe de Musocco  
 Walter, Conde de Leslie  
 Carlos II, Príncipe de Asturias

## CARLOS II DE ESPAÑA

1665-1700

### Minoría de edad del monarca (regencia de Mariana de Austria)

M. D. López de Zúñiga, X Duque de Béjar	Charles, Barón de Watteville
Philippe H. C. Spínola, Conde de Bruay	Ferdinando F. d'Avalos, XII Marqués de Pescara
Ferdinand Josef, Príncipe de Dietrichstein	Gundacker, I Príncipe de Dietrichstein
Raimondo, Príncipe de Montecuccoli	Alexandre, I Príncipe de Bournonville
B. Sarmiento de Mendoza, V Marqués de Camarasa	Juan de Velasco y Aragón, V Conde de Salazar
Michal I Koribut, Rey de Polonia	Albrecht, Conde de Zinzendorf
Charles L. de Bauffremont, Marqués de Messimieux	Charles Henri de Lorraine, Príncipe de Commercy
Juan F. de la Cerda, VIII Duque de Medinaceli	Carlantonio F. Spinelli, V Príncipe de Cariati
Pedro Nuño Colón de Portugal, V Duque de Veragua	Humprecht Johann, Conde de Czernin
Ettore P. d'Aragona, VI Duque de Monteleone	Leopold Wilhelm, Conde de Königsegg
David Ungnad, Conde de Weissenwolff	Karl Ferdinand, Conde de Waldstein
Johann Hartwig, Conde de Nostitz	Alessandro Farnese, Príncipe de Parma
Philippe Louis, VIII Conde de Egmond	Ernest Alexandre, X Príncipe de Chimay
F. F. Joseph de Croÿ, III Duque de Havré	A. Álvarez de Toledo, VIII Duque de Alba de Tormes
Lorenzo O. Colonna, VI Duque de Paliano	Pedro M. Colón de Portugal, VI Duque de Veragua
Fabricio Carafa, VII Duque de Andria	Andrea F. Pignatelli, VII Duque de Monteleone
Maffeo Barberini y Colonna, II Príncipe de Palestrina	Antonio, Conde de Trotti Bentivoglio
Gian Battista Ludovisi, Príncipe de Piombino	Eugène de Montmorency, II Príncipe de Robecq
Teobaldo Visconti, II Marqués Cislago	Jean C. de Watteville, Marqués de Conflans

### Mayoría de edad del monarca (desde 1675)

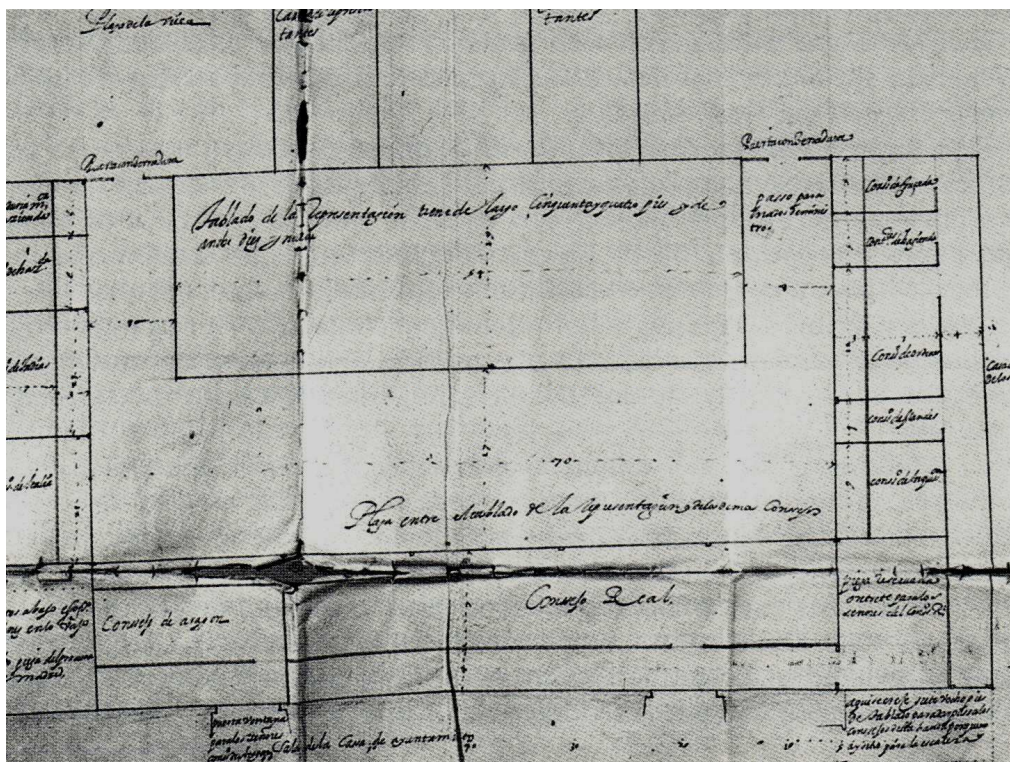
Ottone Enrico del Carretto, Marqués de Grana	Johann Philipp Eugen, Conde de Merode
Charles IV, Duque de Lorena y de Bar	Christophe Luitpold, Conde de Schaffgotsch
Carlo Borromeo, Conde de Arona	Franz Joseph, I Príncipe de Lamberg
Cesare Visconti, I Conde de Gallarate	Hans Adam I, Príncipe de Liechtenstein
Carlos de Aragón, IX Duque de Villahermosa	Johann Christian, III Príncipe de Eggenberg
Charles Eugène, VIII Duque de Aarschot	Otto Ernst Ehrenreich, Conde de Abensperg
Konrad Balthasar, Conde de Starhemberg	Philipp Sigmund, Príncipe de Dietrichstein Nikolsburg
Niccolò Pignatelli d'Aragona, Duque de Monteleone	Eneas, Conde de Caprara
Sigmund Helfried, Conde de Dietrichstein	Karl III, Príncipe Elector Palatino del Rhin
Giuseppe Branciforte, VI Príncipe de Pietrapercia	Ferdinand W. Poppel, I Conde de Lobkowitz
Franz Maximilian, Conde de Mannsfeld	Antonio Francesco, Conde de Collalto
Domenico Marzio Carafa, VII Duque de Maddaloni	Cesare F. Vidoni, Marqués de San Giovanni in Croce
Páll, I Príncipe Esterházy de Galántha	G. de Silva Mendoza, IX Duque del Infantado
Octave Ignace de Ligne, Príncipe de Barbençon	C. L. de Hénin-Liétard, XII Príncipe de Chimay
Joachim Ernst II, Duque de Schleswig-Holstein	B. Naselli Carrillo, IV Conde de Comiso
Jacok Ludwik Sobieski, Príncipe de Polonia	Giuseppe Matei Orsini, III Duque de Paganica
Ernst Rüdiger, Conde de Starhemberg	Philippe F. de Glymes, I Príncipe de Berghes
Henri F. Philippe de Melun, I Marqués de Richebourg	Marino F. Caracciolo, V Príncipe de Avellino
Henri Ernest, IV Príncipe de Ligne	Franz F. Marquard, Conde de Wartenberg
Francesco M <sup>a</sup> . Carafa, II Príncipe de Belvedere	Í. de la Cruz Manrique, XI Conde de Aguilar de Inestrillas
Philippe C. François, IX Duque de Aarschot	Alois Thomas, Conde de Harrach
Johann Wilhelm, Príncipe Elector Palatino del Rhin	Carlo Carafa, III Príncipe de Belvedere
Franz Augustin, Conde de Waldstein	Emperador Carlos VI
Heinrich Franz, I Príncipe de Fondi	Georg Ludwig, landgrave de Hesse-Darmstadt
J. M. Diego López de Zúñiga, XI Duque de Béjar	Johann Seifried, IV Príncipe de Eggenberg
Emperador José I	Anton Florian, Príncipe de Liechtenstein
Eugenio, Príncipe de Saboya-Carignano	Luitpold Ignaz, Príncipe de Montecuccoli
Louis Ernest de Egmond, Barón de La Hamaide	Johann Franz, Conde de Wrbna
Íñigo M. Vélez de Guevara, X Conde de Oñate	Siegfried Christof, Conde de Breuner
J. M. López Pacheco, VIII Marqués de Villena	Maximilian, Conde de Thun
Helmbard Cristof Ungnad, II Conde de Weissenwolff	Jorg Adam, Conde de Martinitz Borzita
Adolf Wratislaw, Conde de Sternberg	Friedrich August I, Duque de Sajonia
Wolfgang Andreas, Conde de Orsini y Rosenberg	Ferdinand August, III Príncipe de Lobkowitz
Gottlieb Amadeus, Conde de Windisch-Graetz	Ottavio, Marqués de Cavriani
	Niccolò P. Branciforte, VIII Príncipe de Butera



Dominik Andreas, Conde de Kaunitz  
 Philippe L. de Hénin-Liétard, V Conde de Boussu  
 Eugen Alexander, I Príncipe de Thurn und Taxis  
 Jaime F. de Silva Fdez. de Híjar, VII Duque de Híjar  
 Eugène Louis de Glymes, Príncipe de Rache  
 Urbano Barberini, III Príncipe de Palestrina  
 F. Gaston Lamoral de Croÿ, VI Conde de Roeulx  
 Luis M. Fdez. de Córdoba, VII Duque de Feria  
 Antonio Carafa, Conde de Forli  
 Franz Karl Libsteinsky, Conde de Kolowrat-Krakowsky  
 Franz Ulrich, Conde de Kinsky de Wchinitz  
 Johann Quintin, Conde de Jörger  
 F. Wilhelm, II Príncipe de Schwarzenberg  
 Filippo A. Colonna, VII Duque de Paliano  
 Léopold I, Duque de Lorena y de Bar  
 Manuel L. Fdez. de Córdoba, VIII Duque de Feria  
 Ludwig Wilhelm, Margrave de Baden-Baden  
 Maximilian II Emanuel, Príncipe Elector de Baviera  
 Ginés M. Fernando de Castro, XI Conde de Lemos  
 J. L. Donat, I Príncipe de Trautson de Falkenstein  
 Karl Ernst, Conde de Waldstein  
 Luitpold Ignace, Príncipe de Dietrichstein  
 François Taaffe, Conde de Carlingfort  
 Côme Claude d'Oignies, II Conde de Coupigny  
 Wenceslaw Albrecht, Conde de Sternberg  
 Ernst Friedrich, Conde de Windisch-Graetz  
 Cesare M. d'Avalos, XIV Marqués de Pescara  
 Philippe Antoine, Príncipe de Rubempré  
 D. Acquaviva d'Aragona, Conde de Conversano  
 Charles E. de Watteville, Marqués de Conflans  
 G. C. Henri de Melun, II Marqués de Richebourg  
 Léopold P. Charles, X Duque de Aarschot  
 Ferdinando Gravina, V Príncipe de Palagonia  
 Luitpold Joseph, Conde de Lamberg  
 Luitpold Matthias, I Príncipe de Lamberg  
 Carlo, Conde Archinto  
 Charles T. de Lorraine, Príncipe de Commercy



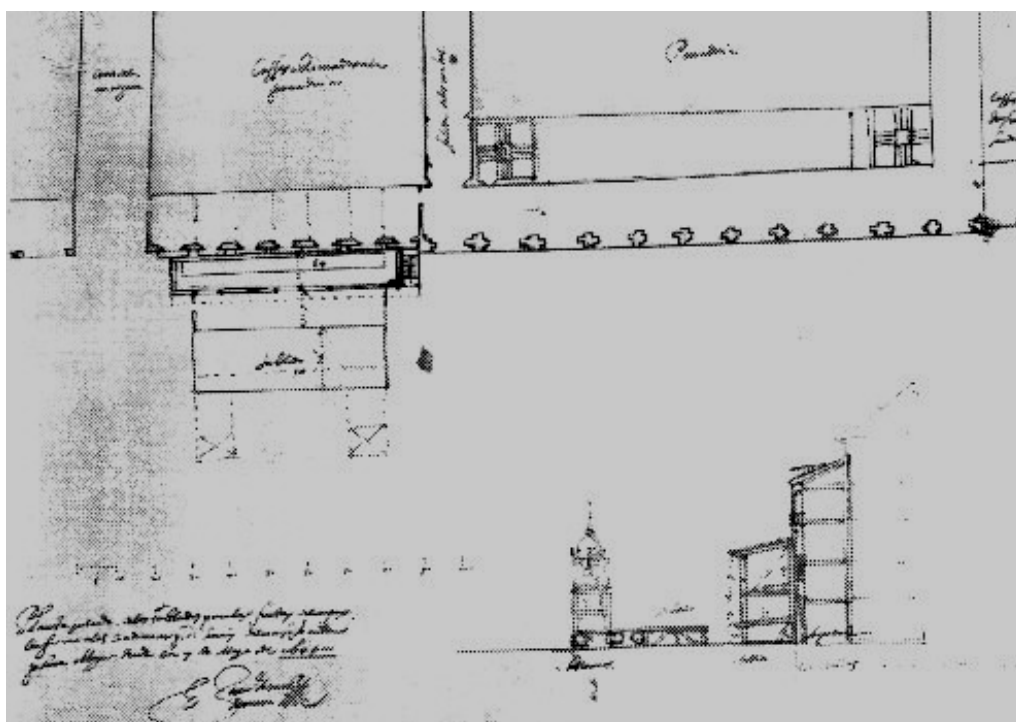
## Apéndice 4.- Ilustraciones



[Ilustración 1]

J. Villoria y L. Gavilán, Planta del tablado en la Plaza de la Villa (Madrid) para el Corpus de 1636, Archivo Municipal de la Villa de Madrid [2-196-42].

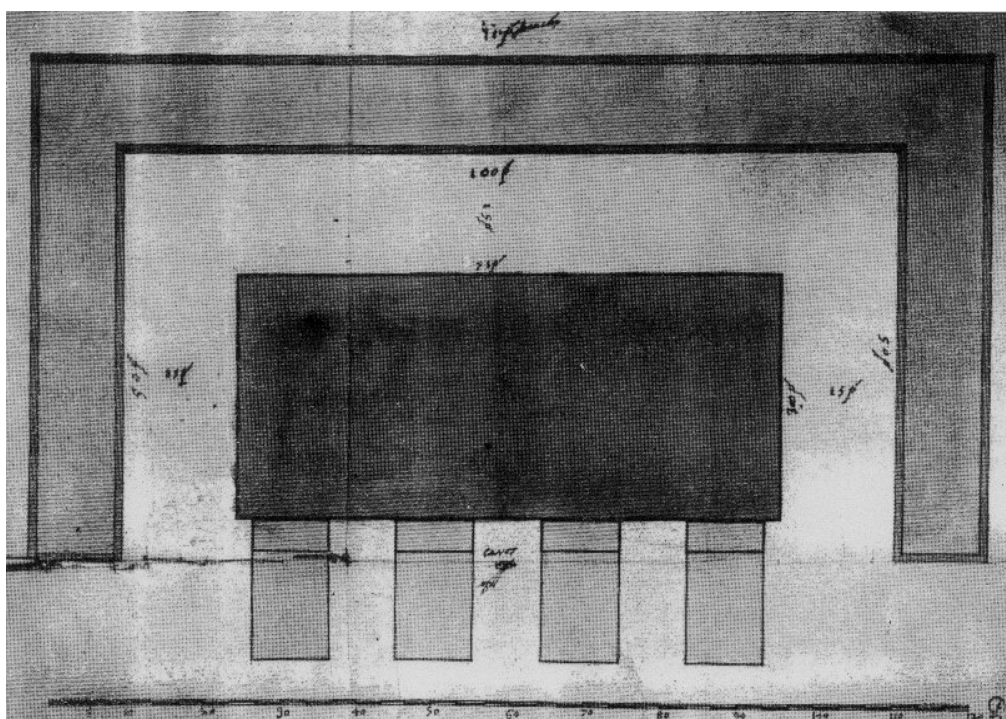
Apud Díez Borque, 1986, p. 100.



[Ilustración 2]

Juan Gómez de Mora, Tablados y carros para la fiesta del Corpus de 1644 en la Plaza Mayor de Madrid, Archivo Municipal de la Villa de Madrid [2-197-3].

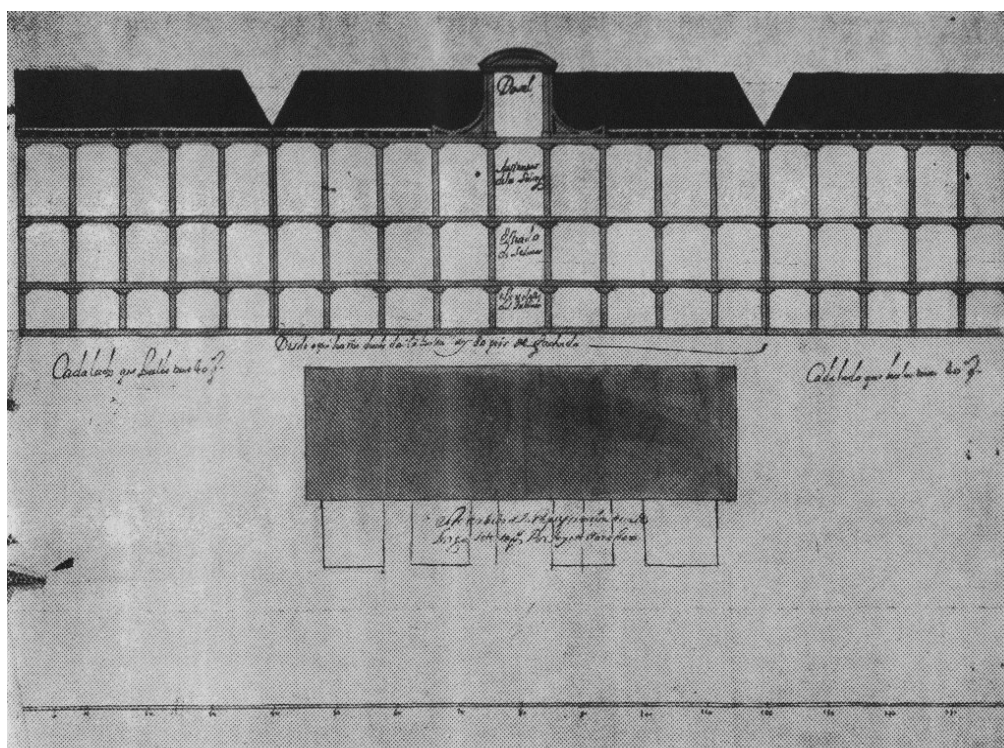
Apud Álvarez Sellers, 2008, p. 195.



**[Ilustración 3]**

Tablado y carros en la Plaza de Palacio para los autos de 1646 de Madrid, Archivo Municipal de la Villa de Madrid [2-197-3].

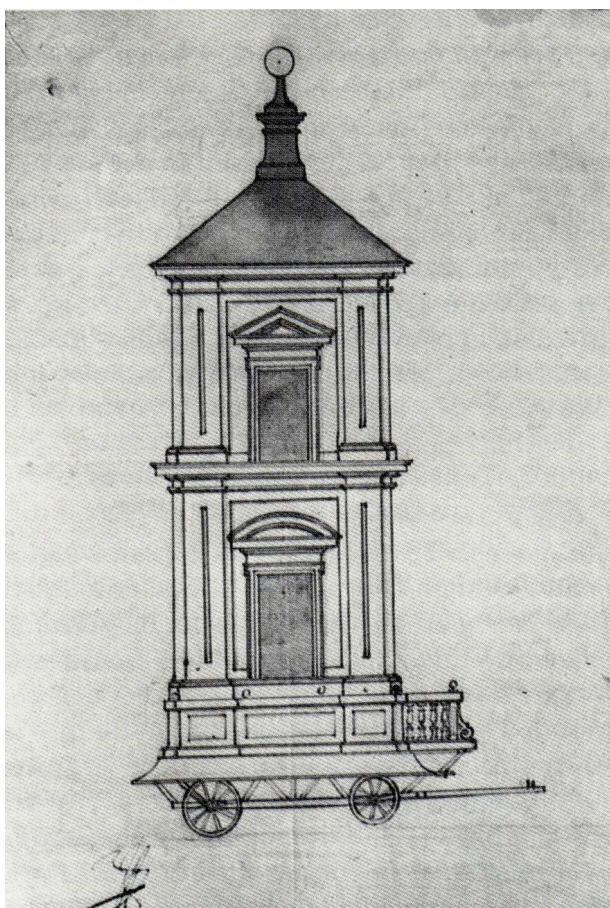
*Apud* Shergold y Varey, 1961, p. 361.



**[Ilustración 4]**

Tablado y carros de los autos sacramentales de 1665, Archivo Municipal de la Villa de Madrid [2-198-10].

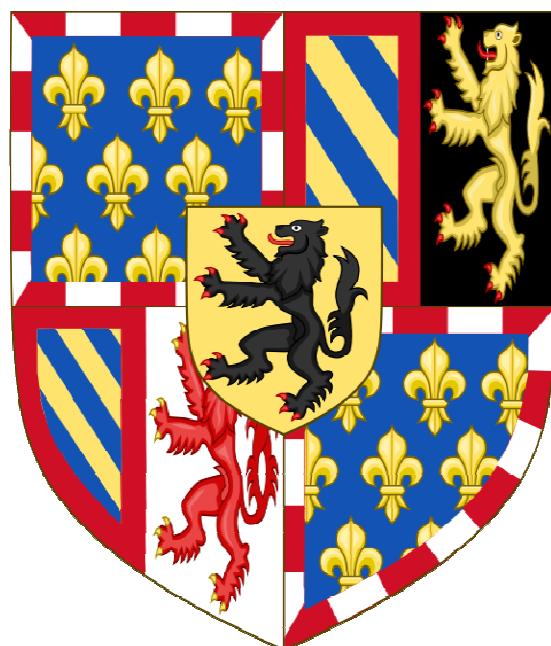
Apud Shergold y Varey, 1961, p. 366.



