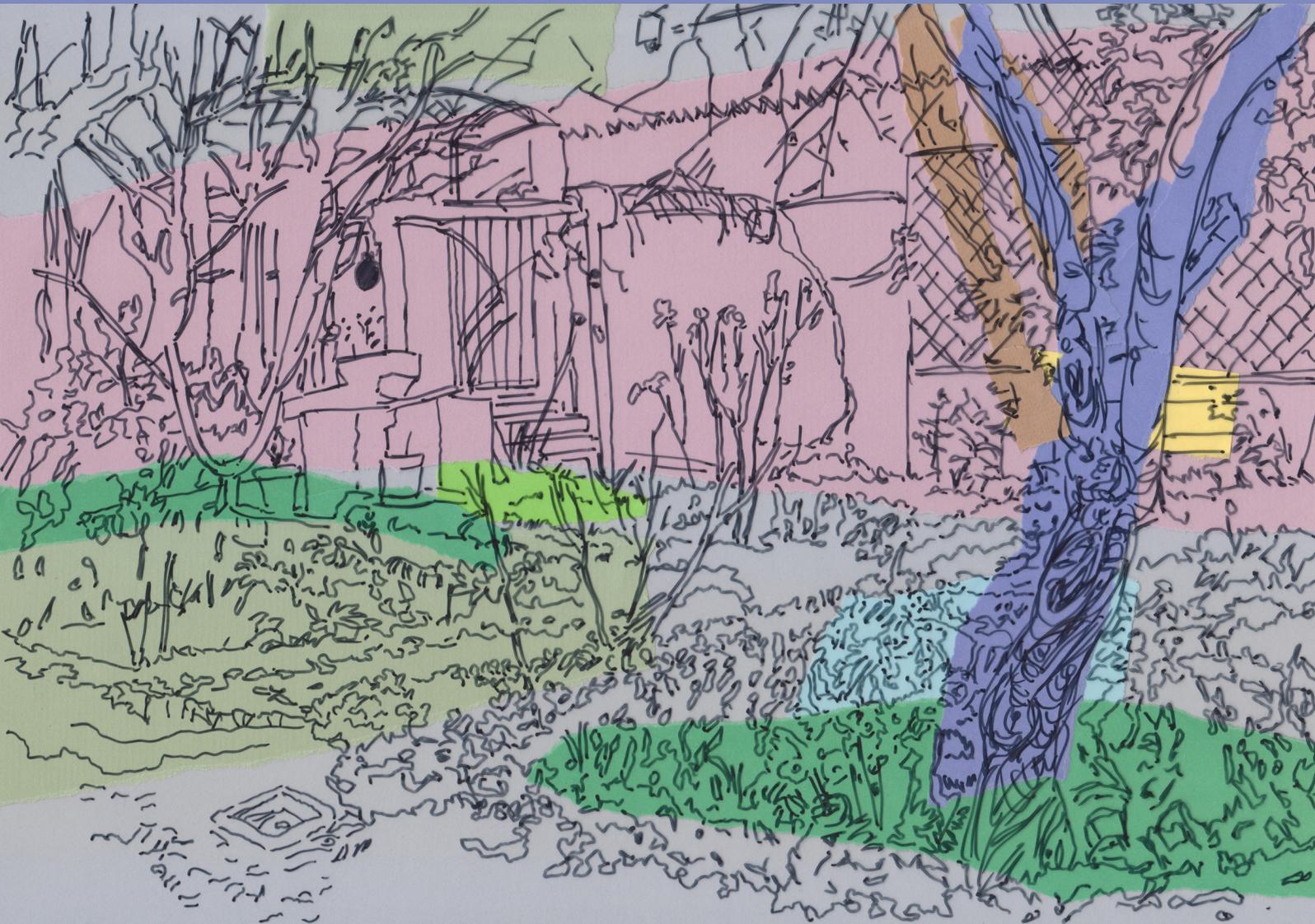


ENTRESIGLOS: DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO DE ORO (I)

Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza



TERESA FERRER VALLS (ed.)



Ferrer Valls, Teresa (ed.). *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (I). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València: Anejos de Diablotexto Digital, 2, 2017, 141 pp. ISBN: 978-84-697-8816-5. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-2.