**[Ilustración 5]**

Juan de Caramanchel, *Casa, caja o medio carro* para el Corpus de Madrid de 1646, Archivo Municipal de la Villa de Madrid [2-197-3].

*Apud* Díez Borque, 1986, p. 100.



[Ilustración 6]

Escudo de armas de Felipe III *el Bueno* de Borgoña.

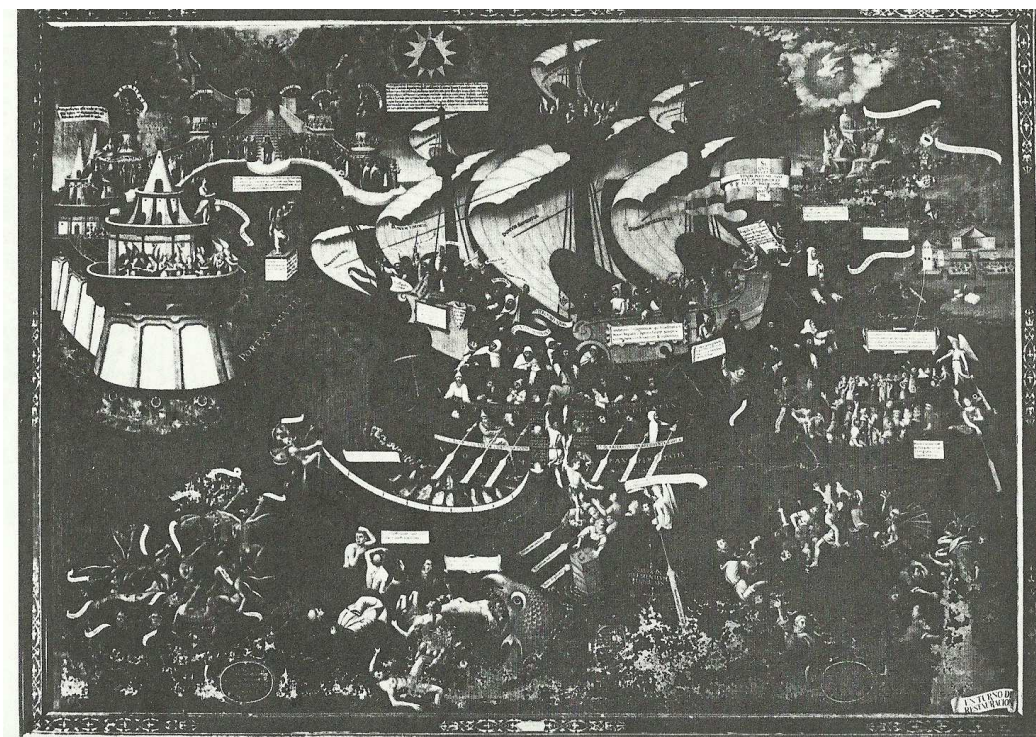




[Ilustración 7]

*Nave de la Iglesia* (ca. 1500), Staatliche Museen de Berlín.

*Apud* Llompart, 1970.



[Ilustración 8]

*La nave del estado religioso* (siglo XVI), Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

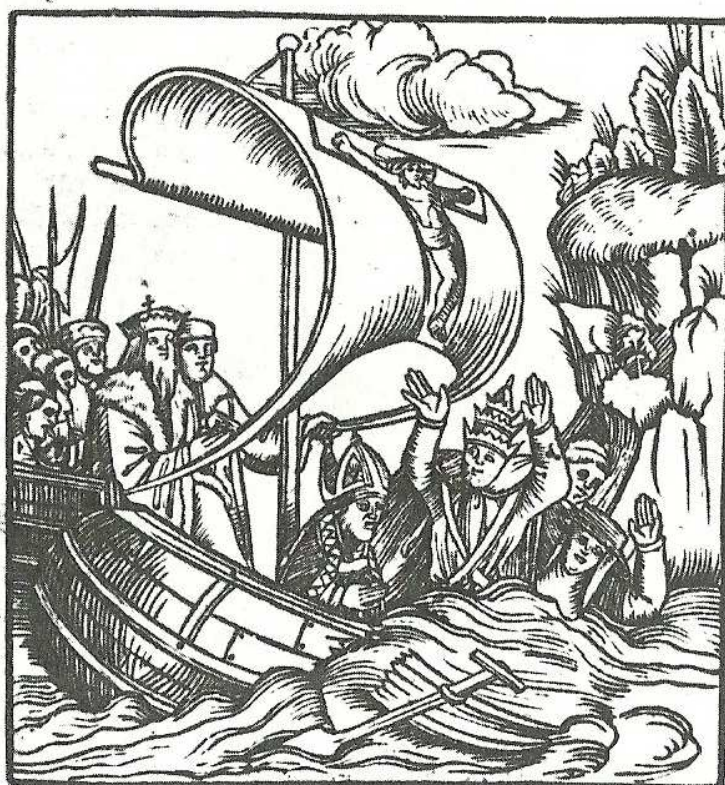
*Apud* Llompart, 1970.



[Ilustración 9]

*Nave eucarística* (1628), *Psalmodia eucharistica* de Melchor Prieto.

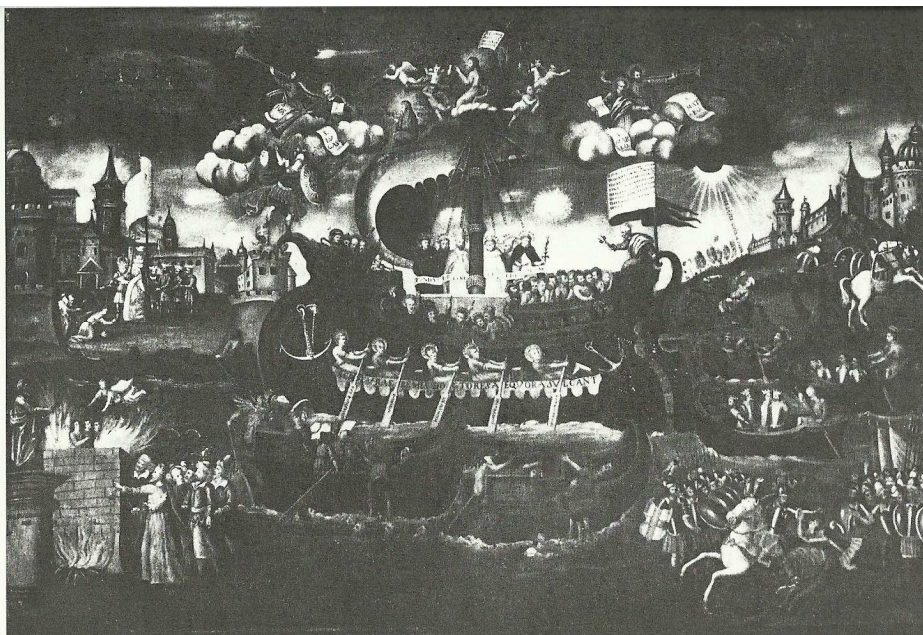
Apud Llompart, 1970.



**[Ilustración 10]**

*La Nave de la Iglesia* (1522), *Spiegel der natürlichen zehnungen alle tonebsalen* (Leipzig).

*Apud* Llompart, 1970.



**[Ilustración 11]**

*Triunfo de la Iglesia* (siglo XVII), Museo Parroquial de Daroca (Zaragoza).

*Apud* Llompart, 1970.



**[Ilustración 12]**

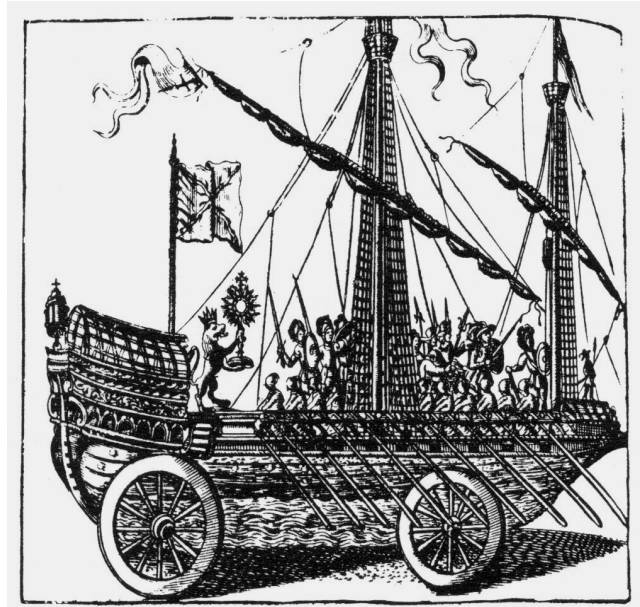
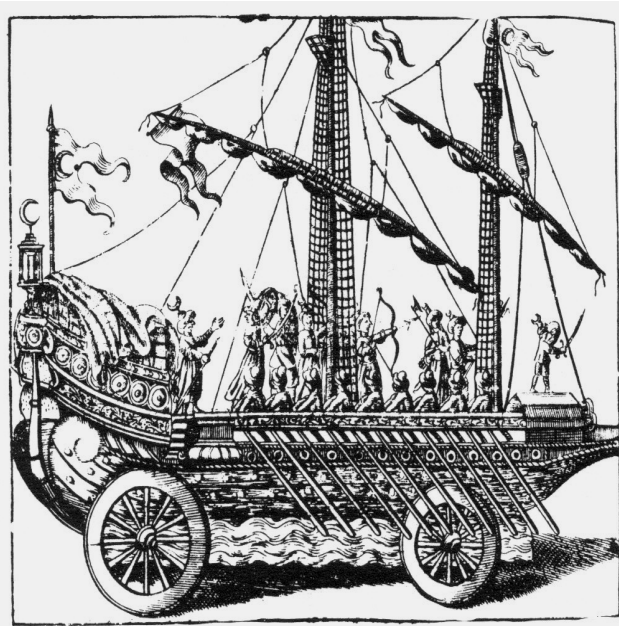
*La barca de la Iglesia* (1743), Museo del Patriarca de Valencia.



[Ilustración 13]

Carro procesional del oficio de pescadores para las fiestas valencianas de 1662 en honor de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Valda, J. B. de, *Solenes fiestas, que celebros Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria. Por el supremo decreto de N.S.S. Pontifice Alexandro VII. Ofrecelas al Rey Nuestro Señor. Escrivelas de orden de la misma Ciudad Ivan Bvstista de Valda*. Con licencia, en Valencia, por Geronimo Vilagrasa, Impresor de la Ciudad, en la Calle de las Barcas, año 1663.

*Apud* Pedraza, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 281.



[Ilustración 14]

Carros del gremio de curtidores para las fiestas de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Valencia (1662). Valda, J. B. de, *Solenes fiestas, qve celebros Valencia, a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria. Por el supremo decreto de N.S.S. Pontifice Alexandro VII. Ofrecelas al Rey Nuestro Señor. Escrivelas de orden de la misma Ciudad Ivan Bavtista de Valda.* Con licencia, en Valencia, por Geronimo Vilagrassa, Impressor de la Ciudad, en la Calle de las Barcas, año 1663.

Apud Pedraza, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 326.





[Ilustración 15]

Collar de la Orden del Toisón de Oro, *Schatzkammer* ('Cámara del Tesoro') del Palacio Imperial de Hofburg (Viena), dependiente del *Kunsthistorisches Museum* de Viena.



**[Ilustración 16]**

*Códice de Trajes* (ca. 1547), Res 285 de la Biblioteca Nacional de Madrid (España).



**[Ilustración 17]**

Retrato de Felipe III de Borgoña, fundador de la Orden del Toisón en 1430. Bibliothèque Royale de Belgique Albert I (Bruselas).



**[Ilustración 18]**

Retrato de Felipe II de España con el manto de la Orden del Toisón. Bibliothèque Royale de Belgique Albert I (Bruselas).



**[Ilustración 19]**

Juan Carreño de Miranda, *Carlos II con el manto de la Orden del Toisón de Oro* (1677), Palacio de Rohrau, Col. Harrach (Austria).



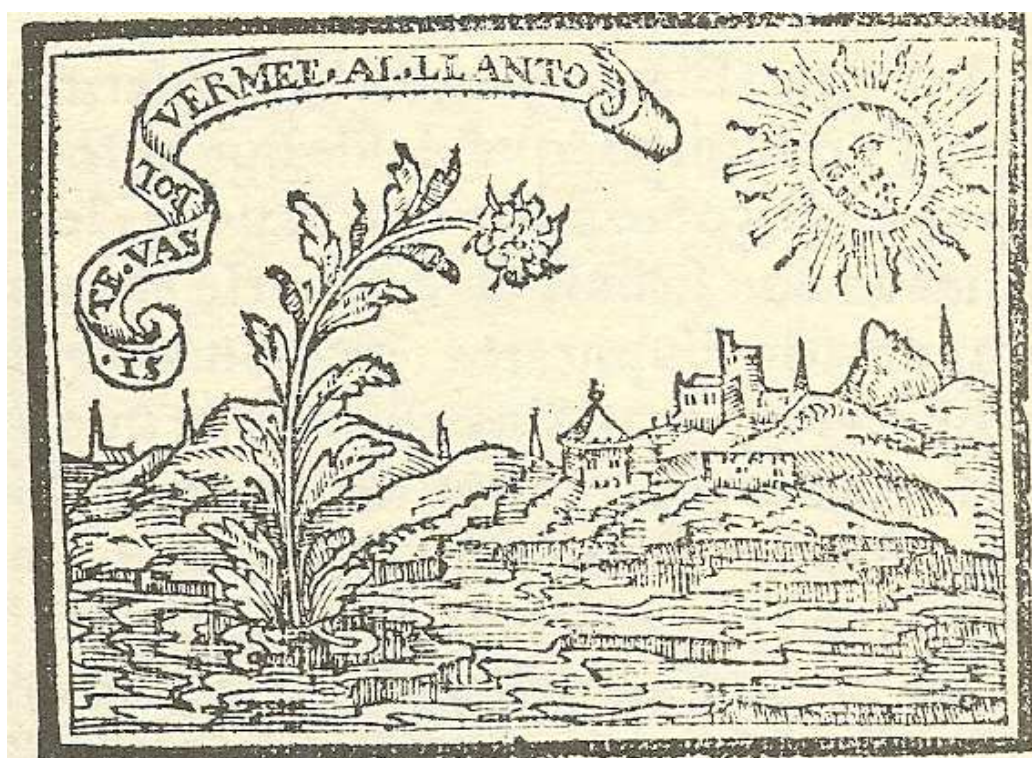
**[Ilustración 20]**

Roger van der Weyden, *Retrato de Felipe III de Borgoña* (ca. 1455), Musée des Beaux-Arts de Dijon (Francia).



**[Ilustración 21]**

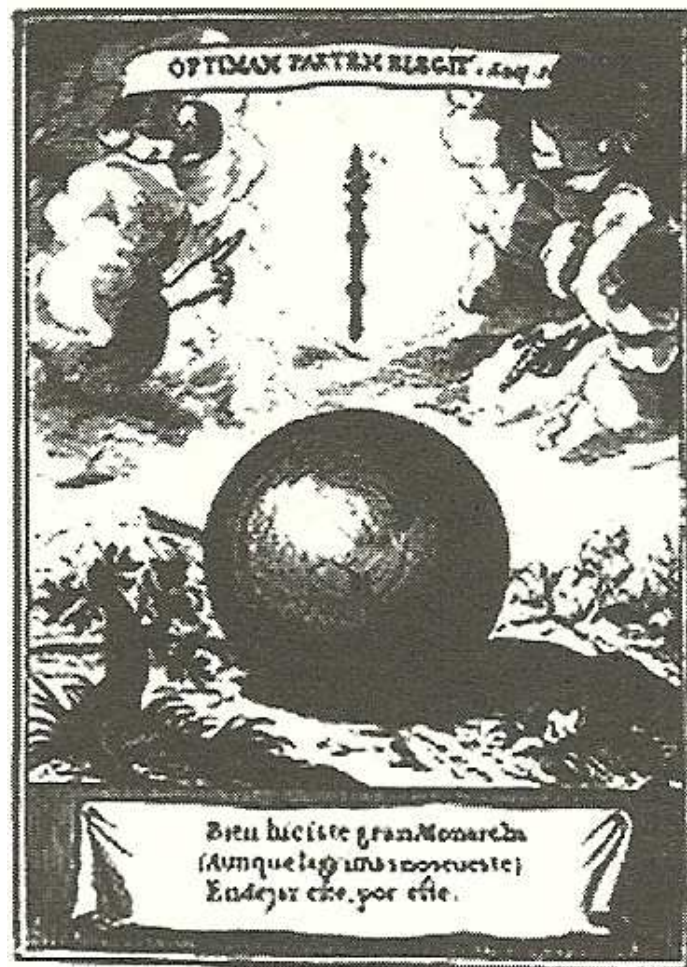
Roger van der Weyden, *Busto de Felipe III de Borgoña* (siglo XV), Colección Real del Patrimonio Nacional de España.



[Ilustración 22]

Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610), centuria II, emblema 12.

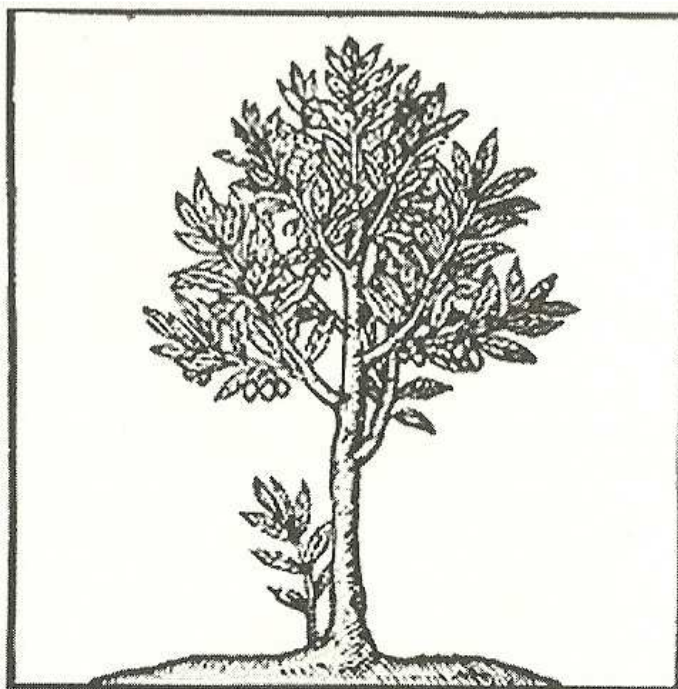




[Ilustración 23]

Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica majestad de D. Felipe IV...* (Madrid, 1666).

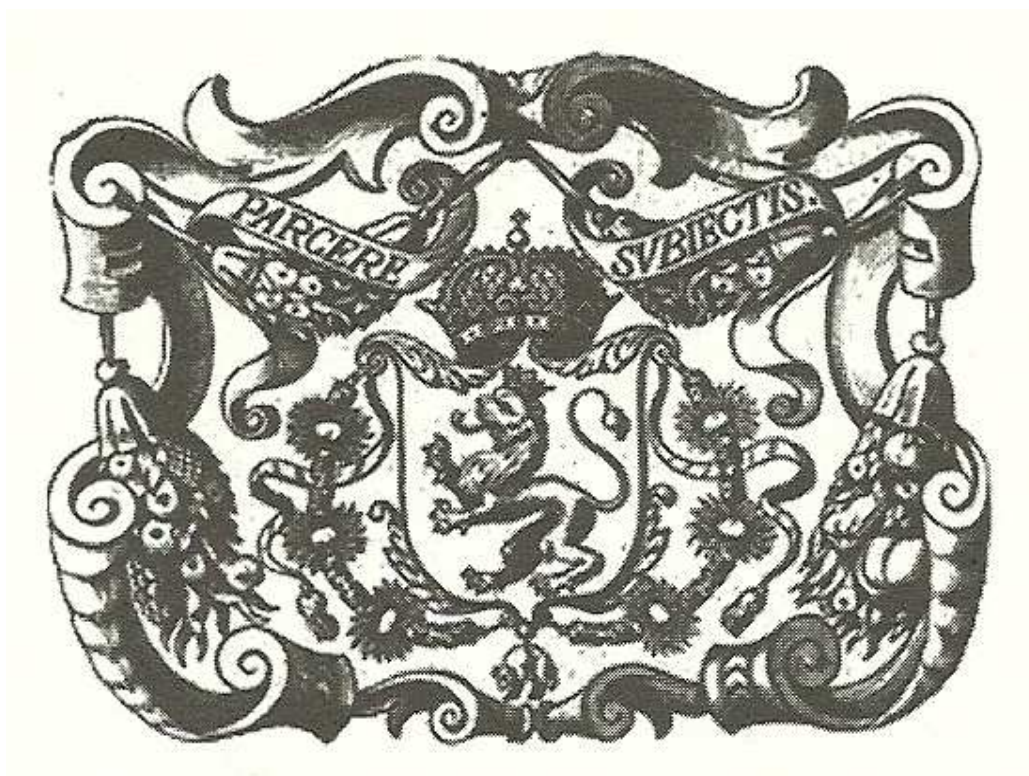
*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 191.



**[Ilustración 24]**

Andrea Alciato, *Emblemas* (Lyon, 1549).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 470.



[Ilustración 25]

Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales en emblemas* (León de Francia, 1662).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 771.



[Ilustración 26]

Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica majestad de D. Felipe IV...* (Madrid, 1666).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 483.



**[Ilustración 27]**

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Felipe IV de castaño y plata* (ca. 1631-1632), National Gallery de Londres.



**[Ilustración 28]**

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Felipe IV, cazador* (ca. 1635), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 29]**

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Rey Felipe IV de España* (o *Felipe IV en Fraga*) [1644], The Frick Collection de Nueva York.



**[Ilustración 30]**

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Busto de Felipe IV* (1656), National Gallery de Londres.





**[Ilustración 31]**

Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (Milán, 1642), empresa 146.

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 483.



**[Ilustración 32]**

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Retrato de Mariana de Austria* (ca. 1652), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 33]**

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Retrato de la reina Mariana de Austria* (1656), Meadows Museum de Dallas.



**[Ilustración 34]**

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La reina de España Marian de Austria con vestido rojo brillante* (1655-1660), Kunsthistorisches Museum de Viena.



[Ilustración 35]

Juan de Rojas y Ausa, *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales, y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús, Gloria del Carmelo, y Maestra de la Primitiva Observancia. Careadas con la noche obscura del B.P.S. Juan de la Cruz, primer Carmelita Descalço, manifestando la consonancia, que estas dos celestiales plumas guardaron al enseñar a las almas el camino del Cielo. Ilustradas con versos sacros, varios geroglíficos, Emblemas, y Empresas, estampadas para mayor inteligencia de la Doctrina de la Seráfica Doctora* (Madrid, 1679).

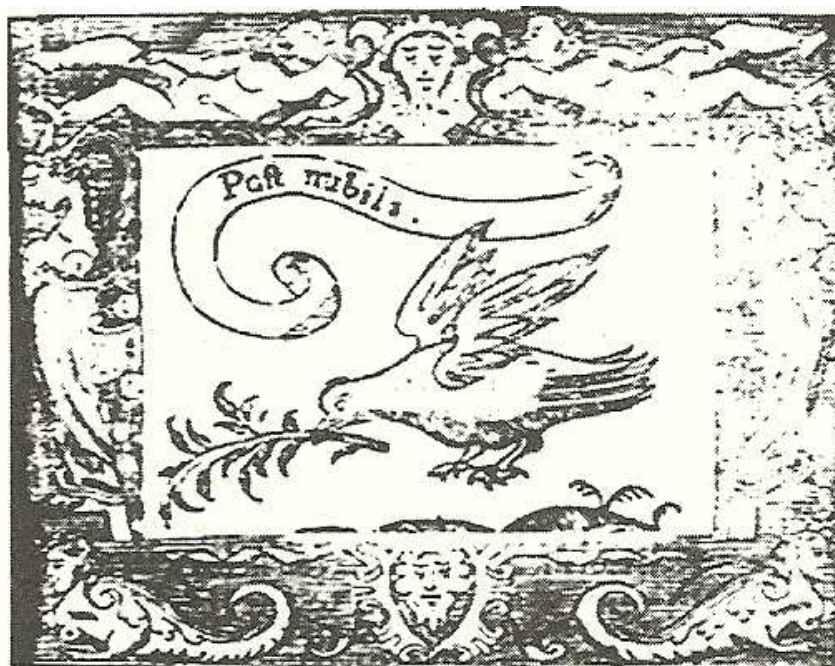
Apud Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 589.



[Ilustración 36]

Juan de Rojas y Ausa, *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales, y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Iesus, Gloria del Carmelo, y Maestra de la Primitiva Observancia. Careadas con la noche obscura del B.P.S. Iuan de la Cruz, primer Carmelita Descalço, manifestando la consonancia, que estas dos celestiales plumas guardaron al enseñar a las almas el camino del Cielo. Ilustradas con versos sacros, varios geroglificos, Emblemas, y Empresas, estampadas para mayor inteligencia de la Doctrina de la Serafica Doctora* (Madrid, 1679).

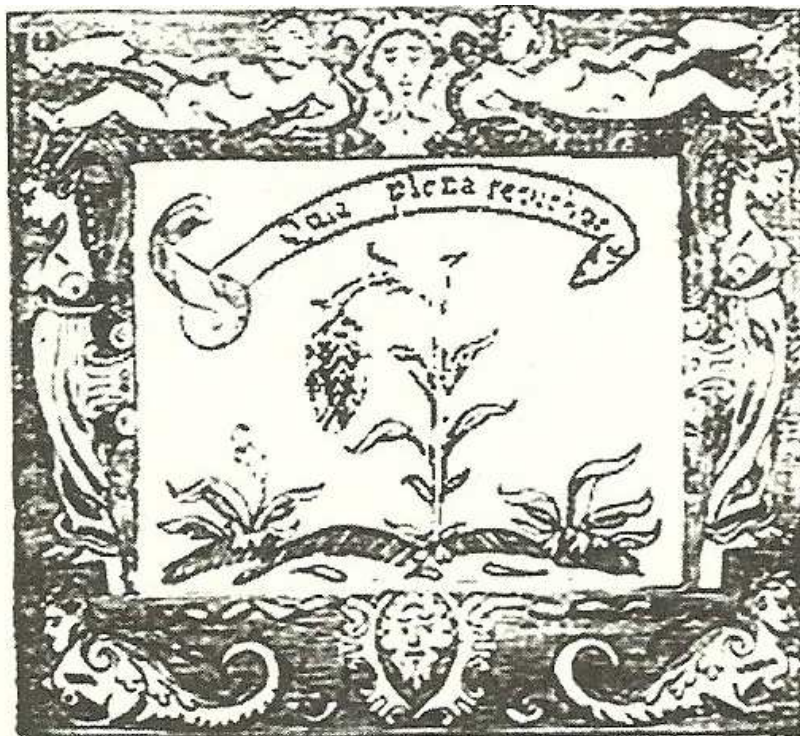
Apud Bernat Vistarini y Cull, 1999, pp. 589-590.



**[Ilustración 37]**

Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 615.

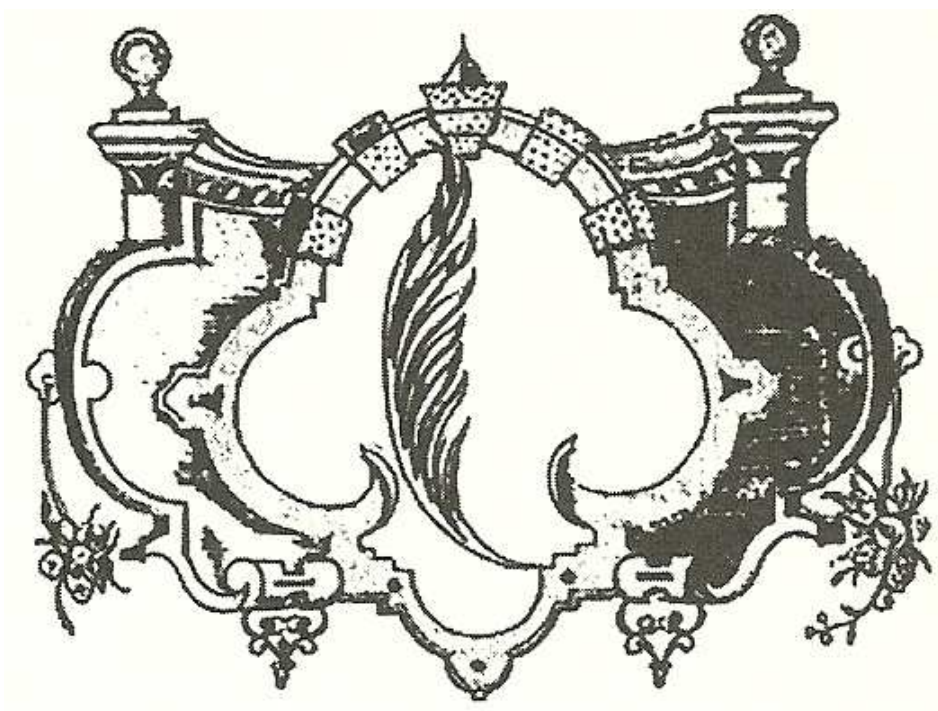


[Ilustración 38]

Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 324.





**[Ilustración 39]**

Juan de Borja, *Empresas morales* (Bruselas, 1680).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 605.



[Ilustración 40]

Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 584.



**[Ilustración 41]**

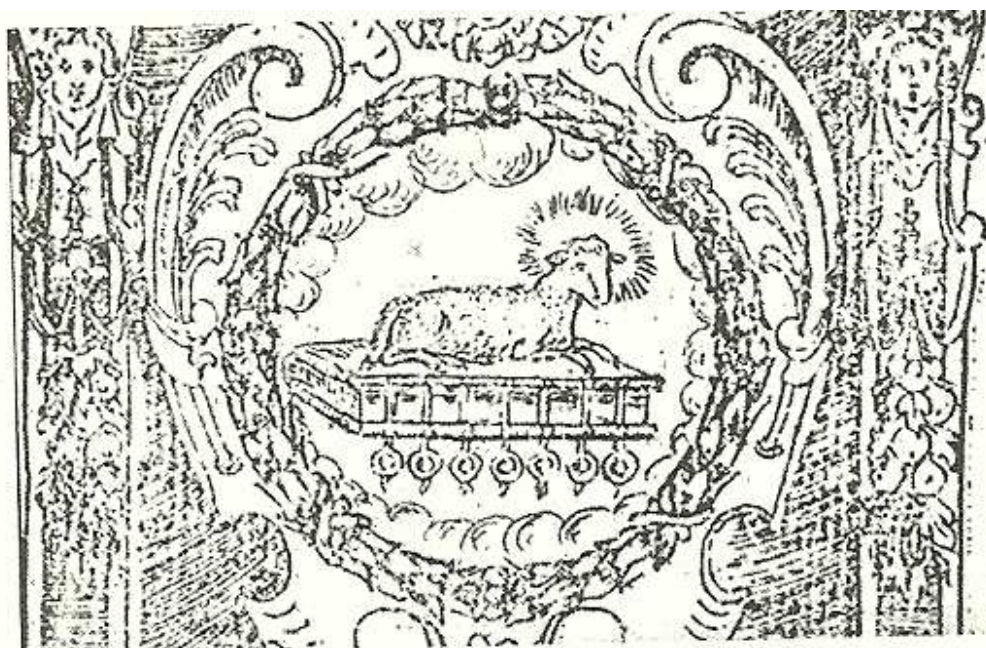
Juan de Borja, *Empresas morales* (Bruselas, 1680).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 52.



[Ilustración 42]

Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610), centuria II, emblema 1.



[Ilustración 43]

Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, Hieroglificos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del Mysterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen, y Madre de Dios Maria Señora nuestra* (Burgos, 1659).

Apud Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 235.



[Ilustración 44]

Gilles Corrozet, *Hecatographie* (París, 1543), emblema «Triumphe de humilité».

*Apud* Henkel y Schöne, 1967, col. 543.



[Ilustración 45]

Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610), centuria II, emblema 2.



**[Ilustración 46]**

Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei* (1635-1640), Museo del Prado de Madrid.





[Ilustración 47]

Nicolai Reusner, *Aureolorum emblematum liber* (Estrasburgo, 1591), emblema «FORTITUDO, ET LAUS, ET SALUS MEA DOMINUS. PSAL. 118».

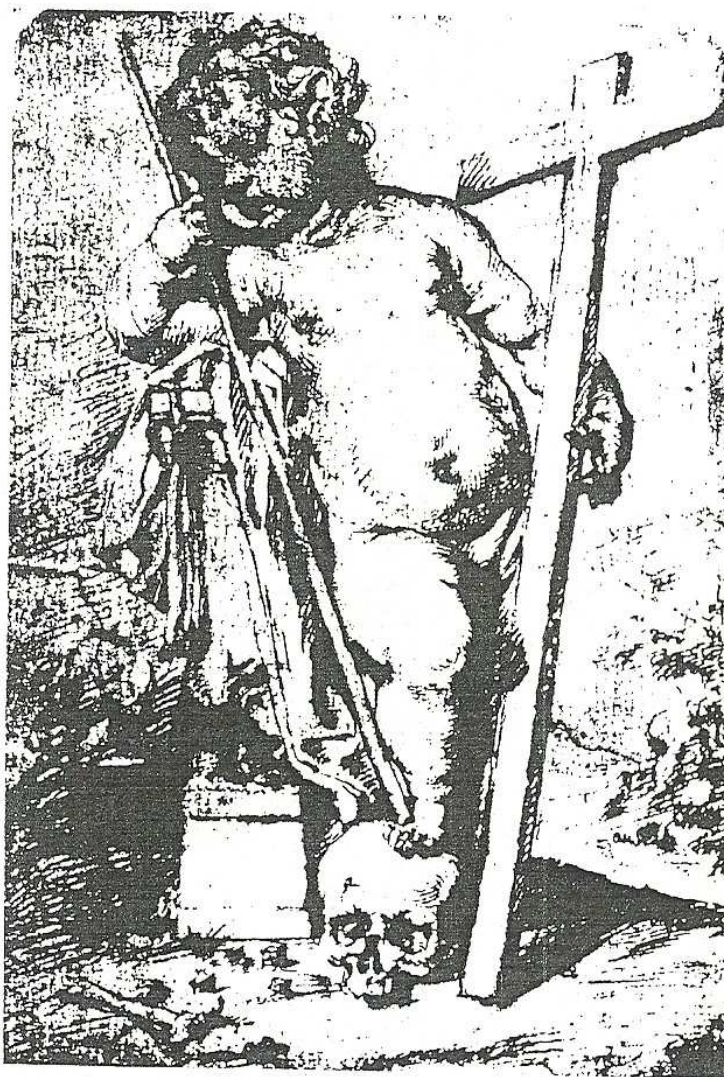
*Apud* Henkel y Schöne, 1967, col. 390.



**[Ilustración 48]**

Bartolomé Esteban Murillo, *Cristo Niño cargando con la Cruz*, Courtauld Institute Galleries 152 (Londres).

*Apud* Brown, p. 168.



**[Ilustración 49]**

Francisco Ribalta, *Niño con atributos de la Pasión*, Museo del Prado de Madrid.

*Apud* Sánchez López, 1994, p. 713.



**[Ilustración 50]**

Alonso Cano, *Jesús Nazareno Niño* (1638-1652), Congregación de San Fermín de los Navarros (Madrid).

*Apud* Sánchez-Mesa, D., *El arte del Barroco: escultura, pintura y artes decorativas*, Sevilla, Editorial Gevers, 1998, p. 208.



**[Ilustración 51]**

Escuela granadina, *Niño de Pasión*, fines XVII-principios XVIII, Convento de Carmelitas Descalzos de Úbeda (Jaén).



**[Ilustración 52]**

José de Ribera, *Inmaculada Concepción* (1635), Galería del Convento de Agustinas Recoletas de Salamanca.



[Ilustración 53]

Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610), centuria II, emblema 41.



**[Ilustración 54]**

Bartolomé Esteban Murillo, *El matrimonio de la Virgen* (ca. 1670), The Wallace Collection de Londres.





[Ilustración 55]

Estandarte del Santo Oficio de la Inquisición.

*Apud* Caro Baroja, 1962, tomo I, ilustración 72.



**[Ilustración 56]**

Francisco de Zurbarán, *San Andrés* (ca. 1630), Szépművészeti Múzeum de Budapest (Hungría).



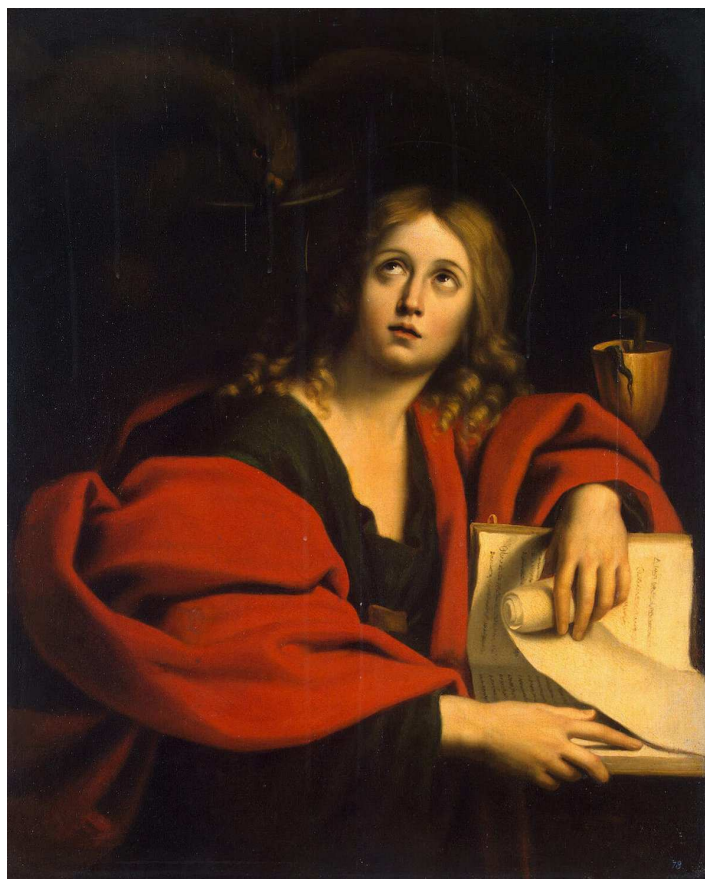
**[Ilustración 57]**

José de Ribera, *San Andrés Apóstol* (ca. 1631), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 58]**

Bartolomé Esteban Murillo, *El martirio de San Andrés* (1675-1682), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 59]**

Domenico Zampieri *Domenichino*, *San Juan Evangelista* (entre 1601 y 1641), Hermitage Museum de San Petersburgo (Rusia).



**[Ilustración 60]**

Pedro Pablo Rubens, *San Juan Evangelista* (1610-1612), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 61]**

Francisco de Zurbarán, *San Juan Evangelista* (1637-1639), Museo de Bellas Artes de Cádiz.



**[Ilustración 62]**

Bartolomé Esteban Murillo, *San Juan muestra a Jesús* (ca. 1655), The Art Institute de Chicago.





**[Ilustración 63]**

Francisco de Zurbarán, *San Juan Bautista en el desierto* (1640), Catedral de Sevilla.



**[Ilustración 64]**

José de Ribera, *San Juan Bautista en el desierto* (1641), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 65]**

Pierre Mignard, *San Juan Bautista* (1688), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 66]**

Pedro Pablo Rubens, *San Mateo* (1610-1612), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 67]**

José de Ribera, *San Mateo* (1632), Kimbell Art Museum de Tejas.



**[Ilustración 68]**

Francisco de Zurbarán, *San Mateo* (1638), Museo de Bellas Artes de Cádiz.



**[Ilustración 69]**

Pedro Pablo Rubens, *San Pedro* (1610-1612), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 70]**

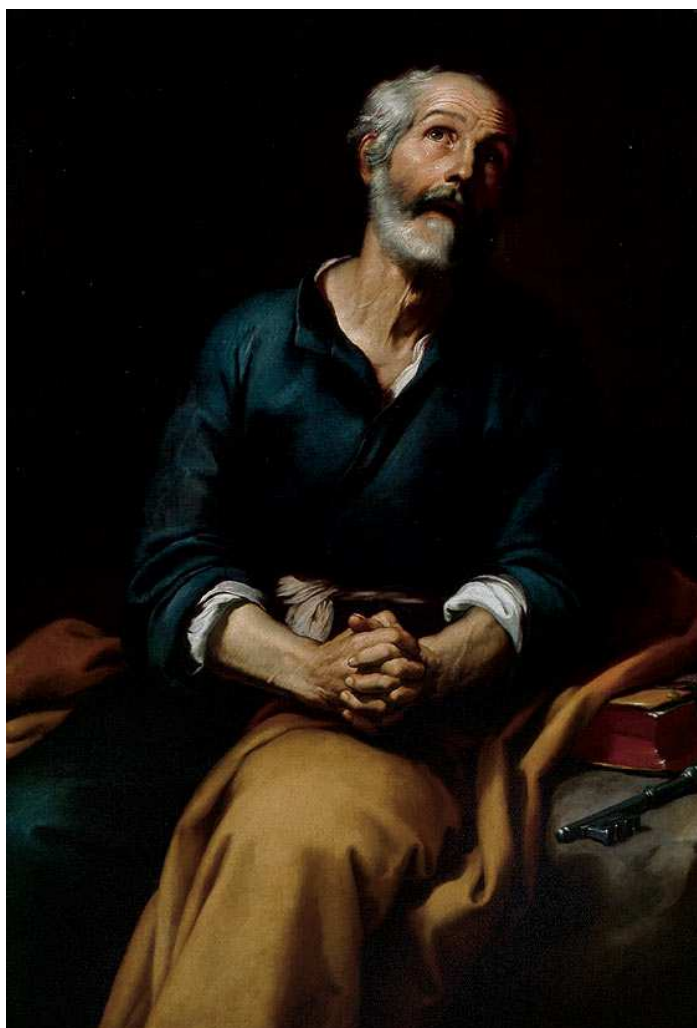
José de Ribera, *San Pedro* (ca. 1632), Museo del Prado de Madrid.





**[Ilustración 71]**

Francisco de Zurbarán, *San Pedro* (1633), Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Portugal).



**[Ilustración 72]**

Bartolomé Esteban Murillo, *San Pedro en lágrimas* (ca. 1650), Museo de Bellas Artes de Bilbao.



**[Ilustración 73]**

Pedro Pablo Rubens, *Santiago el Mayor* (1612), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 74]**

José de Ribera, *Santiago el Mayor* (1630-1635), Museo del Prado de Madrid.