Cubierta: *Jardín en casa de Lope en Madrid*, de Dolores Fernández Martínez

Diablotexto Digital

Universitat de València Departamento de
Filología Española Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia Tel. +34 - 963864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directores

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)
Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Secretaría

Luz C. Souto (Universitat de València)

Editor de sección: Sobretextos

Xelo Candel Vila (Universitat de València)

Consejo de redacción

Alejandro García Reidy (Syracuse University)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macchiuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ÍNDICE

Presentación	4
Joan Oleza: perfil de un compromiso	5
<i>Los torneos de Cristo con el Amor divino: ¿un nuevo auto para el repertorio de Lope de Vega?</i> , PIEDAD BOLAÑOS DONOSO	21
Lope y las tramoyas. Reconstrucción Virtual en el Corral de la Montería de diversos tipos de maquinaria escénica utilizados por el Fénix en sus comedias escritas para o representadas en corrales, MERCEDES DE LOS REYES PEÑA Y VICENTE PALACIOS.	82
Tabula gratulatoria	138

PRESENTACIÓN

Entre el 19 y el 21 de octubre de 2016, en Valencia se celebró el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, que, con el patrocinio de la Generalitat Valenciana y la Universitat de València, reunió a numerosos participantes de universidades y centros de investigación españoles y extranjeros. Por entonces, de este modo el Departamento de Filología Española rindió un homenaje al profesor Joan Oleza en días de intenso trabajo y no pocas emociones. Colegas, amigos y tantos de sus discípulos quisieron unirse a la celebración y en el Congreso se abordaron y debatieron temas que, como muestra su perfil en páginas siguientes, han ocupado un lugar en la vasta producción de Oleza como investigador: desde la novela del siglo XIX a la literatura contemporánea o la teoría de la literatura, desde el teatro de los Siglos de Oro a las nuevas tecnologías y la reflexión sobre el papel que estas han de jugar en el nuevo humanismo.

Ahora, en formato digital empezamos a publicar algunas de aquellas contribuciones. Otras ya han visto la luz en el número 2 (2017) de *Diablotexto Digital*, revista de crítica literaria que nació en formato papel bajo el impulso de Oleza en 1994, y que se ha visto refundada en su nueva etapa como publicación en red (OJS), en un deseo por parte de sus discípulos de retomar aquel proyecto como muestra de reconocimiento a su labor. En este volumen, n.º 2 de la Colección Anejos de *Diablotexto Digital*, se publican dos extensos trabajos con los que la Dra. Mercedes de los Reyes Peña, en colaboración con el escenógrafo Vicente Palacios, y la Dra. Piedad Bolaños Donoso, han querido sumarse generosamente a este homenaje. Ambos aúnan temas muy queridos por Oleza: el teatro de Lope de Vega y las nuevas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de espacios teatrales y puestas en escena de obras del siglo XVII.

Muchas gracias por su contribución.

Josefa Badía Herrera
Consuelo Candel Vila
Teresa Ferrer Valls
Javier Lluch-Prats
Luz C. Souto Larios

JOAN OLEZA: PERFIL DE UN COMPROMISO



Nacido en Palma de Mallorca, el 3 de febrero de 1946, Joan Oleza cursó sus estudios primarios y medios en el Colegio de Jesuitas de Montisión en Palma de Mallorca. En 1960 su familia se trasladó a Valencia, donde acabó el bachillerato y se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras en 1965 y, un año después, en la Escuela de Periodismo de Madrid. Realizó estos estudios simultáneamente y en 1967 obtuvo el título de la Escuela Oficial de Periodismo y en 1968 el de Licenciado en Filología Moderna. Ese mismo año fue contratado como profesor de la Escuela de Periodismo de la Iglesia, como profesor del Instituto Isabel de Villena, y como ayudante de clases prácticas de la Facultad de Filosofía y Letras, en Valencia. En 1969, al obtener una Beca de Formación del Personal Investigador, se dedicó por completo a la enseñanza universitaria. En la Universidad de Valencia, bajo la dirección del profesor Rafael Benítez Claros, realizó su Tesis Doctoral, *Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX*, que defendió en 1972.