**[Ilustración 75]**

Bartolomé Esteban Murillo, *Santiago Apóstol* (ca. 1655), Museo del Prado de Madrid.



[Ilustración 76]

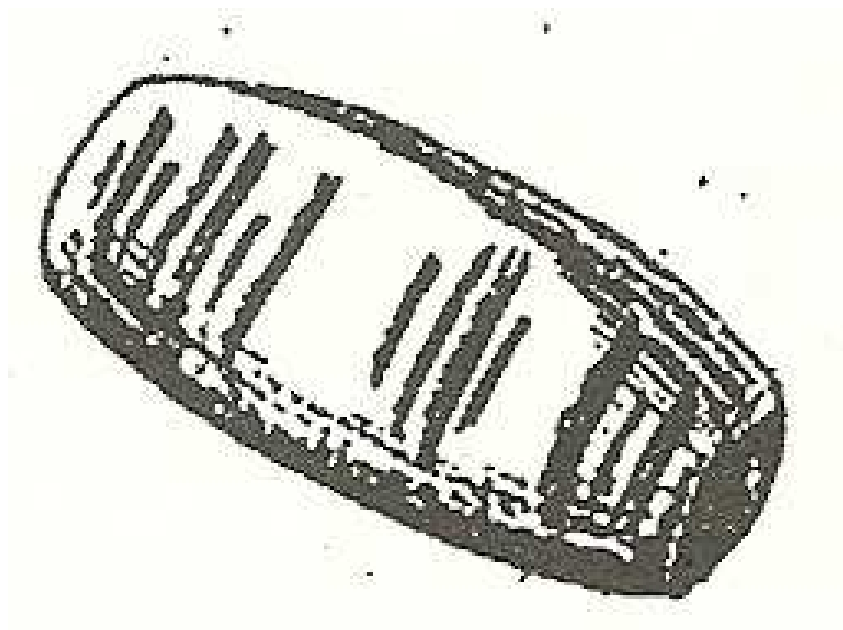
«Áspid» del ms. Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian (Oxford), fol. 80v.

*Apud* Malaxecheverría, 1986, p. 290.



[Ilustración 77]

Fernando Gallego, detalle del retablo *Cristo bendiciendo* (1494-1496), Museo del Prado de Madrid.

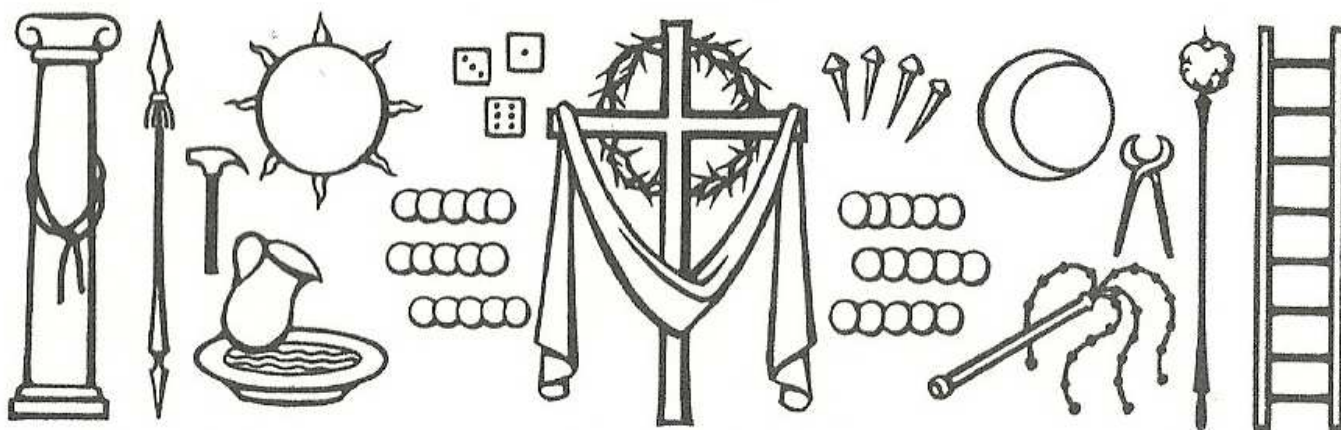


**[Ilustración 78]**

Juan de Borja, *Empresas morales* (Bruselas, 1680).

*Apud* Bernat Vistarini y Cull, p. 652.





[Ilustración 79]

Instrumentos de la Pasión de Jesucristo.

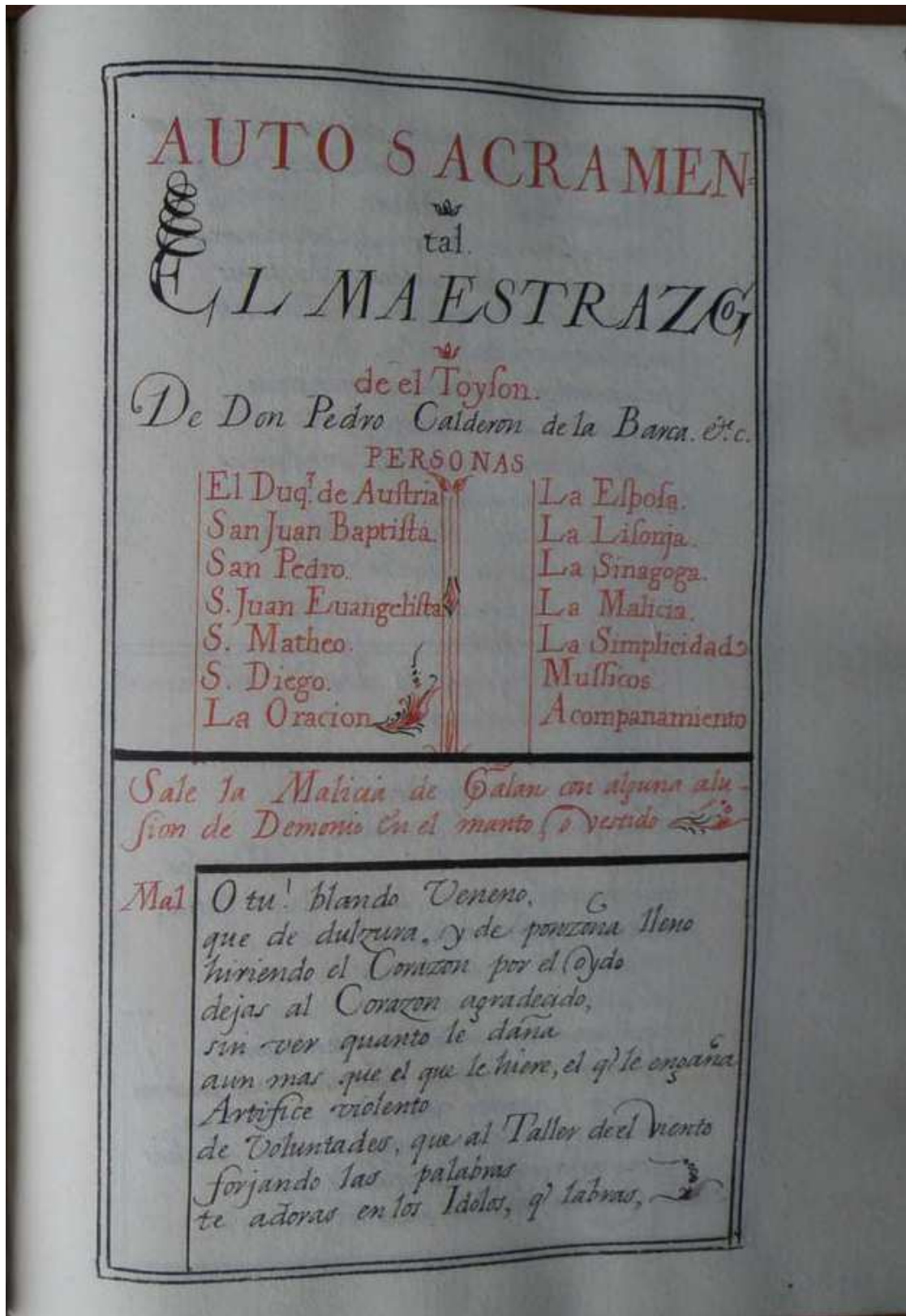
*Apud* Appleton y Bridges, 1959, p. 49.



**[Ilustración 80]**

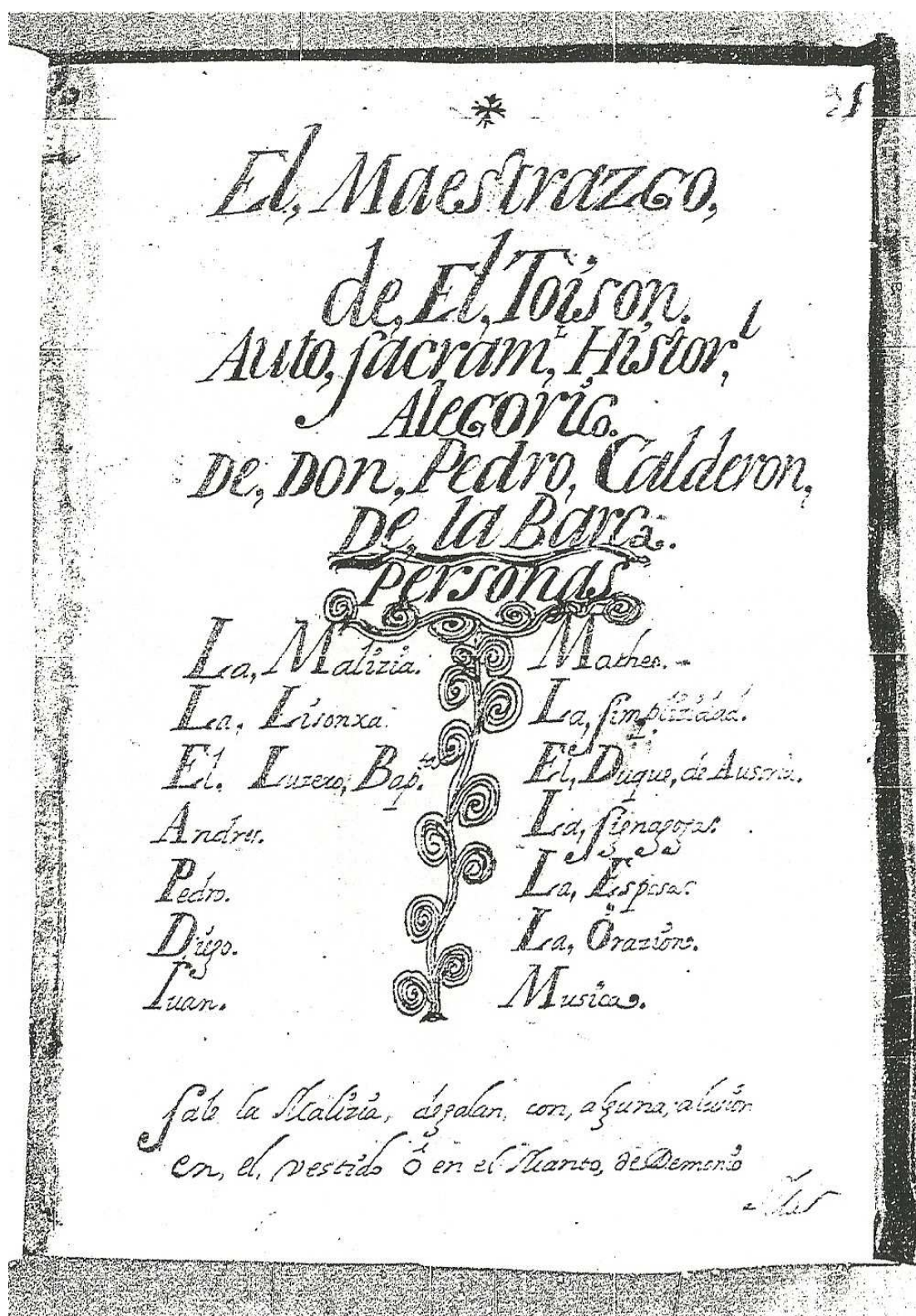
Grabado de un judío errante extraído de la portada de un libro de doctrina judía en español publicado en Ámsterdam 1649.

*Apud* Caro Baroja, 1962, tomo I, ilustración 86.



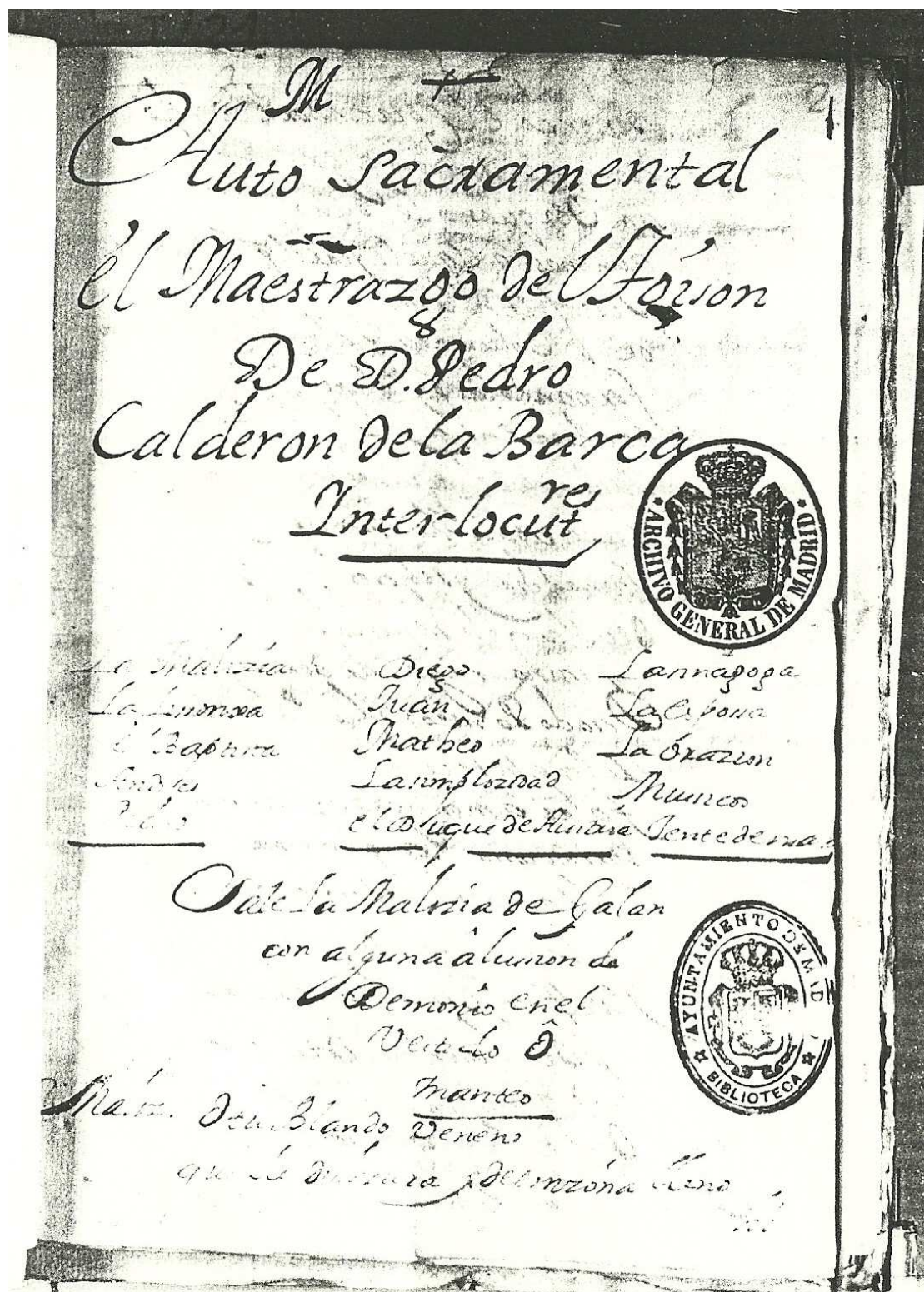
[Ilustración 81]

Primera página del manuscrito BM (Biblioteca Bartolomé March).



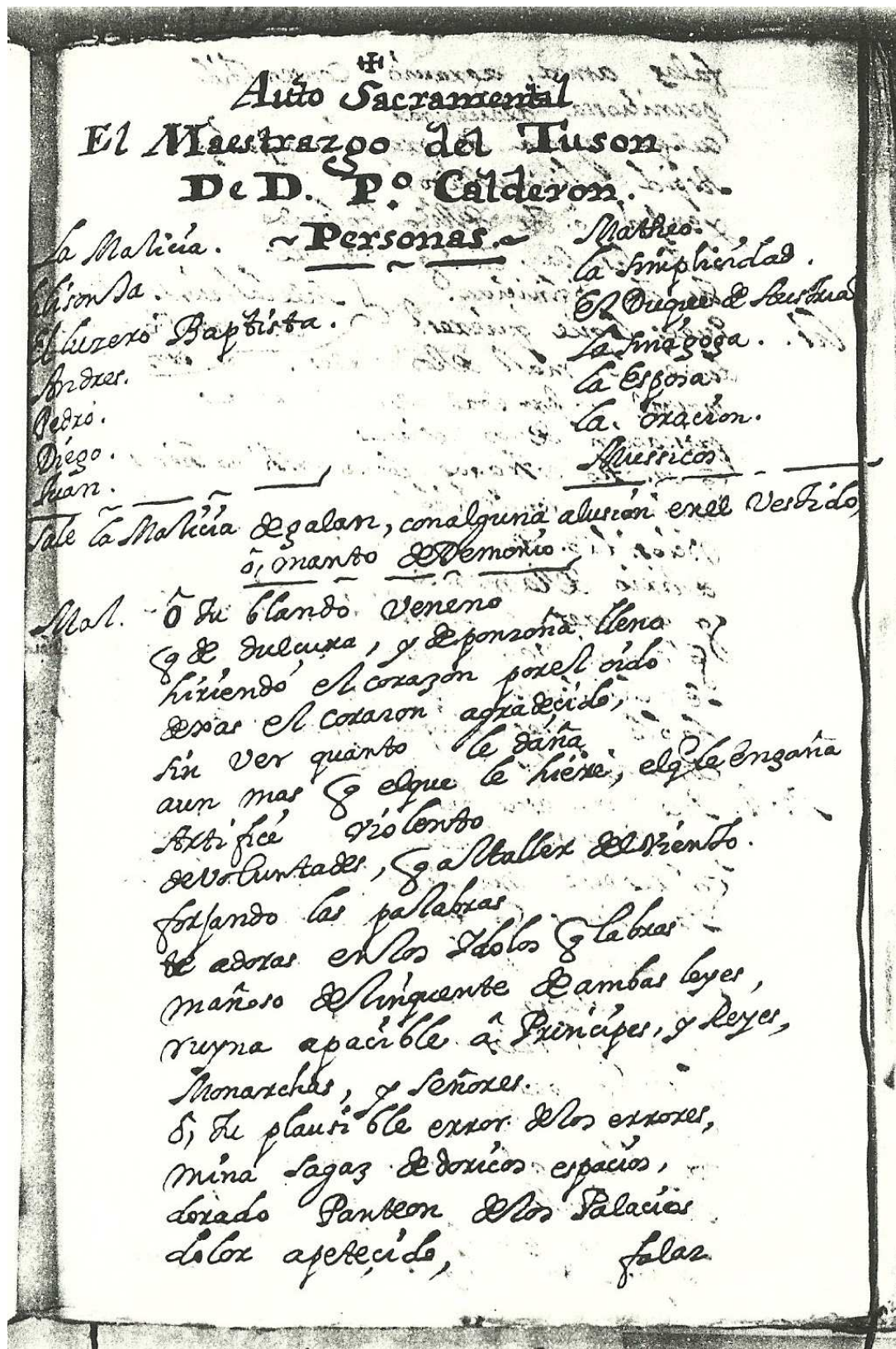
[Ilustración 82]

Primera página del manuscrito C (Museo Nacional del Teatro [Almagro]).