Las difíciles circunstancias de esos últimos años de la dictadura, que afectaron a la Universidad de Valencia, así como el final de la beca y de su doctorado, lo impulsaron a aceptar un contrato de profesor en la Odense

Universitet (Dinamarca), adonde se trasladó en septiembre de 1972. Permaneció hasta el verano de 1974 en dos cursos decisivos para su formación científica en un ámbito internacional y plenamente actualizado: realizó visitas a las universidades vecinas de Aarhus y København e impulsó la difusión de las literaturas hispánicas, promoviendo, entre otras, las visitas del poeta y editor Carlos Barral y del joven novelista por entonces Mario Vargas Llosa.

Se reincorporó a la Universidad de Valencia en septiembre de 1974, como profesor adjunto interino, y simultaneó esta dedicación con la de profesor contratado por el Colegio Universitario de Castellón, en aquel tiempo asignado a la Universidad de Valencia. Durante los años 1974-1978 reanudó la implicación política de los años anteriores a su partida, ahora encuadrado como militante del clandestino Partido Comunista de España, que contribuyó a reconvertir en Partit Comunista del País Valencià, y de cuyo Comité del País formó parte, así como de su Comité Executiu y del Secretariat del Comité Executiu. Dirigió la revista *Cal Dir*, órgano del PCPV, en la que con un conjunto de periodistas profesionales (Rosa Solbes, Jesús Sanz, Jordi Pérez Boix, Manolo Peris...), profesores universitarios (Ernest García, Josep Lluís Sirera...), y artistas plásticos (el Equipo Crónica o el galerista Vicente García, entre otros), trató de llevar adelante una prensa de partido abierta a otras perspectivas democráticas y con un formato competitivo. Durante este período la revista fue secuestrada en varias ocasiones, por efecto de la llamada Ley Fraga (Ley de Prensa e Imprenta, 1966), y muy especialmente con motivo de las últimas ejecuciones del franquismo, en el verano de 1975, cuando sufrió un atentado con bomba, colocada en los talleres donde se imprimía. Tomó parte comprometida en la lucha clandestina, y pactó con el Gobierno Civil de Valencia la visita de Santiago Carrillo a la ciudad, todavía en la ilegalidad, y coorganizó su primer mitin público en la plaza de toros de Valencia. Además, en la ciudad protagonizó la "salida a la luz" de los dirigentes comunistas, su primera aparición pública como tales, presentando a la dirección del mismo, junto con Antonio Palomares, Secretario General, en el salón de actos de la entonces Facultad de Económicas, ante un numerosísimo público. En 1976 fue miembro de la Junta Democrática, colaborando por entonces con el profesor Manuel Broseta, posteriormente asesinado por ETA, y una vez legalizado el Partido fue uno de los coordinadores de su primera campaña electoral, culminada en junio de 1977. En 1978, tras la aprobación de la Constitución,

hizo pública la dimisión de sus cargos y abandonó la militancia de partido, para resituarse, ya en democracia, como intelectual independiente.

En noviembre de 1975, con veintinueve años, obtuvo por Concurso Oposición la plaza de Profesor Agregado de la Universidad de Barcelona, de la que tomó posesión en enero de 1976. En abril de ese mismo año, y por traslado, obtuvo la plaza de Profesor Agregado de Literatura Española de la Universidad de Valencia y, en 1979, al quedar vacante la plaza, en ella obtuvo por Concurso de méritos la plaza de Catedrático de Literatura Española.

En esos primeros años como agregado/catedrático contribuyó a impulsar la transformación democrática de la Universidad de Valencia. En el curso 1976-77 fue nombrado Secretario de la Facultad de Filosofía y Letras, tras las primeras elecciones democráticas, al integrar una candidatura encabezada como Decano por el catedrático de Historia de la Filosofía Fernando Montero. En 1978, junto con un grupo de profesores, promovió la emancipación de la Facultad de Filología, a fin de dar marco a una especialización propia en lenguas y literaturas modernas, hasta entonces inexistente, y redactó sus estatutos. Como resultado de las primeras elecciones a la nueva Facultad, por entonces fue elegido Vicedecano en una candidatura encabezada por el catedrático de Filología Valenciana Manuel Sanchis Guarner, a quien sustituiría tras su jubilación en 1981. Así, convocadas nuevas elecciones, Oleza fue elegido Decano de la Facultad, cargo en el que permaneció hasta marzo de 1985. Durante este tiempo fue miembro del claustro constituyente de la Universidad de Valencia, que se resolvió con las primeras elecciones democráticas a Rector de 1984, y con la aprobación de sus Estatutos en 1985.