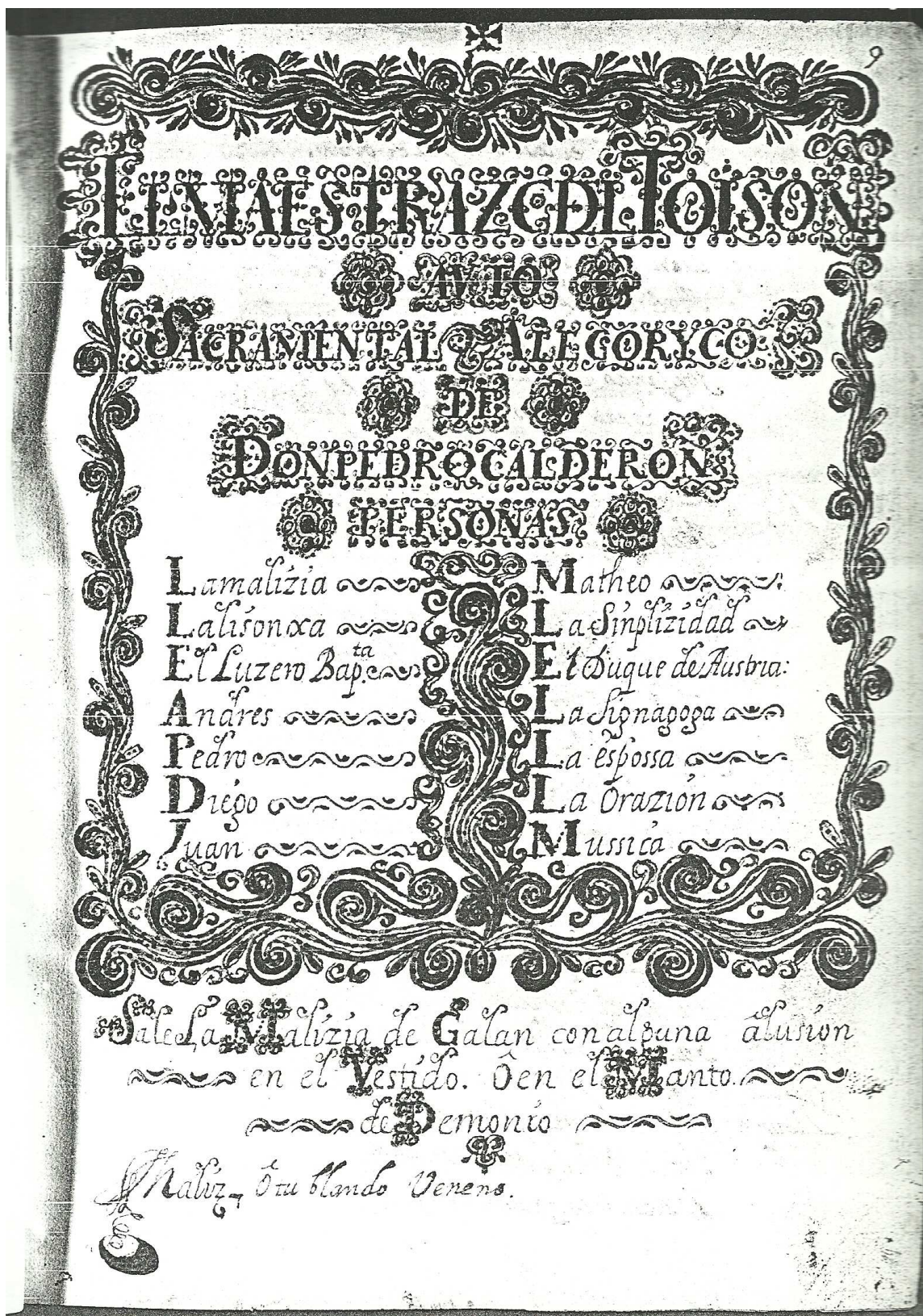
[Ilustración 83]

Primera página del manuscrito M1 (Biblioteca Municipal de Madrid).



[Ilustración 84]

Primera página del manuscrito M2 (Biblioteca Municipal de Madrid).



[Ilustración 85]

Primera página del manuscrito N1 (Biblioteca Nacional de España).

3

Auto  
Sacramental Alegorico  
El Maestrazgo del Joyson.  
De D. Pedro Calderon

Personas.

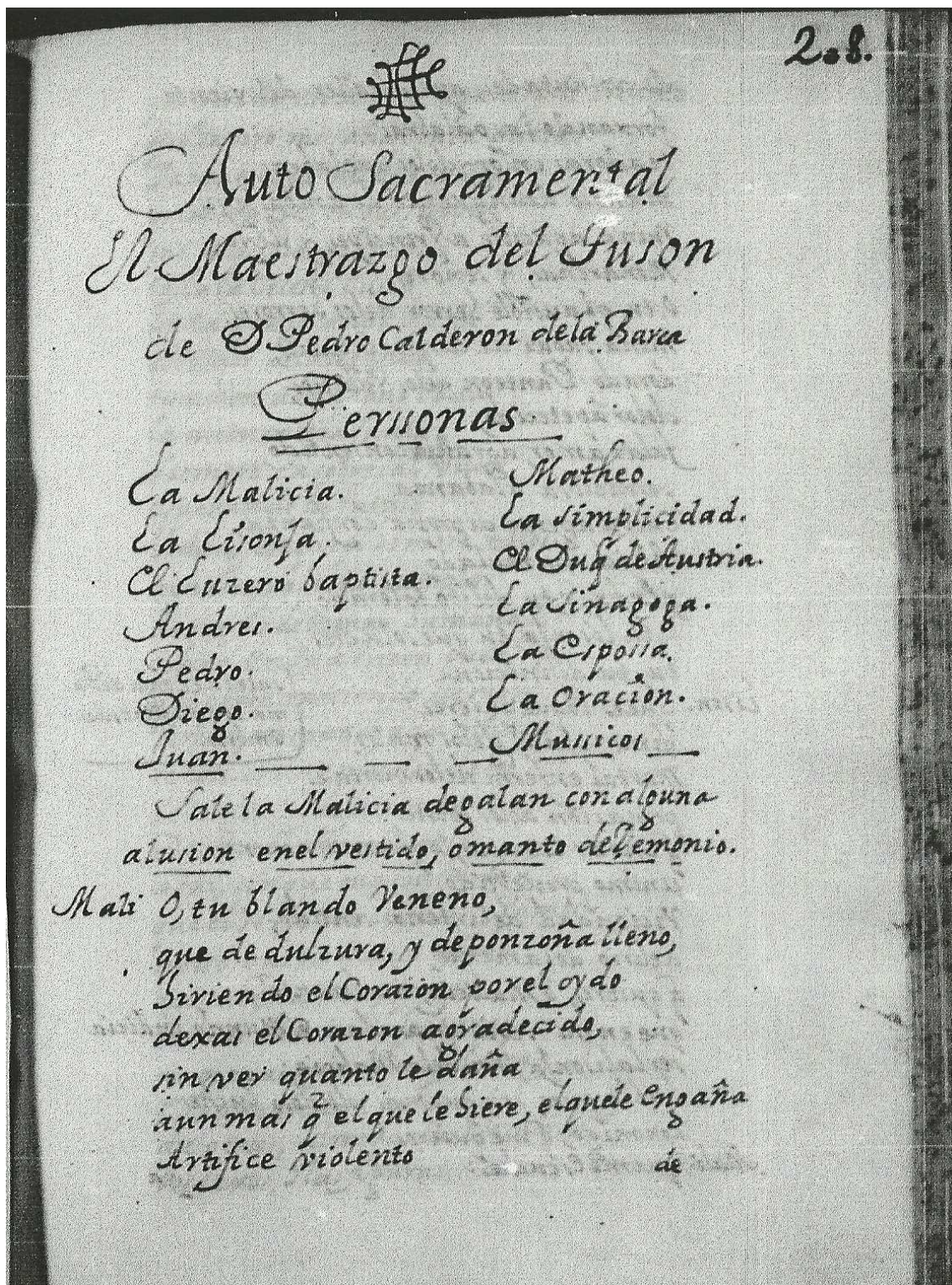
El Duque de Austria: S. Pedro: San andrés.  
S. Juan Bautista: S. Mathes: S. Diego:  
S. Juan Cuangelista. La esposa: La oracion  
La Simplicidad: La Suavia: La Malicia

La Sinagoga, y Musicos  
Sale la Matrina de galan Con alguna alusi  
on de Dem; en el manto o Vestido

Atal = O tu blando Veneno  
que de dulzura y de Ponzoña lleno  
piuendo El Corazon por El oido  
dejas al Corazon apadentado  
Sin Ver quanto le daña  
aun mas que El qualquiera El que le Engaña  
Atrifia Violento  
de Obluntades que al taller del Oento  
forjando las Palabras  
te adoras en las Idolas que labras  
Manos delinquente de ambas cosas  
Quia Aparible a Princes y a Leas

[Ilustración 86]





[Ilustración 87]

Primera página del manuscrito OC (Biblioteca Nacional de España).

El Auto Sacramental.  
 Del Maestrazgo del Turon. 189  
 De D. Pedro Calderon.

Personas ~


La Malicia	Matteo
La Simplicidad	La Simplicidad
La Lengua	El Orque de sus sual.
El Luxo. Baptista	La Sinagoga
Los Niños	La Dispensa
Los Padres	La Oracion
Los Regos	Murco
Los Amos	

La Malicia de Salam, con alguna a Turon en el  
 vestido, o manto de Demosio.

Mal. O su blando veneno,  
 que de dulzura, y de ponzoña lleno,  
 mixtando el corazón por el oido,  
 desas el corazón agitando,  
 sin ver quanto le daña,  
 aun mal es el que le menea, y le engaña,  
 Astucia violenta  
 de voluntad, y al taller de Mente,  
 forjando las palabras  
 se adora en los Idolos y labras  
 Mañosa y linguente de ambas Leyes,  
 Reyna apañible a Príncipe, y Reyes,  
 Monaxchas, y Senores,  
 O su plausible veneno de los hexiones,  
 una lagar de Doxos Espacios,  
 dorado Pantem de los Palacios,  
 dolor apetezido,  
 faltar amor, agrario consentido,  
 pernicioso alabanza, culpa











[Ilustración 88]


107  
579



**SACRAMENTAL ALEGORICO**  
**EL MAESTRAZGO DEL TOYSO**  
**D. CALDRON.**

PERSONAS.

La Malicia.		San Diego.		La Sinagoga
La Lisonxa.		San Juan.		La Esposa.
El Luzero.		San Mateo.		La Oracion.
San Andres.		Simplicidad.		Musica. ∞
San Pedro.		Quij. de Nulha.		Ygenue. ∞



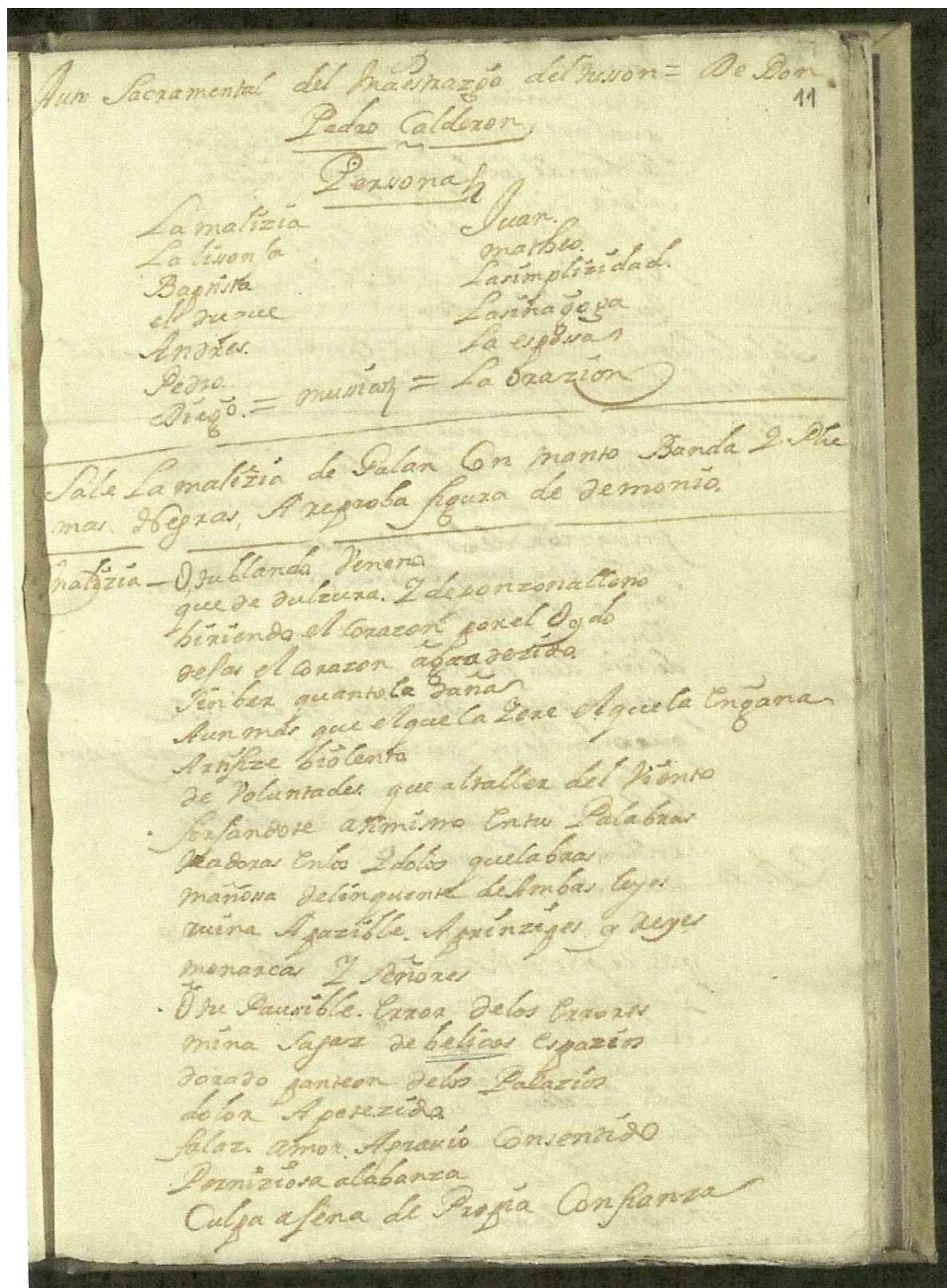
*Sale la Malicia de galan, con alguna Alusion en el  
 Vestido, den el manso, de Demonio.*

*Malicia. = Otu, blando Veneno  
 que de dulzura, y de ponzoña lleno  
 hiriendo el Corazon por el oyo de  
 desas a el Corazon, agria decido  
 sin vez quanto le daña  
 aun mas q el q le yere, el q se engaña.  
 Artifice violento  
 de voluntad de, que al taller del viento  
 forjando las palabras  
 te adoras, en los labios que labra.  
 Manso delinquente de ambas leyes  
 Vuena apazible, a Príncipes, y Reyes,  
 Monachas, y Señores.*

*Otu*

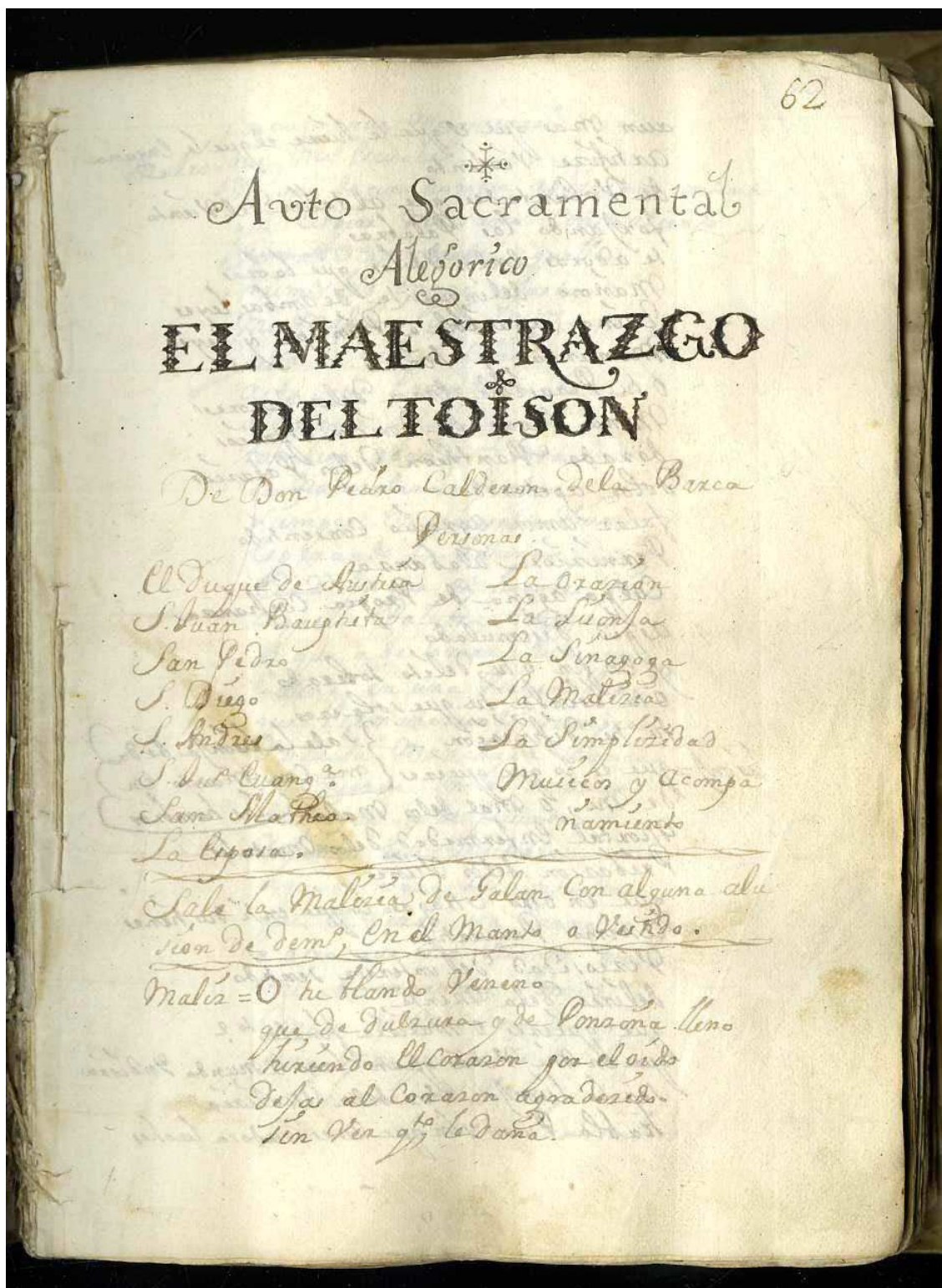
[Ilustración 89]

Primera página del manuscrito S (Biblioteca Menéndez y Pelayo [Santander]).



[Ilustración 90]

Primera página del manuscrito T (Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona).



[Ilustración 91]

Primera página del manuscrito Y (Hispanic Society of America [Nueva York]).

418  
**AUTO SACRAMENTAL**  
**A L E G O R I C O,**  
 INTITULADO:  
**EL MAESTRAZGO**  
**DEL TOYSON.**  
 DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

PERSONAS.

*El Duque de Austria.*  
*San Juan Bautista.*  
*San Pedro.*  
*San Andrés.*  
*San Diego.*  
*San Juan Evangelista.*  
*San Matheo.*  
*La Oracion.*



*La Esposa.*  
*La Lisonja.*  
*La Synagoga.*  
*La Malicia.*  
*La Simplicidad.*  
*Musicos.*  
*Acompañamiento.*

*Sale la Malicia de Galán, con alguna alusion de Demonio en el Manto, ò Vestido.*

*Malicia.* **O** Tú, blando veneno,  
 que de dulzura, y de ponzoña lleno,  
 hiriendo el corazon por el oido,  
 dexas al corazon agradecido,  
 sin ver quánto le daña,  
 aun mas que el que le hiebre, el que le engaña?  
 Artifice violento  
 de voluntades, que al taller del Viento,  
 forjando las palabras,  
 te adoras en los Idolos que labras,

ma-

[Ilustración 92]

218

*Fiestas que celebró Iáen*

# EL MAESTRAZGO DEL TVSON.

## AVTO SACRAMENTAL DE DON PEDRO CALDERON.

### Personas.

*La Malicia.**La Lisonja.**El Luxero Rapiſta.**Andres.**Pedro.**Diego.**Iuan.**Mateo.**La ſimplicidad.**El Duque de Auſtria**La Sinagoga.**La Eſpoſa.**La Oracion.**Muſicos.*

Sale la Malicia de Galan , con alguna aluſion en el beſtido, o mantode demonio.

*Malic.* **O** Tu blando veneno,  
que de dulçura. y de ponçoña lleno,  
hiriendo el coraçon por el oydo  
dexas el coraçon agradecido,  
ſin ver quanto le dañã,  
aun mas que el que le hiere, el que le engaña,  
Artifice violento  
de voluntades , que al taller del viento

for-

[Ilustración 93]

Primera página de la edición J (Biblioteca Nacional de España).

410

AUTO  
 SACRAMENTAL  
 ALEGORICO.  
 INTITULADO,  
 EL MAESTRAZGO  
 DEL TOYSON.

DE DON PEDRO CALDERON  
 de la Barca.

PERSONAS.

*El Duque de Austria.  
 San Juan Bautista.  
 S. Pedro. S. Andrés.  
 San Diego.  
 S. Juan Evangelista.  
 San Mateo.  
 La Oracion.*



*La Esposa.  
 La Lisonja.  
 La Sinagoga.  
 La Malicia.  
 La Simplicidad.  
 Musicos.  
 Acompañamiento.*

*Sale la Malicia de Galán, con alguna alusion de  
 demonio en el manto, ò vestido.*

*Malicia. O tu, blando veneno,  
 que de dulçura, y de ponçofia lleno,  
 hiriendo el coraçon por el oido,*

de-

[Ilustración 94]



AVTO  
SACRAMENTAL,  
ALEGORICO,  
INTITVLADO,  
EL MAESTRAZGO  
DEL TOYSON.

DE DON PEDRO CALDERON  
*de la Barca.*

P E R S O N A S.

<i>El Duque de Austria.</i>	✠✠✠✠	<i>La Esposa.</i>
<i>San Juan Bautista.</i>	(***)	<i>La Lisonga.</i>
<i>San Pedro.</i>	(***)	<i>La Synagoga.</i>
<i>San Andrés.</i>	(***)	<i>La Malicia.</i>
<i>San Diego.</i>	(***)	<i>La Simplicidad.</i>
<i>San Juan Evangelista.</i>	(***)	<i>Musicos.</i>
<i>San Matheo.</i>	(***)	<i>Acompañamien-</i>
<i>La Oracion.</i>	✠✠✠✠	<i>to.</i>



*Sale la Malicia de Galán, con alguna alusion de  
Demonio en el Manto, ò Vestido.*

*Malicia.* O Tú, blando veneno,  
que de dulçura, y de ponçoña lleno,  
hiriendo el coraçon por el oído,

de-

[Ilustración 95]

## AUTO SACRAMENTAL ALEGORICO

INTITULADO

## EL MAESTRAZGO DEL TOISON

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA

## PERSONAS

El DUQUE DE AUSTRIA.	SAN JUAN EVANGELISTA.	La SINAGOGA.
SAN JUAN BAPTISTA.	SAN MATEO.	La MALICIA.
SAN PEDRO.	La ORACIÓN.	La SIMPLICIDAD.
SAN ANDRÉS.	La ESPOSA.	Músicos.
SAN DIEGO.	La LISONJA.	Acompañamiento.

Sale la MALICIA, de galan, con alguna alusión de demonio en el manto o vestido

MALIC.—¡Oh tú, blando veneno,  
que de dulzura y de ponzoña lleno,  
hiriendo el corazón por el oído,  
dejas al corazón agradecido  
sin ver cuánto le daña  
aún más que el que le hiere el que le  
Artífice violento [engaña!  
de voluntades, que al taller del Viento,  
forjando las palabras,  
te adoras en los ídolos que labras,  
mañoso delincuente de ambas Leyes,  
ruina apacible a príncipes y reyes,  
monarcas y señores.  
¡Oh tú, plausible error de los errores,  
mina sagaz de dóricos espacios,  
dorado panteón de los palacios,  
dolor apetecido,  
falaz amor, agravio consentido,  
perniciosa alabanza,  
culpa ajena de propia confianza,  
áspid disimulado!  
Y en fin, ¡oh tú, delito tolerado!  
¡Oh tú, Lisonja, tú, que sola eres  
tú, tu definición!

Sale la LISONJA de dama, con manto en los hombros

LISON. ¿Qué es lo que quieres,  
dime, ¡oh mal de los males!,  
mortal enfermedad de los mortales,

privación de los bienes,  
que en otra estragas lo que en ti no  
ánimo pervertido, [tienes;  
viciosidad del interior sentido,  
delirio de la mente?

¿Qué quieres, ¡oh Malicia! finalmente  
[te?

Que en mí verás cuán claro el mundo  
[indicia

ser la Lisonja voz de la Malicia.

Habla, pues, sin que más dudosa lu-  
conmigo. ¿Qué me quieres? [ches

MALIC. Que me escuches.

Ya que de un hombre apoderado in-  
[tento

que respire mi saña con su aliento.

Ya sabes que desde aquella  
primera lid, en que injusta

mi malicia abandonó  
toda la celeste curia,

hasta que pasando osada  
al temor de la segunda,

también abandonó toda  
la Naturaleza junta;

siempre en sobresalto vivo,  
esperando la futura

edad, en que al Hombre Dios  
aquella palabra cumpla

de que ha de tomar Humana  
Carne en una Virgen Pura,

que, permaneciendo siempre  
intacta, manchada nunca,

se conserve en los dos dotes  
de Virgen y de fecunda.

## [Ilustración 96]

Primera página de la edición VP (Madrid, Aguilar, 1987 [1952]).

## Apéndice 5.- Índice de notas del auto

El léxico de este Apéndice corresponde al de nuestra edición ecléctica de *El Maestrazgo del Tusón*; por tanto, los versos remiten a dicha edición del auto<sup>1679</sup>. Se consignan en negrita las voces privativas del manuscrito del Institut del Teatre de Barcelona que no aparecen en aquella edición. Recogemos las menciones y referencias bíblicas s. v. Biblia (en negrita, igualmente, las alusiones específicas del manuscrito T).

*a lo judío*, v. 760 acot.

***a un tiempo*, v. 411 acot.**

Abel, v. 70

ábrego, v. 744

abril, v. 328

*abrir(se)*, v. 1797 acot.

absorto, v. 411

acedo, v. 1534

acendrado, v. 1754

acerado, v. 1680

acobardar(se), v. 1696

***acompañamiento*, v. 1214 acot.**

acudir, v. 760

acuerdo, v. 1604

adelantar, v. 1806

admirar, v. 855

afecto, v. 1164

afligir, v. 785

afligirnos podrán, pero / no sumergirnos (nave de la Iglesia), vv. 1096-1097

*agnus Dei*, v. 1874

agobiar, v. 217

aguas (como tribulaciones), vv. 1064-1065

águila (de San Juan), v. 1369

aire, tierra, mar y fuego, v. 1716. Ver elementos

***al paso*, v. 861 acot.**

alas del viento, v. 1796

albricias, v. 844

***alcanzar*, v. 2019**

alcázar, v. 1035

alegoría, v. 185

**la alegoría siguiendo / de que Cordero sensible / diga insensible cordero / después que en sacro bocado / a todos le[s] puso al pecho, / de que es significación / este de afuera al de adentro, vv. 1574-1580**

alegórica idea, v. 287

alerta, alerta, alerta, v. 1512

aleve, v. 704

aliento, v. 1706

alta Alemania, v. 207

<sup>1679</sup> Si un vocablo o expresión se emplea en más de una ocasión en el auto, solo se consignan los versos de su primera aparición.

- altar, v. 71  
 amainar (Iza, vira, amaina, amaina), v. 1063  
 amargas lechugas, v. 96  
 ambas Leyes, v. 11  
**Amor, v. 581**  
 amor infinito, v. 569  
*Andrés*, v. 388 acot.  
 angustia, v. 110  
 angustiar, v. 170  
 ansia, v. 801  
 aparato, v. 983  
*aparecer*, v. 1020 acot.  
 apurar, v. 270  
 apurar, v. 292  
 aquel que con dañada / intención ponga en el pecho / el cordero, y no en el alma  
 (Malicia), vv. 1456-1458  
 aquilón, v. 1048  
 ara, v. 803  
**árbol mayor, v. 1032 acot.**  
 Archiduques de Austria, v. 1854  
 Arma, arma, guerra, guerra, v. 1090  
 armiño, v. 1340  
 arrepentimiento, v. 1722  
 artífice, v. 6  
 asechanzas, v. 1274  
 asombrar, v. 143  
 asombro, v. 113  
 aspa (de Andrés), v. 445  
 áspid, v. 21  
 astucia, v. 204  
 asustar, v. 144  
 atemorizar, v. 823  
 atender, v. 181  
**átomo, v. 1600**  
 agosto, v. 196  
 aura, v. 631  
 aurora, v. 1218  
 austral, v. 385  
 Austro, v. 229  
 ave imperial, v. 1228. Ver imperial águila  
 avenenar, v. 748  
 ayuda de costa, v. 1897  
 azote, v. 1671 acot.
- baldón, v. 420  
 banda, v. 1304  
 bandera, v. 432  
*el Bautista*, v. 309 acot.  
**basca, v. 1596**  
 bastón, v. 426  
 Bautismo, v. 1394  
 de tu belleza engañadas / por aurora la saludan, vv. 335-336  
 Bendito sea el que viene / y en nombre del Señor triunfa, vv. 405-406  
**besar la mano, v. 1326 acot.**

Betsaida, v. 471

Biblia

- Apocalipsis*, v. 40, v. 173, v. 388 acot. v. 399, v. 493, v. 1032, vv. 1099-1100, vv. 1373-1374, vv. 1475-1476, v. 1815 acot., vv. 1860-1861, v. 1874
- Cantar de los cantares*, v. 587, v. 589, v. 591, vv. 695-696, v. 1035, v. 1218
- Colosenses*, v. 429, v. 802, vv. 1657-1659, vv. 1824-1825, **vv. 1583-1586**
- 1 Corintios*, v. 92, v. 802, vv. 1456-1458, v. 1874, vv. 1581-1582, vv. 1583-1586, **vv. 1581-1582, vv. 1583-1586**
- 2 Corintios*, v. 195, v. 295, v. 1366
- Daniel*, v. 229, v. 1048
- Deuteronomio*, v. 21, v. 92, v. 922, v. 1641
- Eclesiastés*, v. 587, v. 1228
- Eclesiástico*, v. 41, v. 399, v. 800
- Efesios*, v. 295, v. 1109, v. 1428, vv. 1824-1825, **vv. 1583-1586, vv. 1873-1874**
- Éxodo*, v. 73, v. 91, v. 92, v. 95, v. 100, v. 103, v. 173, v. 921, v. 1641, **vv. 1381-1383, vv. 1974-1975**
- Ezequiel*, v. 40, v. 1874, **v. 550**
- Filipenses*, vv. 1657-1659
- Gálatas*, v. 388 acot., v. 802
- Génesis*, v. 21, v. 44, v. 291, v. 391, v. 399, vv. 617-618, v. 922, v. 1034, vv. 1785-1786, **vv. 1974-1975**
- Habacuc*, v. 228, v. 229, v. 800,
- Hebreos*, v. 59, v. 70, v. 391, v. 1034, **vv. 1873-1874**
- Hechos*, vv. 120-122, v. 125, v. 162, v. 388 acot., v. 800, **vv. 1974-1975**
- Isaías*, v. 21, v. 40, v. 108, vv. 120-122, v. 125, v. 173, v. 195, v. 229, v. 309 acot., vv. 349-350, vv. 599-600, v. 806, v. 922, vv. 981-982, vv. 984-985, v. 1048, v. 1219, v. 1722, vv. 1785-1786, v. 1815 acot., vv. 1860-1861, v. 1874, **v. 550**
- Jeremías*, v. 125, v. 800, v. 924, **v. 1667**
- Job*, v. 173, v. 792, v. 1156, v. 1228
- Josué*, v. 92, v. 924
- Juan*, v. 59, v. 125, vv. 153-155, vv. 156-158, v. 160, v. 162, v. 195, v. 291, v. 295, v. 297, v. 309 acot., vv. 349-350, v. 351, v. 388 acot., v. 399, vv. 405-406, v. 471, v. 486, v. 792, v. 800, v. 924, v. 1228, v. 1472, v. 1641, v. 1642, vv. 1657-1659, v. 1663 acot., v. 1671 acot., v. 1679 acot., v. 1681 acot., v. 1682 acot., **vv. 280-284, vv. 307-308, vv. 1505-1507, vv. 1873-1874**
- 1 Juan*, v. 295
- Jueces*, v. 138, vv. 138-139, v. 922
- Lamentaciones, v. 1667**
- Levítico*, v. 100, v. 195, v. 399, v. 1641
- Lucas*, v. 125, vv. 153-155, v. 161, v. 162, v. 195, v. 309 acot., vv. 349-350, v. 351, v. 388 acot., vv. 405-406, v. 471, v. 486, v. 986, v. 1228, v. 1428, v. 1447, v. 1472, v. 1682 acot., v. 1685 acot., vv. 1785-1786, v. 1807, **vv. 280-284, vv. 307-308, vv. 1426-1429, vv. 1581-1582, vv. 1873-1874**
- 1 Macabeos*, v. 921
- 2 Macabeos*, v. 399, v. 921
- Malaquías*, vv. 349-350, v. 1228, **v. 1680**
- Marcos*, v. 92, v. 162, v. 195, v. 297, v. 309 acot., v. 351, v. 388 acot., vv. 405-406, v. 471, v. 486, v. 491, v. 580, v. 1447, vv. 1456-1458, v. 1472, v. 1663 acot., v. 1671 acot., v. 1679 acot., v. 1682 acot., v. 1685 acot., v. 1807, **vv. 280-284, v. 303 acot., vv. 307-308, vv. 1406-1407, vv. 1426-1429, vv. 1873-1874, vv. 1974-1975**

*Mateo*, v. 92, v. 162, v. 195, v. 215, vv. 221-222, v. 295, v. 297, v. 309 acot., v. 351, v. 388 acot., vv. 405-406, v. 471, vv. 475-476, v. 486, v. 491, vv. 533-535, v. 905, v. 986, vv. 1099-1100, v. 1266, v. 1380, v. 1447, vv. 1456-1458, v. 1472, v. 1630, v. 1663 acot., v. 1671 acot., v. 1679 acot., v. 1682 acot., v. 1685 acot., vv. 1723-1724, vv. 1785-1786, v. 1815 acot., **vv. 280-284**, **vv. 307-308**, **vv. 675-678**, **vv. 1406-1407**, **vv. 1426-1429**, **v. 1851**, **vv. 1873-1874**

*Miqueas*, v. 291

*Nehemías*, v. 399

*Números*, v. 92, v. 100, v. 103, v. 922, v. 1641, **vv. 1974-1975**

*Oseas*, v. 596, **vv. 280-284**

*1 Pedro*, v. 195, v. 295, v. 391

*2 Pedro*, v. 40

*Proverbios*, v. 587, v. 624

*1 Reyes*, v. 112, v. 924, v. 1156, **vv. 1974-1975**

*Romanos*, v. 295, v. 802, vv. 1395-1396, vv. 1824-1825, v. 1877, vv. 1898-1899, **vv. 1583-1586**, **vv. 1873-1874**

*Salmos*, v. 21, v. 125, v. 173, v. 194, v. 195, v. 291, v. 391, vv. 405-406, vv. 593-595, v. 655, v. 668, vv. 1064-1065, v. 1228, vv. 1643-1644, v. 1722, v. 1815 acot., vv. 1898-1899, **vv. 1873-1874**

*1 Samuel*, v. 173, v. 195

*2 Samuel*, v. 112, v. 173

*Sofonías*, v. 800

**bizarro, v. 28 acot.**

blandir, v. 776

blando, v. 1

blasón, v. 427

**bocado, v. 1507**

**bolsillo, v. 1789 acot.**

Borgoña, v. 452

bostezo de una cueva, v. 790

bruto, v. 765

buena hacienda, v. 536

Cabo de Buena Esperanza, v. 1187

caduco, v. 252

caja, v. 1073

**Calabria, v. 549**

cambrón, v. 809

campaña, v. 1071

campaña, v. 1547

campo, v. 1577

campo, v. 1784

**cancerado, v. 1526**

Canciller, v. 1347

cándido, v. 129

cándido vellón / que vio Gedeón al alba / cuajar el blanco rocío, vv. 1287-1289. Ver Gedeón y Gedeón enjuta / halle la tierra y a él [vellón] no

canto del gallo, v. 1472

capitulado, v. 588

Capítulo General, v. 1809

cara de pocos amigos, v. 708

carácter del alma (Bautismo), v. 1366

*carro de la nave*, v. 1020 acot.

*carro de la nube*, v. 1797 acot.  
 cautela, v. 253  
 cedro, v. 925  
 Cedrón, v. 924  
 celajes, v. 1129  
 celeste curia, v. 42  
 celo, v. 1117  
**cenit, v. 776**  
**centro, v. 1796**  
 César, v. 595  
 cetro, v. 439  
 chafaldete, v. 1092  
*chirimía*, v. 1815 acot.  
 cicuta, v. 368  
 ciencia, v. 180  
 cierzo, v. 1044  
 cifrado, v. 1590  
 Citia, v. 429  
 clarín, v. 1014  
*clarín*, v. 1020 acot.  
 cláusula, v. 890  
*clavos*, v. 1681 acot.  
 clima, v. 385  
*collar* v. 1648 acot.  
*como*, v. 1525 acot.  
 como esposa, como esclava (Esposa), v. 1428  
 compitiendo con la selvas / donde las flores madrugan, vv. 315-316  
 con todo eso, v. 419  
 conceto, v. 889  
 concepto, v. 647  
**condutas (simplificación de grupos consonánticos cultos), v. 236**  
 confusas / sombras, de su encarnación / el gran misterio me oculta, vv. 164-166  
 confusión, v. 822  
 confuso, v. 366  
 conjetura, v. 62  
**consonancia, v. 411 acot.**  
 contrastar, v. 1059  
 contrastes, v. 1639. Ver piedras de mis contrastes  
**conversión de Lisonja, vv. 2036-2037**  
**cordel, v. 1689 acot.**  
 cordero legal, v. 103  
 Cordero de Dios que a quitar viene del mundo las culpas, vv. 156-158  
*corona de espinas*, v. 1679 acot.  
 Coronista, v. 1385  
 Corte, v. 1882  
 coturno, v. 351  
 coyunda, v. 218  
 crisol me hace algún *Salmo* / de los justos (Sinagoga), vv. 1643-1644  
 cristal (agua), v. 321  
 cruentos sacrificios, v. 802  
*cruz*, v. 1682 acot.  
**cuarenta días, v. 1961**  
 cuidado, v. 504  
 culpa original, vv. 1395-1396

- dar de ojos, v. 1742  
*dar vuelta* (la nave), v. 1028 acot.  
 David, v. 194  
 David ha dicho de ella / que es princesa, del mayor / César hija (Esposa), vv. 593-595  
*de dama*, v. 24 acot.  
 de gala, v. 666  
*de galán*, v. 1 acot.  
**de rodillas (hincar)**, v. 1921 acot.  
**de soldados**, v. 388 acot.  
**de soldado ridículo**, v. 388 acot.  
*de villano*, v. 388 acot.  
 decoro, v. 912  
 con el dedo apunta (San Juan Bautista), v. 160  
 demanda, v. 1252  
**derrabe**, v. 1851  
 descaecer, v. 780  
 desdorar, v. 864  
 desesperado, v. 1726  
 desgracia / que el hombre en su culpa hereda, vv. 617-618  
 designio, v. 178  
 desmayar, v. 1706  
 despojos, v. 1767  
 destroncado, v. 992  
 deudo, v. 578  
 dicha, v. 1905  
 Diego, / irás de mi parte a España, vv. 495-496  
 a la diestra y la siniestra (Diego y Juan), v. 491  
 dinero arrojado / a los umbrales del templo (Malicia), vv. 1723-1724  
 Dios enojado es león fiero, / manso cordero aplacado, vv. 1860-1861  
 divertir, v. 1508  
 doble naturaleza de Cristo (aquella porción humana / que sujeta al filo viste / la  
     divinidad del alma), vv. 1298-1300  
 domador de incultas fieras (Felipe), v. 215  
**dorar**, v. 2086  
 dosel, v. 1225  
 dos dotes (de la Virgen: virgen y fecunda), v. 55. Ver misterio (de la Encarnación)  
 dulzura de tu voz (Lisonja), vv. 254-255. Ver hiriendo el corazón por el oído  
 dulzura de tu voz (Juan Bautista), v. 668
- eco, v. 271  
 edad, v. 49  
 Efraín, v. 924  
 elementos, v. 1690  
*elevarse*, v. 1108 acot.  
 embajada, v. 911  
**embate**, v. 1096  
 empleo, v. 582  
 empresa, v. 872  
**«En conmemoración mía / esto haced» (Duque)**, vv. 1581-1582  
 en corso, v. 766  
 en fe, v. 673  
*en lo alto*, v. 1020 acot.  
**en su misericordia / fío mi arrepentimiento (Pedro)**, vv. 1873-1874



encomienda, v. 1321  
 engastado, v. 1651  
 engolfada (nave), v. 638  
 al entendimiento / cautivos por el oído, vv. 1898-1899  
 eres delfín sin escamas, / eres águila sin plumas (nave), vv. 651-652  
**escala, v. 1976 acot.**  
 escándalo, v. 1707  
 esclava, v. 1428. Ver como esposa, como esclava  
 escota, v. 1092  
 excusar, v. 134  
 esfera, v. 205  
 eslabón, v. 1307  
**espada, v. 1798 acot.**  
 espantar, v. 823  
 esparto, v. 1664  
 especioso, v. 1229  
 espiga, v. 297  
 Esposa, v. 589  
 esposa, v. 1428. Ver como esposa, como esclava  
 esquilo, v. 1296  
 estilo, v. 320  
**estrada, v. 1419**  
 estragar, v. 28  
 estrago, v. 1748  
 estrella, v. 563  
 estrella de la mar (Esposa), v. 632  
 estremecer(se), v. 1693  
 estruendo, v. 1704  
 Etiopía, v. 512  
 Exaltada deidad (Esposa), v. 1217  
 examinar, v. 1671  
 excelso, v. 1808. Ver oráculo  
 (no) excepta personas, vv. 1327-1328  
**excomunicado, v. 1524**  
**excusar(se), v. 671**  
*Éxodo*, v. 91  
 expira la inmensa / fábrica del universo, vv. 1713-1714  
 extranjero, v. 549  
 extremo, v. 1764  
  
 fábrica, v. 251  
 fábrica del universo, v. 1714. Ver expira la inmensa / fábrica del universo  
 facción, v. 1390  
 Fama, v. 1189  
 felice, v. 584  
 Felipe de Austria, v. 233  
 Felipe *el Bueno*, v. 503  
 ficta, v. 739  
 fiera (lobo), v. 800  
 fiera cerviz de siete gargantas, vv. 1475-1476  
 figura, v. 66  
 fineza, v. 1766  
 Flegra, v. 273  
 flor de Jericó, v. 1220

Fortuna varia, v. 530

**fosario, v. 1852**

frenesí, v. 886

*fuelle*, v. 1647 acot.

furia, v. 112

gavia, v. 1103

Gedeón, v. 138

Gedeón enjuta / halle la tierra y a él [vellón] no, vv. 138-139

generoso, v. 592

Gracia de las gracias, v. 1292

gran teatro del mundo, v. 285

gremio, v. 523

guirnalda, v. 921

Ha, v. 1180

la hace heredera Isaías / de imperios, v. 599-600

Habacuc, v. 228

hacer alto, v. 1563

hacer salva, v. 1026

***hacha*, v. 1689 acot.**

**hiena, vv. 21-24**

hiriendo el corazón por el oído (Lisonja), v. 3

holocausto, v. 804

horror, v. 787

horror, v. 1529

humano girasol, v. 693

humo del incienso, vv. 1099-1100

ilustrar, v. 426

**imaginado perifrasis o concepto, vv. 1571-1572**

imperial águila, vv. 700-701

implicar, v. 1855

impugnar, v. 288

indiciar, v. 1582

industria, v. 180

inferir, v. 1756

infestar, v. 450

inmutar, v. 116

Inocencia, v. 523

insignia, v. 1281

instancia, v. 1049

*instrumento*, v. 305 acot.

instrumentos de contrastes, vv. 1645-1646. Ver piedras de mis contrastes

Ínsula Barataria, v. 531

intacta, manchada nunca, v. 54. Ver misterio (de la Encarnación)

interior sentido, v. 30

ira, v. 955

Isaías, v. 108

izar (Iza, vira, amaina, amaina), v. 1063

jarcias, v. 1025

jardín, v. 387

Jasón, v. 1286. Ver vellón de oro / que tanto a Jasón ensalza

Jenezaret, v. 486

**Jeremías, v. 1667**

Jericó, v. 922

jeroglífico, v. 798

**Jordán, v. 307**

joven Profeta (San Juan Bautista), v. 161

joven, cuya voz / en la intrincada espesura / del desierto clama (San Juan Bautista),  
vv. 153-155

*Juan*, v. 388 acot.