Entre finales de los 70 y principios de los 80, años de la llamada *batalla de Valencia*, su compromiso cívico lo llevó a defender las posiciones de la Facultad de Filología, como decano, y del Departamento de Filología Valenciana, frente a los diferentes intentos, promovidos desde la Generalitat y desde determinados partidos y asociaciones civiles, de legalizar el secesionismo lingüístico del valenciano frente al catalán. En aquel clima de tensión civil, con manifestaciones callejeras violentas y agresiones que llegaron hasta el estallido de una bomba en casa del escritor Joan Fuster, el doble atentado con bomba al profesor Sanchis Guarner, o en el propio Departamento de Literatura Española, en el despacho del profesor Pedro de la

Peña, las iniciativas tomadas como decano, como escritor y como intelectual, y la intervención en diversos foros públicos (Programas de la televisión nacional como *La clave* o *Esta es mi tierra...*, debates en la radio o la prensa), provocarán una campaña pública contra el profesor Oleza (dirigida desde el diario *Las Provincias*), reiteradas amenazas tanto anónimas como públicas, y hasta una iniciativa en la que los partidos promotores del secesionismo lingüístico llevan al plenario del Ayuntamiento de Valencia la propuesta de declarar al intelectual Joan Fuster, al cantante Raimon, al escultor Andreu Alfaro, al editor Eliseu Climent y al decano Joan Oleza como *personas no gratas* a la ciudad de Valencia, iniciativa que fracasó y provocó la reacción de diversos municipios del País Valenciano, que les ofrecieron su homenaje, a veces con el reconocimiento formal de *personas gratas*.

Su esfuerzo profesional se dedicó en estos años a la constitución y consolidación del Departamento de Literatura Española en 1978, del que fue Director. Por medio de sucesivas elecciones, y según van cambiando las leyes del período, este se reestructuró como Departamento de Filología Española, hasta 1990, en que ya plenamente consolidado, renunciará definitivamente al cargo. Cabe destacar su contribución a la internacionalización de la actividad científica, promoviendo los primeros programas Erasmus (fue corresponsable de los de Mainz y Bolonia), los convenios con otras universidades (Westfield College, de la University of London; Università degli Studi di Bologna; University of Virginia; University of Chicago; Centro Studi Sul teatro Medioevale e Rinascimentale, de Roma...), o aceptando impartir un curso anual de posgrado en la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana de Madrid. En este línea, junto con el Departamento de Filología Española, promovió la organización de un Congreso de homenaje y el nombramiento como Doctor Honoris Causa al profesor John Varey, Principal del Westfield College, como representante del Hispanismo Internacional, en agradecimiento a su esfuerzo por llenar el hueco que el exilio exterior o interior de los grandes hispanistas e intelectuales de la República había dejado en las universidades españolas. Así también, en aquel periodo el Departamento organizó otros congresos internacionales de carácter monográfico, que asentaron sus distintas áreas de especialización: *Borges: entre la tradición y la vanguardia* (1987); *Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII* (1989); *Historias y ficciones (La prosa en el otoño de la Edad Media)* (1991); *Al filo del milenio* (1993).

En ese contexto, el crecimiento de todo un equipo de investigación del teatro y la literatura españolas se acompasó con iniciativas como la creación de la revista *Cuadernos de Filología*, codirigida por Joan Oleza, o la firma de una serie de contratos de investigación y publicación con la editorial Tamesis Books, de Londres, y con la Institución Alfonso el Magnánimo (contratos desde 1980 a 1983, y después con su sucesora, la IVEI, entre 1989 y 1992, todos sobre la teatralidad barroca).