Jueves (de Pasión: cosas que el otro Jueves / son llanto, en este contenido), vv. 1841-1842

**la alma, v. 1506**

**la dirás (laísmo), v. 666**

ladrón, v. 792

Lapidaria (Sinagoga), v. 1641

laurel, v. 1227

laurel (del Austria), v. 1414

lauro, v. 430

legal cena, v. 1447

lejos, v. 66

león de España, v. 1849

león de Judá, vv. 1785-1786

letargo, v. 877

leva, v. 656

**leva, v. 232**

*Levítico*, v. 100

Ley de Gracia, v. 620

ley (del oro), v. 1758

Ley Escrita, v. 99

Ley Natural, vv. 87-88

Líbano, v. 591

liberal, v. 515

libro de los siete sellos, vv. 1373-1374

Lisonja, v. 23

Lisonja en palacio es infeliz, v. 717

llave dorada (de Pedro), v. 1380

LUCERO, *dramatis personae*

luego, v. 1057

Luna-Sol, vv. 695-696

luz, v. 295

*luz*, v. 1647 acot.

madero, v. 1692

Maestre, v. 1319

**Malaquías, v. 1680**

malicia, v. 41

manchado (no manchado cordero), v. 73

manso, v. 119

*manto* (de Malicia), v. 1 acot.

*manto* (de Lisonja), v. 24 acot.

*manto carmesí*, v. 1815 acot.

mañoso, v. 11

mar de este mundo, v. 392

mareta, v. 1051  
 Margarita, v. 224  
 María-Ana (por exaltación María, / por misericordia Ana), vv. 611-612  
**Marte, v. 582**  
*Mateo*, v. 388 acot.  
 mercader de preciosas piedras puras, vv. 221-222  
 mesana, v. 1091  
 Mesías, v. 195  
 mismo, v. 1858  
 metáfora, v. 235  
 metáfora (es segura), vv. 298-299  
 miedo, v. 1902  
 misterio (de la Encarnación), v. 57  
**místico cuerpo, v. 1584**  
 monte de Sión, v. 112  
 mote, v. 1613  
 mudanza, v. 1316

*nave*, v. 1020 acot. Ver *carro de la nave*  
 nave (del mercader que de lejos porta el trigo), v. 624  
 nave de Pedro, v. 655  
 Nazareno, v. 162  
*Niño de Pasión*, v. 1872 acot.  
 no conozco a la fe (Malicia), v. 1575  
 nombre, v. 1547  
 norte, v. 636  
 noto, v. 636  
*nube*, v. 1793. Ver *carro de la nube*  
 nupciales fiestas, v. 1266  
 nupciales galas, v. 905

Ofir, v. 1156  
**¡Oh, nunca hubieras, Malicia, / inventado aquel concepto / que tan al rostro nos sale!, vv. 1783-1785**

oliva, v. 399  
 opinión, v. 1682  
 opósito, v. 1278  
 oprimir, v. 170  
 Oración, v. 1109  
**Oración y huerto / algo el sentido adelantan, vv. 1428-1429**  
 oráculo, v. 1808  
 orbe, v. 1411  
 Orden de caballería, vv. 1279-1280  
 Oseas, v. 596

los pájaros en el viento / forman abriles de plumas, vv. 327-328  
 la palabra / a mí me ha dado de Esposo (Sinagoga), vv. 981-982  
 palacio (carro), v. 698  
 palma, v. 399  
 paloma, v. 1106  
 Pan y vino miro y toco (Sinagoga), v. 1869  
 Parasceve, v. 101  
 pasándose lo crüento / a incruento, vv. 1824-1825  
 pasión, v. 580

- pasión, v. 957  
 pasmar, v. 170  
 pasmo, v. 821  
 pastor, v. 291  
 Patmos, v. 493  
 pavor, v. 116  
 pedernal, v. 1303  
*Pedro*, v. 388 acot.  
 Pedro eres, y en tal piedra / sentaré mi monarquía, vv. 475-476  
 pena, v. 976  
**pensil, v. 766**  
 peña, v. 71  
 las peñas duras / del Flegra [...] despeñaran sobre mí / las más eminentes puntas  
 (Malicia), vv. vv. 271-276  
 peregrino, v. 391  
 perturbar, v. 1240  
 pesar, v. 586  
 Phase, v. 92  
 piedra, v. 297  
 piedras de mis contrastes (Sinagoga), v. 1639  
 piedras me da un Evangelio (Sinagoga), v. 1642  
 piedras de toque, v. 1647. Ver piedras de mis contrastes  
 piélagos, v. 767  
 pirata, v. 765  
 plantas, v. 400  
 polo, v. 448  
 pompa, v. 196  
**pondrá en mi plato / la mano (traición de Judas), vv. 1406-1407**  
 poner en arma, vv. 1689-1690  
**popa, v. 1032 acot.**  
 posta, v. 1489  
 precio, v. 1628  
 El premio que tú tendrás, / es que te descubra a ti / lo que a sabios encubrí (Duque a  
 Simplicidad), vv. 533-535  
 tu premio pueda / ser el que a tu ser conviene (Malicia), vv. 575-576  
 presas, v. 793  
 presto, v. 418  
 prevaricar, v. 753  
 prevenir, v. 677  
 primer piloto (de la nave de la Iglesia: Pedro), v. 633  
 primera lid, v. 40  
 Un príncipe soberano / al mundo mi voz anuncia, vv. 349-350  
**proa, v. 1032 acot.**  
 proceloso, v. 1111  
 pues no le conozco, v. 986  
 púrpura, v. 1812  
 purpúreo, v. 130  
  
 ¿Qué mucho...?, v. 1431  
**quedo, v. 1553**  
 quien (pronombre relativo precedido de preposición), v. 438  
 quilla, v. 1056  
  
 rabia, v. 979

rebaño de Dios, v. 125  
 recelar, v. 1752  
 recental, v. 127  
 relación, v. 888  
 relámpagos y truenos / con que Isaías le aguarda, vv. 984-985  
 rendido y sujeto (Simón Pedro), v. 466  
 renombre, v. 501  
*reparar*, v. 1741 acot.  
**representación, v. 1046 acot.**  
**retórica, v. 296**  
**reverencia (hacer), v. 1326 acot.**  
**revestir, v. 41**  
 Rey de armas, v. 1348  
 Rey de Romanos, v. 484  
 rocío, v. 137  
 roto, v. 1784  
 rubio, v. 314  
*ruido*, v. 1694 acot. *Ver ruido de truenos y tempestad*  
*ruido de truenos y tempestad*, v. 1685 acot.

*Sacramento*, v. 1869 acot.  
 sagrado, v. 566  
 Salén, v. 1034  
 Salomón, v. 587  
 salva, v. 883  
*salva de tiros*, v. 657 acot.  
**Santa Fe, v. 1165**  
 Santander, v. 1165  
 saña, v. 38  
 sañudo león, vv. 1469-1470  
 Secretario, v. 1347  
 segunda (lid), v. 44  
 seguro, v. 989  
**sembrador, v. 283**  
 Senar, v. 922  
 sentidos, v. 271  
 seña, v. 964  
 siglo, v. 1110  
*silla*, v. 1815 acot.  
 Simpricidá, v. 519  
 Sinagoga, v. 661  
 Sión, v. 1032  
 sirena, v. 321, **vv. 21-24**  
*soga*, v. 1663 acot.  
 sol, v. 1228  
 solar, v. 208  
 solio, v. 1224  
 sombra, v. 65  
**son muchos los llamados / y pocos los escogidos, vv. 677-678**  
 supuesto que, v. 221  
 suspenso, v. 145  
 suspensión, v. 956

*tablado*, v. 1152 acot.

- tal vez, v. 133  
 tálamo, v. 671  
 te adoras en los ídolos que labras (Lisonja), v. 10  
 temblar, v. 1816  
 temer, v. 195  
 temer, v. 1696  
 temor, v. 111  
 al tercer día, v. 1807  
 Tesorero, v. 1348  
 testimonio, v. 1372  
**tienda (de campaña), v. 1949 acot.**  
 Tierra que llaman Santa, v. 436  
 timbre, v. 1857  
 tímido balido, v. 806  
*tocar* (un instrumento), v. 1152 acot.  
 tocar al arma, v. 1075  
 toda la naturaleza junta, vv. 45-46  
 todos (apoteosis del auto), v. 1909  
 tomar puerto, v. 565  
**tono, v. 897 acot.**  
 tonsura, v. 118  
**tormento, v. 1712**  
 torres (de Jerusalén), v. 1026  
 traduzcas, v. 198  
 Treinta dineros, v. 1630  
 tremolar, v. 445  
 trémulamente, v. 1438  
 Tribunal (del Santo Oficio), v. 1881  
 trinquete, v. 1091  
 triunfará después de muerto (Duque), v. 1802. Ver triunfar muriendo  
 triunfar muriendo, v. 1734  
 triunfo, v. 429  
 trofeo, v. 1912  
 trompeta, v. 1073  
 trueno de aquella voz, v. 173  
 turba, v. 388  
 turbar, v. 1463  
 tusón, v. 1284
- ufano, v. 481  
 umbral, v. 697  
**una vez / al año (Pascua judía), vv. 1382-1383**  
 unión hipostática (unidos pedernal y oro? / ¡Oh, no signifiquen, cielos, / divino y humano unidos!), vv. 1657-1659  
 urna, v. 126
- vago, v. 1903  
 vara de Jessé, v. 1219  
 vellón, v. 769  
 vellón de oro / que tanto a Jasón ensalza, vv. 1285-1286  
*venablo*, v. 760 acot.  
 Verbo (sea carne), v. 59  
 vergel, v. 520  
 vestido, v. 1 acot.

**vestido de pieles (San Juan Bautista), v. 303 acot.**

**vestuario, v. 1689 acot.**

Vesubio, v. 280

viático (cordero), v. 95

vid, v. 297

en viendo tus bellos ojos, / quedan vanos de su culpa, vv. 343-344

virar (lza, vira, amaina, amaina), v. 1063

Virgen pura, v. 52. Ver misterio (de la Encarnación)

**viril, v. 762**

**viriles, v. 1737**

virreinato, v. 512

virrey, v. 482

viso, v. 140

viva sin patria ni templo (Sinagoga), v. 1904

con voz tan callada y muda, / que un solo balido, aun no / haga queja de la injuria, vv.  
120-122

yo le vendo (¿leísmo?), v. 1634, **v. 1660**

Yo lo creeré, o nunca o tarde (Sinagoga), v. 1877

**yo no nací (Malicia), v. 550**

zona, v. 1410



## 6.- Abreviaturas de los autos calderonianos

Para ejemplificar aquellos detalles (léxico, elementos escenográficos, motivos temáticos y teológicos) que nuestra pieza, *El Maestrazgo del Tusón*, comparte con otros autos calderonianos, extraemos fragmentos de ellos citándolos por los volúmenes correspondientes de la colección Autos sacramentales completos de la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger. Las abreviaturas empleadas en las notas a pie de página al texto del auto han sido las siguientes:

AD	<i>El arca de Dios cautiva</i>
AH	<i>Los alimentos del hombre</i>
AM	<i>El año santo en Madrid</i>
AP	<i>Andrómeda y Perseo</i>
AR	<i>El año santo de Roma</i>
BAP	<i>El primer blasón del Austria</i>
BAS	<i>El segundo blasón del Austria</i>
CA	<i>El cubo de la Almudena</i>
CB	<i>La cena del rey Baltasar</i>
CE	<i>La cura y la enfermedad</i>
CG	<i>El convite general</i>
CI	<i>El cordero de Isaías</i>
DD	<i>El día mayor de los días</i>
DF	<i>La divina Filotea</i>
DI	<i>El diablo mudo (segunda versión)</i>
DJ	<i>El divino Jasón</i>
DM	<i>La devoción de la misa</i>
DO	<i>El divino Orfeo (segunda versión)</i>
DP	<i>El verdadero Dios Pan</i>
EC	<i>Los encantos de la culpa</i>
ER	<i>Las espigas de Ruth</i>
FC	<i>La primer flor del Carmelo</i>
FI	<i>El pastor Fido</i>
GD	<i>El gran duque de Gandía</i>
GM	<i>El gran mercado del mundo</i>
GT	<i>El gran teatro del mundo</i>
HC	<i>La humildad coronada</i>
HP	<i>El nuevo hospicio de pobres</i>

HV	<i>La hidalga del valle</i>
IG	<i>El indulto general</i>
IM	<i>No hay instante sin milagro</i>
IN	<i>La inmunidad del sagrado</i>
IS	<i>La Iglesia sitiada</i>
JF	<i>El jardín de Falerina</i>
LA	<i>El lirio y el azucena</i>
LC	<i>La lepra de Constantino</i>
LE	<i>Llamados y escogidos</i>
LM	<i>El laberinto del mundo</i>
LQ	<i>Lo que va del hombre a Dios</i>
MC	<i>A María el corazón</i>
MF	<i>El árbol de mejor fruto</i>
MM	<i>Los misterios de la misa</i>
MR	<i>Mística y real Babilonia</i>
MT	<i>El Maestrazgo del Tusón</i>
NH	<i>No hay más Fortuna que Dios</i>
NM	<i>La nave del mercader</i>
NP	<i>El nuevo palacio del Retiro</i>
OM	<i>Las órdenes militares</i>
OR	<i>El orden de Melquisedec</i>
PCM	<i>Psiquis y Cupido (Madrid)</i>
PCT	<i>Psiquis y Cupido (Toledo)</i>
PD	<i>El pintor de su deshonra</i>
PF	<i>La protesta de la Fe</i>
PG	<i>La piel de Gedeón</i>
PM	<i>El pleito matrimonial</i>
PR	<i>Primer refugio del hombre y probática piscina</i>
PS	<i>Primero y segundo Isaac</i>
QH	<i>¿Quién hallará mujer fuerte?</i>
RC	<i>La redención de cautivos</i>
RE	<i>A Dios por razón de estado</i>
SC	<i>La semilla y la cizaña</i>
SE	<i>La segunda esposa</i>
SG	<i>El socorro general</i>
SH	<i>Sueños hay que verdad son</i>

SM	<i>La serpiente de metal</i>
SP	<i>El sacro Parnaso</i>
SRP	<i>El santo rey don Fernando (primera parte)</i>
SRS	<i>El santo rey don Fernando (segunda parte)</i>
SS	<i>La siembra del Señor</i>
TB	<i>La torre de Babilonia</i>
TE	<i>El tesoro escondido</i>
TM	<i>Triunfar muriendo</i>
TP	<i>Tu prójimo como a ti (segunda versión)</i>
UR	<i>La universal redención</i>
VC	<i>El viático cordero</i>
VG	<i>La vacante general</i>
VI	<i>La viña del Señor</i>
VS	<i>La vida es sueño (segunda versión)</i>
VT	<i>El veneno y la triaca</i>
VZ	<i>El valle de la Zarzuela</i>



## VI.- BIBLIOGRAFÍA<sup>1680</sup>

Alenda y Mira, J., «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», *Boletín de la Real Academia Española*, V, 1918, pp. 492-505.

Alonso, D., «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Alonso, D. y Bousoño, C., *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 111-175.

Alonso Rey, M.<sup>a</sup> D., «Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos», en *Estudios humanísticos. Filología*, 27, Universidad de León, 2005, pp. 9-24.

Álvarez Barrientos, J., «La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII», en *Música y Teatro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 3, 1989, pp. 157-169.

Álvarez Sellers, A., *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008.

Amadei Pulice, M.<sup>a</sup> A., *Calderón y el Barroco*, Purdue University Monographs, Ámsterdam-Philadelphia, J. Benjamins Publishing Co., 1991.

Andioc, R. y Coulon, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 7), 1996.

Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, ed. de J. Calderón Felices, Barcelona, Akal, 1987.

Appleton, L. H., y Bridges, S., *Symbolism in Liturgical Art*, New York, Scribner, 1959.

Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995a.

—, «Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón», en García Lorenzo, L. (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Festival de Almagro, Edition Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 325-349.

—, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2001.

---

<sup>1680</sup> Incluyo en este listado tanto la bibliografía sustancial que ha orientado teórica y documentalmente mi tesis, como la bibliografía colateral usada para explicar conceptos, motivos o contenidos específicos del texto de *El Maestrazgo del Tusón*. Las referencias que aquí no se consignan, y que han sido previamente reseñadas en las notas a pie de página del cuerpo del ensayo, ampliaban o matizaban algún aspecto muy concreto del trabajo, por lo que no volvemos a reproducirlas en esta Bibliografía. Un asterisco ante una referencia bibliográfica significa que ha sido de consulta indirecta por nuestra parte, es decir, o bien a través de los volúmenes de autos calderonianos publicados por la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger, o bien por el *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón* de Ignacio Arellano.

— y Duarte, J. E., *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

Arellano, I., *Editar a Calderón*, Madrid, Iberoamericana, 2007a.

—, «El vestuario en los autos sacramentales», en Reyes Peña, M. de los (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, Madrid, 2007b [2000], pp. 85-107.

—, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del GRISO), 2011. En <[http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/20441/1/Repertorio%20autos\\_v2011.pdf](http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/20441/1/Repertorio%20autos_v2011.pdf)> [Última consulta: 10/08/2013].

Arróniz, O., *Teatros y escenarios en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

\* Ávila, J. de, *Obras completas del Santo Maestro Juan de Ávila*, ed. de L. Sala Balust y F. Martín Hernández, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.

Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Edición facsímil: Madrid, Gredos, 1969.

Bernat Vistarini, A., y Cull, J. T., *Enciclopedia de emblemas ilustrados españoles*, Madrid, Akal, 1999.

*Biblia de Jerusalén*. En <<http://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen>> [Última consulta: 19/08/2013].

Bonastre, F., «El Barroco: notas en torno a la conciencia instrumental», en Casares Rodicio, E. (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 109-112.

Briesemeister, D., «La metáfora y puesta en escena en algunos autos sacramentales», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano*, Cambridge, 1984, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, pp. 65-78.

Brown, J., *Murillo and his drawings*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

Bryans, J. V., *Calderón de la Barca: imagery, rhetoric and drama*, London, Tamesis Books, 1977.

Calderón de la Barca, P., *Obras completas*, tomo I: *Dramas*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.

—, *Obras completas*, tomo III: *Autos sacramentales*, ed. de Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987 [1952].

—, *Andrómeda y Perseo*, ed. de J. M. Ruano de la Haza, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995 (Autos sacramentales completos, 7).

—, *El divino Jasón*, ed. de I. Arellano y Á. L. Cilveti, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1992 (Autos sacramentales completos, 1).

—, *El año santo de Roma*, ed. de I. Arellano y Á. L. Cilveti, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995b (Autos sacramentales completos, 4).

—, *El nuevo hospicio de pobres*, ed. de I. Arellano, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995c (Autos sacramentales completos, 6).

—, *El divino Orfeo*, ed. de J. E. Duarte, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999 (Autos sacramentales completos, 24).

—, *La nave del mercader*, ed. de I. Arellano con la colaboración de B. Oteiza, M. C. Pinillos, J. M. Escudero y A. Armendáriz, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996 (Autos sacramentales completos, 8).

—, *El segundo blasón del Austria*, ed. de I. Arellano y M<sup>a</sup> C. Pinillos, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997 (Autos sacramentales completos, 14).

—, *Sueños hay que verdad son*, ed. de M. McGaha, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997 (Autos sacramentales completos, 15).

—, *La inmunidad del sagrado*, ed. de J. M<sup>a</sup>. Ruano de la Haza, D. Gavela y R. Martín, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997 (Autos sacramentales completos, 17).

—, *Las órdenes militares*, ed. de J. M.<sup>a</sup> Ruano de la Haza, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2005 (Autos sacramentales completos, 44).

—, *El verdadero Dios Pan*, ed. de F. Antonucci, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2005 (Autos sacramentales completos, 48).

—, *La iglesia sitiada*, ed. de B. Baczyńska, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2009 (Autos sacramentales completos, 68).

Caro Baroja, J., *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, Ediciones Arión, 3 tomos, 1962.

Casares Rodicio, E., «La Música Barroca: análisis formal e ideológico», en Casares Rodicio, E. (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977a, pp. 15-50.

—, «La Música Religiosa en el Barroco europeo», en Casares Rodicio, E. (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977b, pp. 51-85.

Cascardi, A. J., «Calderón's encyclopaedic rhetoric», *Neophilologus*, 66, 1982, pp. 56-65.

*Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de S. Pío V*, trad. del P. M. Fr. Agustín Zorita, Madrid, Oficina de Ramón Ruiz, 1791<sup>1681</sup>.

Ceballos-Escalera y Gila, A. de, *La Insigne Orden del Toisón de Oro*, Madrid, Palafox & Pezuela, 2000.

Cilveti, Á. L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977.

—, «Los autos de Calderón a la luz de la teoría de lo verosímil maravilloso», en Kossoff, A. D., Amor y Vázquez, J., Kossoff, R. H. y Ribbans, G. W. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, vol. II, pp. 137-143.

—, «Teología dramatizada y teología dramática en los autos de Calderón», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 65, 1989, pp. 139-177.

—, «Lo verosímil maravilloso en el auto de Calderón», en Arellano, I. y Oteiza, B. (eds.), *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, *Rilce*, 12, 2, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, pp. 197-226.

Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1906.

Cotarelo y Mori, E., *Ensayo sobre la vida y obra de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924. Edición facsímil realizada por I. Arellano y J. M. Escudero, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2001.

Covarrubias, S. de, *Emblemas morales*, ed. facsímil de la de Madrid, Luis Sánchez, 1610, con introd. de C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

—, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Madrid, Turner, 1977<sup>1682</sup>.

Cull, J. T., «Emblematic representation in the *autos sacramentales* of Calderon», en Delgado Morales, M. (ed.), *The Calderonian Stage: Body and Soul*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 107-132.

<sup>1681</sup> Citado en el ensayo como *Catecismo Romano*.

<sup>1682</sup> Abreviado Cov en el trabajo.



Daniélou, J., *Symboles chrétiens primitifs*, Paris, Éditions du Seuil, 1961. Publicación en español: Daniélou, J., *Los símbolos cristianos primitivos*, trad. de Concepción Munuera, Bilbao, Ediciones EGA, 1993.

De Marinis, M., *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998.

Denzinger, H., *Enchiridion symbolorum: definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Friburgo, Herder, 1932.

Díez Borque, J. M.<sup>a</sup>, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

—, «El auto sacramental calderoniano y su público: funciones del texto cantado», en Levy, K., Ara, J. y Hughes, G. (eds.), *Calderón and the Baroque Tradition*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 49-67.

—, *Historia del teatro en España*, tomo I, Madrid, Taurus, 1983a.

—, *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983b.

—, «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), Barcelona, Serbal, 1986, pp. 11-40.

— (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989.

—, «Las fiestas del teatro del Siglo de Oro: La sacramental barroca», en Gómez Rodríguez, J. A. y Martínez del Fresno, B. (eds.), *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Ayuntamiento de Avilés. Universidad de Oviedo, 1994, pp. 23-57.

—, «Calderón y el "imaginario" visual», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 321-345.

Durán, M. y González Echevarría, R., «Calderón y la crítica», en Durán, M. y González Echevarría, R. (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 13-123.

Duvignaud, J., «El papel del actor en las sociedades monárquicas», en *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 41-125.

Egido, A., *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la Culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982 (editado nuevamente en 2004 como estudio

introdutorio a *Los encantos de la Culpa* en la colección Autos sacramentales completos de la Universidad de Navarra-Reichenberger).

—, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 171-186.

—, «El epílogo», en *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 62-86.

Elizalde, I., «El papel de Dios verdadero en los autos y comedias mitológicos de Calderón», en García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 999-1012.

Engelbert, M., «Etimologías calderonianas», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. Coloquio angloamericano. Exeter 1969*, Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1970, pp. 113-122.

Escriche, J., *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, 4 vols., Madrid, Imprenta de E. Cuesta, 1839-1876.

Escudero, L. y Zafra, R., *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra, Pamplona, Edition Reichenberger, Kassel, 2003.

Esquerdo, V., «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, pp. 447-544.

Ferrer Valls, T., «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español y sus antecedentes», *Diablotexto*, 4-5, 1997-1998, pp. 115-142. Disponible también en <<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/diccionario.PDF>> [Última consulta: 27/10/2012].

—, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», en Reyes Peña, M. de los (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, Madrid, 2007 [2000], pp. 63-84.

— (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Edición digital, Kassel-Reichenberger, 2008.

Flasche, H., «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo», *Letras de Deusto*, 11, 22, 1981, pp. 5-14.

Flasche, H. y Hofmann, G. (eds.), *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las Obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica*, 5 vols., Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1980-1983.

Flasche, H., «Ideas agustinianas en la obra de Calderón», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, pp. 335-442.

—, «Conservación y transformación de términos agustinianos en los autos sacramentales de Calderón», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. VII Coloquio Anglogermano*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, pp. 54-64.

—, «Calderón y la cultura griega», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de A. Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, vol. II, pp. 939-948.

Flórez, M.<sup>a</sup> A., *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispania Textos, 2006.

Fothergill-Payne, L., *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books, 1977.

Frutos, E., *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981 [1952].

García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1983.

— (dir.), *Música y Teatro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 3, Madrid, 1989.

— y Muñoz Carabantes, M., «El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2000, pp. 421-433.

García Ruiz, V., «Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentido», *Criticón*, 60, 1994, pp. 129-142.

—, «Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, 1994-1995, pp. 61-82.

—, «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)», en Arellano, I., Escudero, J. M., Oteiza, B., y Pinillos, M.<sup>a</sup> C. (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional (26 de febrero-1 de marzo de 1997)*, Universidad de Navarra, Pamplona, Edition Reichenberger, Kassel, 1997, pp. 119-165.

García-Valdecasas, A., «Concepción de los actores en la sociedad de la época», en Huerta, J., Boen, H. den y Sierra Martínez, F. (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVIII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, «Diálogos Hispánicos de Amsterdam», 8/3, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 843-852.

Gates, E. J., «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, V, 1937, pp. 241-258.

Gil, A., «Hacia una poética del lenguaje religioso calderoniano», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. VII Coloquio Anglogermano*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, pp. 5-16.

Granja, A. de la, «Doña Bárbula “convida”: texto, fecha y circunstancias de una mojiyanga desconocida de Calderón», *Criticón*, 37, 1987, pp. 117-168.

—, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, pp. 99-120.

—, «El actor barroco y el *Arte de hacer comedias*», en VV. AA., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 17-42.

Henkel, A., y Schöne, A., *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1967.

Hernández, M<sup>a</sup>. T., «La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián», *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante* (E. L. U. A.), III (1985-1986), pp. 7-46.

Heródoto de Halicarnaso, *Los nueve libros de la Historia*, tomo 7, Ediciones elaleph.com, 2000.

Hill, J. M. (ed.), Medel del Castillo, F., *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, assí de Don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, MDCCXXXV, *Revue Hispanique*, LXXV, 1929, pp. 144-369.

Hilborn, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.

—, «Calderón's *quintillas*», en *Hispanic Review*, XVI, 1948, pp. 301-310.

Hofmann, G., «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1125-1137.

Hurtado de Mendoza, A., *Obras poéticas*, ed. de R. Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947-1948.

*Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Servicio de Publicaciones, vol. 10, 1957.

\* Jeremías, J., *Jerusalén en tiempos de Jesús*, trad. de J. L. Ballines, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000.

\* Johnson, P., *A History of the Jews*, London, Phoenix, 1987.

Lapesa, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1995 [1984].

\* Lape, C. a, *Commentarii in IV Evangelia in Duo Volumina Divisi*, Lugduni, Gabrielis Boissatt et Sociorum, 1638.

\* Lape, C. a, *Commentarii in Scripturam Sacram... R. P. Cornelii a Lape*, París, Ludovicum Vives, 1878<sup>1683</sup>.

Le Goff, J., «Documento/Monumento», en *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 227-239.

León, L. de, *De los nombres de Cristo*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977.

León, P. R., «La puesta en escena de las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge, 1984*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1984, pp. 146-157.

Léon-Dufour, X. (dir.), *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Herder, 2001.

Lihani, J., *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1973.

Llompert, G., «La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 25, 1970, pp. 309-335.

López-Calo, J., «La música religiosa en el Barroco español: Orígenes y características generales», en Casares Rodicio, E. (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 147-189.

\* Lurker, M., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, trad. de R. Godoy, Córdoba, El Almendro, 1994.

Maestre, R., «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en Ruiz Ramón, F. y Oliva, C. (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81.

—, «El actor calderoniano en el escenario palaciego», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, pp. 177-193.

---

<sup>1683</sup> Indicando volumen, página y columna en el trabajo.

Malaxecheverría, I., *Bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1986.

\* Manchester, W., *A World Lit Only By Fire*, Boston, Little, Brown, 1992.

Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.

—, «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), Barcelona, Serbal, 1986, pp. 71-95.

Marín, D., «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.

Martin, R. (dir.), *Diccionario de mitología clásica*, trad. de A. Gallardo, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

Martín Marcos, A., «El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán», en Huerta, J., Boen, H. den y Sierra Martínez, F. (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVIII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, «Diálogos Hispánicos de Amsterdam», 8/3, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 763-774.

Martín Moreno, A., «La Ópera del Barroco», en Casares Rodicio, E. (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977a, pp. 87-108.

—, «La música teatral del siglo XVII español», en Casares Rodicio, E. (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977b, pp. 125-146.

McKendrick, M., «El espacio simbólico en Calderón», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 123-131.

*Martirologio romano*, en <<http://iteadimj.com/MARTP/martp.htm>> [Última consulta: 1/06/2012].

Migne, J. P., *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*. En <<http://graeca.patristica.net/>><sup>1684</sup> [Última consulta: 20/08/2013].

—, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. En <<http://latina.patristica.net/>> [Última consulta: 20/08/2013]<sup>1685</sup>.

Montaner, J., *La colección teatral de Don Arturo Sedó*, Barcelona, Seix Barral, 1951.

Morel-Fatio, A., *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, París, Imprimerie Nationale, 1892.

<sup>1684</sup> Abreviado MG en el trabajo, e indicando volumen y columna.

<sup>1685</sup> Abreviado ML en el trabajo, e indicando volumen y columna.

Moreno Navarro, I., «Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), Barcelona, Serbal, 1986, pp. 180-185.

Morreale, M., «Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata (y de textos litúrgicos)», en Navarro González, A. (ed.), *Estudios sobre Calderón (Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca 1985)*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 91-108.

*Nova Vulgata - Bibliorum Sacrorum Editio*. En <[http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_index\\_lt.html](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html)> [Última consulta: 10/08/2013].

Oehrlein, J., «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, pp. 17-33.

—, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

Ott, L., *Manual de teología dogmática*, Barcelona, Herder, 1966.

Pacheco, F., *Arte de la pintura* (1649), edición de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.

Papa León XIII, Encíclica *Satis cognitum*. En <[http://www.vatican.va/holy\\_father/leo\\_xiii/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_29061896\\_satis-cognitum\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_29061896_satis-cognitum_sp.html)> [Última consulta: 10/08/2013].

Parker, A. A., «The Chronology of Calderón's Autos Sacramentales from 1647», *Hispanic Review*, vol. XXXVII, 1969, pp. 164-188.

—, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.

Pavis, P., *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

Paz y Meliá, A., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2 vols., Madrid, Blass, 1934.

Pedraza Jiménez, F. B., «Notas sobre la técnica dramática calderoniana», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 293-319.

Pérez Pastor, C., *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905.

Pérez Sánchez, A. E., «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», en Egido, A. (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 61-90.

Pérez Sierra, R., «La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón», *III Jornadas de teatro clásico español*, Almagro, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 255-284.

Pinillos, M<sup>a</sup>. C., «La presencia de Góngora en los autos de Calderón», en Nider, V. (ed.), *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 267-287.

Pollin, A. M., «Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 362-370.

—, «Judaísmo y Sinagoga en Calderón: recreación de un tema alegórico medieval», en *Revista de Literatura*, vol. 54, núm. 107, 1992, pp. 149-181.

Profeti, M.<sup>a</sup> G., «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en Pedraza Jiménez, F. B. y González Cañal, R. (coords.), *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio de 1994), Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 69-88.

Querol, M., *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatre, 1981a.

—, *Teatro musical de Calderón*, Barcelona, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1981b.

—, «La dimensión musical de Calderón», en García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1155-1160.

Quirante, L., Rodríguez Cuadros, E. y Sirera, J. L., *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or*, Valencia, Universitat de València, 1999.

\* Rahner, H., *L'ecclesiologia dei Padri*, Roma, Edizioni Paoline, 1971.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1964<sup>1686</sup>.

—, *Diccionario de la lengua española* (vigésima segunda edición), Madrid, Espasa Calpe, 2001<sup>1687</sup>.

Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

<sup>1686</sup> Abreviado Aut en el trabajo.

<sup>1687</sup> Abreviado DRAE en el trabajo.



—, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

—, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, tomo 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

—, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, tomo 2, vol. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

—, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*, tomo 2, vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

Recoules, H., «Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 109-145.

Regalado, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vols., Madrid, Destino, 1995.

Regueiro, J. M. y Reichenberger, A. G. (comps.), *Spanish drama of the Golden Age: a catalogue of the manuscript collection at the Hispanic Society of America*, 2 vols., New York, Hispanic Society of America, 1984.

Reichenberger, K. y R., *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung - Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Thiele & Schwarz, I, 1979; III, 1981.

Reyes Peña, M. de los (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, Madrid, 2007 [2000].

Reyre, D., «Escenificación del deicidio en los autos sacramentales de Calderón. (Elementos teatrales del antijudaísmo español)», en *Criticón*, 63, 1995, pp. 139-162.

—, *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1998.

Ripa, C., *Iconología*, trad. del italiano de J. Barja y Y. Barja; trad. del latín y griego de R. M.<sup>a</sup> Mariño y F. García Romero, 2 vols., Madrid, Akal, 1987.

Rodríguez Barral, P., *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

Rodríguez Cuadros, E. y Tordera, A., «Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro», en Ruiz Ramón, F. y Oliva, C. (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 27-54.

Rodríguez Cuadros, E., «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, pp. 35-53.

— (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, 2 vols., Valencia, Universitat de València, 1997.

—, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

—, «Deconstruyendo a Dios: el actor ante el auto calderoniano», en Pinillos, M.<sup>a</sup> C. y Escudero, J. M. (eds.), *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Edition Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 61-123.

—, «El arte y las artes del comediante según Calderón», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 389-418.

—, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.

—, «Calderón y sus actores», en VV. AA., *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca*, Málaga, Universidad de Málaga, *Analecta Malacitana*, Anejo, XLVII, 2003, pp. 37-58.

—, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en Reyes Peña, M. de los (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, Madrid, 2007 [2000], pp. 109-137.

Rodríguez G. de Ceballos, A., «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en Egido, A. (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60.

Romera Castillo, J., «La colección "Medinaceli" de manuscritos de autos calderonianos», en García Lorenzo L. y Varey, J. E. (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books, 1991, pp. 295-314.

Rozas, J. M., «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos. Tomo III (1980)*, Cáceres, UNEX, 1981, pp. 191-202. Disponible también en <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159741108920420760035/p000001.htm#l\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159741108920420760035/p000001.htm#l_1)> [Última consulta: 27/10/2012].

Ruano de la Haza, J. M.<sup>a</sup>, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Criticón*, 42, 1988, pp. 81-102.

—, «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en Arellano, I. y Cañedo, J. (coords.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del*

*Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990)*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-518.

— y Allen, J. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

Ruano de la Haza, J. M.<sup>a</sup>, «Escenografía calderoniana», en Arellano, I. y Oteiza, B. (eds.), *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, *Rilce*, 12, 2, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, pp. 301-335.

—, «Historias de los textos teatrales del Siglo de Oro: Calderón, *Las órdenes militares* y la Inquisición», en García de Enterría, M.<sup>a</sup> C. (ed.), *Actas del IV Congreso de la AISO (Alcalá de Henares, 22-27 julio 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. I, pp. 75-94.

—, «Los carros de los autos sacramentales de Calderón (1659-1681)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2000, pp. 317-340.

—, «Espacios teatrales y puesta en escena», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 349-373.

Ruiz Lagos, M., «Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 6, 1970, pp. 63-77.

—, «Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 7, 1971, pp. 181-214.

— y Campos Blasco, M.<sup>a</sup> Á., «Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón (Catálogo y estudio del vestuario-atrezzo de sus "personas dramáticas")», *Cauce. Revista de Filología*, 1981, pp. 77-130.

Rull, E., y de Torres, J. C., «Manuscritos calderonianos de autos sacramentales», *Boletín de Filología Española*, 34-35, 1970, pp. 29-72.

—, «Manuscritos calderonianos de autos sacramentales (II)», *Segismundo*, VIII, 15-16, 1972, pp. 91-134.

—, «Manuscritos calderonianos de autos sacramentales (III)», *Segismundo*, IX, 17-18, 1973, pp. 197-214.

—, «Manuscritos calderonianos de autos sacramentales (IV)», *Segismundo*, XIII, 25-26, 1977, pp. 147-186.

Rull, E., «Calderón y la pintura», en *El arte en la época de Calderón*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 20-25.

—, «Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón», en García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 759-767.

Rull, E., y de Torres, J. C., «Manuscritos calderonianos de autos sacramentales (V)», *Segismundo*, XVIII, 39-40, 1984, pp. 73-114.

Rull, E., «Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la “loa” en el Siglo de Oro», en *Notas y Estudios Filológicos*, 2, 1985, pp. 33-46.

— (ed.), *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

—, «Calderón: autos sacramentales y fiesta», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 203-233.

—, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Universidad de Navarra, Pamplona, Edition Reichenberger, Kassel, 2004.

Sage, J., «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275-300.

San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

\* San Jerónimo, *Liber interpretationis hebraicorum nominum, en Corpus Christianorum, Series Latina, LXXII, S. Hieronymi [...]. Opera, Pars I, 1, Tvrnholti*, Ed. Pontificii, 1959.

Santo Tomás de Aquino, *Suma de teología*, 5 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1989-2001. En <http://biblioteca.campusdominicano.org/suma.htm><sup>1688</sup> [Última consulta: 09/08/2013].

Santos Otero, A. de, *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

Sarrió, P., «Sobre los miembros de las compañías teatrales», en Huerta, J., Boen, H. den y Sierra Martínez, F. (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVIII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, «Diálogos Hispánicos de Amsterdam», 8/3, Amsterdam, Rodopi, pp. 853-862.

Shergold, N. D. y Varey, J. E., «Autos sacramentales en Madrid hasta 1636», *Estudios Escénicos*, 4, 1959, pp. 51-98.

---

<sup>1688</sup> Citado, a lo largo del ensayo, como *Suma*, seguido de parte (en número romano), cuestión (q.), artículo (a.) y número en el artículo (n.), o en todo el artículo (i. c., en el cuerpo).

—, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681). Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

—, «A problema in the Staging of autos sacramentales in Madrid, 1647-1648», *Hispanic Review*, 32, 1964, pp. 12-35.

Shergold, N. D., *A History of Spanish Stage from Medieval Times until the End of the seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

— y Varey, J. E. (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis, 1985.

Simón Palmer, M<sup>a</sup> C., *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977.

Spang, K., «El auto sacramental como género literario», en Arellano, I., Escudero, J. M., Oteiza, B. y Pinillos M.<sup>a</sup> C. (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional (26 de febrero-1 de marzo de 1997)*, Universidad de Navarra, Pamplona, Edition Reichenberger, Kassel, 1997, pp. 469-505.

Stein, L. K., «Música existente para las comedias de Calderón de la Barca», en García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1161-1172.

Subirá, J., *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1960.

—, «La ópera "castellana" en los siglos XVII y XVIII», *Segismundo*, 1, Madrid, CSIC, 1965, pp. 23-42.

Sullivan, H. W., «Calderón and the Semi-Operatic Stage in Spain after 1651», en Levy, K., Ara, J. y Hughes, G. (eds.), *Calderón and the Baroque Tradition*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 69-80.

*The International Standard Bible Encyclopedia*. En <<http://www.internationalstandardbiblestandardbible.com>> [Última consulta: 2/07/2012].

Tietz, M., «La reacción de los personajes en los autos sacramentales: reflexión y emoción», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge, 1984*, Wiesbaden, F. Steiner, 1985, pp. 91-101.

Tordera, A., «El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco», en Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, pp. 121-140.

Valbuena Prat, Á., «Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis», *Revue Hispanique*, 61, 1924, pp. 1-302.

Varey, J. E. y Salazar, A. M., «Calderón and the Royal Entry of 1649», en *Hispanic Review*, 34, 1966, pp. 1-26.

Varey, J. E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2, Madrid, Castalia, 1987.

—, «La escenografía de los autos sacramentales: el estado de la cuestión», en Egido, A. (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 25-32.

—, «Los autos sacramentales como celebración regia y popular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17, 1993, pp. 357-371.

—, «Carros y corrales», en Arellano, I., Escudero, J. M., Oteiza, B., y Pinillos, M.<sup>a</sup> C. (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional (26 de febrero-1 de marzo de 1997)*, Universidad de Navarra, Pamplona, Edition Reichenberger, Kassel, 1997, pp. 553-564.

Vorágine, S. de la, *La leyenda dorada*, ed. de Fray J. M. Macías, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Wardropper, B., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.

Wilson, E. M., «The Four Elements in the Imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1936, pp. 34-47. Publicación en español: Wilson, E. M., «Los cuatro elementos en la imagería de Calderón», en Durán, M. y González Echeverría, R. (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 277-299.

—, «On the Pando's Editions of Calderón's Autos», *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 324-344.

—, «Calderón's *Primera parte de autos sacramentales* y Don Pedro de Pando y Mier», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII, 1960, pp. 16-28.

—, «An early list of Calderón's "comedias"», *Modern Philology*, 60, 1962a, pp. 95-102.

—, «Further Notes on the Pando's Editions of Calderón's», *Hispanic Review*, 30, 1962b, pp. 296-303.