También en estos años comenzó el esfuerzo por conocer y restituir el legado cultural de la República y del exilio, y por recuperar la memoria histórica. En este sentido, en 1987 especial significado cobra la participación del profesor Oleza como invitado en el *Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas*, organizado por la Generalitat Valenciana en conmemoración del *II Congreso de Escritores en defensa de la cultura*, celebrado en Valencia en 1937, como capital de la República. Y en esta línea hay que resaltar su participación en 1992 en el comité científico organizador del *I Congreso Internacional Miguel Hernández*, celebrado en Alicante-Elche-Orihuela; la organización del *Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto español*, en Valencia, en 1993, con la concesión a título póstumo al escritor de la medalla de la Universidad de Valencia, cuya lección magistral impartió Francisco Ayala. Este primer Congreso aubiano abriría una línea de investigación continuada por Oleza hasta la actualidad, centrada en la obra de Max Aub y en la recuperación del legado cultural y literario del exilio.

Desde mediados de los años 90, su vida profesional va siendo pautada por su atención a las políticas de investigación y su inmersión en el Plan Nacional I+D+i, contribuyendo a trasladar el campo de las Humanidades hacia la investigación regulada y sistemática, consolidando en España el trabajo de investigación en equipo, con numerosas incorporaciones de profesores de otras universidades, nacionales e internacionales, y la asignación de un número relevante de contratos y becas de investigación. El primer proyecto competitivo que dirigió fue de la Generalitat Valenciana, en 1995, con el título de "Escritura e imágenes de la mujer entre dos Fines de Siglo" (1996-1998), además de participar en otros del Plan Nacional, dirigidos por Mercedes de los Reyes Peña ("Catalogación bibliográfica del Teatro Español del Siglo XVI", 1993-1995) y del Plan de la Generalitat, dirigido por Teresa Ferrer Valls ("Diccionario de Argumentos del Teatro de Lope de Vega", 1996-1998).

Desde entonces, aparte de colaborar en otros proyectos, dirigió de forma ininterrumpida los siguientes proyectos del Plan Nacional: BFF2000-1292 (2001-2003), BFF2003-06390 (2004-2006), HUM2006-09148 (2007-2009), FFI2009-12730 (2010-2012), FFI2012-34347 (2013-2015), FFI2015-71441 REDC (2016-2017) y FFI2016-80314-P (este dirigido por Jesús Tronch Pérez, 2017-2019). Además, el profesor Oleza ha liderado el proyecto de mayor masa crítica conformado en España en el campo de la Filología, la Historia o la Filosofía, coordinando doce grupos de investigación de prestigio, cincuenta y dos universidades nacionales y extranjeras, y más de ciento cincuenta investigadores, tras obtener el patrocinio del Programa Consolider-Ingenio 2010, el más selectivo de la investigación de excelencia: CSD 2009-00033, *Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación* (2010-2015). En 2011, un equipo interdisciplinar de muy diferentes especialidades, bajo su dirección, desarrolló un proyecto titulado *Cultura y sociedad en la era digital*, constituido por un consorcio de la Universitat de València, la Universitat Politècnica de València y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, así como varias instituciones museísticas; un proyecto seleccionado para integrar el Valencia Campus Internacional de Excelencia (MCI Cultura.S). En 2016, la Generalitat Valenciana reconoció su proyecto de investigación *Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica* como proyecto Prometeo 2016-133, en el marco del programa de financiación de grandes proyectos de excelencia.

Como estudioso, el profesor Oleza se ha especializado en diversos momentos de la literatura y la cultura españolas, concebidas siempre desde una perspectiva internacional: el teatro de los siglos XVI y XVII (Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, las prácticas escénicas...), las narrativas del siglo XIX (el Romanticismo, Clarín, Galdós, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez...), el proceso de configuración, desarrollo y crisis de la Modernidad (desde la temprana Modernidad del XVII hasta la crisis de final del siglo XX y las primeras décadas del XXI); la literatura del exilio, y en especial la obra de Max Aub; la literatura actual, la Posmodernidad y el giro cultural del siglo XX al XXI, con la configuración de una era de la comunicación. De igual modo ha dedicado una atención crítica a la sociología, la historia y la actualidad de la literatura catalana, a la que ha colaborado con obra creativa propia.

No ha constituido, en este aspecto, una estrategia cerrada de especialización, aunque la diversidad de campos en los que ha venido trabajando han tenido una rigurosa exigencia de especialización: ha defendido, por consiguiente, la diversidad de la especialización frente al monocultivo y ha trabajado siempre con disciplinas transversales: la teoría literaria, la historia cultural, la historia social, las nuevas tecnologías... La literatura le ha interesado siempre como una esfera autónoma de actividad en el contexto de los grandes procesos históricos y culturales. La diversidad de intereses en su vocación investigadora ha ido de la mano, pues, de una decidida voluntad por motivar en los jóvenes la vocación hacia la investigación, algo que ponen de manifiesto las treinta y una tesis doctorales que ha dirigido hasta hoy. Así también, actualmente sus trabajos son reseñados, citados y destacados como aportaciones de referencia en los principales manuales de historia de la literatura, así como en múltiples publicaciones en revistas internacionales y nacionales, en monografías y ediciones propias de los campos en los que se ha especializado, registrándose en los principales índices y portales bibliográficos. En 2004 obtuvo seis sexenios de investigación, evaluados positivamente por la CNEAI, el máximo que admite la legislación. En 2007 consiguió el reconocimiento de la Universitat de València al mérito en la investigación.

Ha formado parte de las siguientes comisiones de evaluación de la investigación: Vocal Asesor de la *Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad investigadora* (CNEAI). Ministerio de Ciencia e Innovación. Presidente del Comité 11. 2002. Vocal: 2000-2001; Experto del Ministerio de Ciencia e Innovación para la evaluación de Proyectos de Investigación, dentro del Plan Nacional I+D. 2007-2008; Experto de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) para la acreditación de profesorado universitario. Desde 2008; Evaluador de la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP) para Proyectos de Investigación Científica, dentro del Plan Nacional de Investigación; Evaluador de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya; Evaluador de la Agencia para la Calidad del Sistema Universitario de Castilla y León (ACSUCYL).

Ha sido *Visiting Professor* en varias instituciones universitarias: University of Chicago, Università degli Studi di Bologna, Westfield College (University of

London), Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de La Plata; conferenciante en numerosas universidades nacionales e internacionales, y en instituciones como el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional de España, la Fundación March, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Agencia Española de Cooperación Internacional o el Museo degli Uffizi en Florencia.

Ha sido distinguido con diversos premios y reconocimientos a su trabajo intelectual. En 1971 fue Premio Nacional de Teatro Ciudad de Teruel por su obra *Historia de Amos*. En 1980 fue nombrado Conseller de número de la Institución Alfonso el Magnánimo, organismo de investigación de la Diputación Provincial de Valencia. En 1984 fue nombrado *Conseller* de número de la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació de la Generalitat Valenciana. En 1981 obtuvo el Premi Jaume Roig de Novel·la por *Tots els jocs de tots els jugadors*, que también obtuvo el Premio de la Crítica del País Valenciano.

Por tales motivos, en octubre de 2016 el Departamento de Filología Española, con la colaboración de la Universitat de València y de la Generalitat Valenciana, convocó el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, en homenaje a su trayectoria, que obtuvo un gran éxito de convocatoria. En 2017 la Universidad Nacional de La Plata le ha otorgado el Doctorado Honoris Causa. Recientemente, la Academia de las Artes Escénicas de España le ha concedido su medalla de oro, en representación del proyecto TC/12 Consolidar.

Forma parte del Comité científico de numerosas revistas internacionales (*Criticón*, Toulouse; *Bulletin of Spanish Studies*, Glasgow; *Olivar*, La Plata; *Hispanic Research Journal*, London; *La Tribuna*, La Coruña; *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander; *Itinerarios*, Varsovia; *Drammaturgia*, Firenze; *Anales galdosianos*, Boston; *Anuario Calderoniano*, Pamplona; *Iberic@l*, París. Sorbonne; entre otras), del Comité Asesor de Editoriales (Ediciones del lado de acá, La Plata; Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid). En la Universitat de València fundó y dirigió la revista *Cuadernos de Filología/Quaderns de Filologia* y *diablotexto*. Actualmente es Presidente honorífico de la primera y de la segunda etapa de la ahora denominada *Diablotexto Digital*.

Ha presidido el Comité de Organización de diferentes Congresos internacionales: *Congreso Internacional Teatro y prácticas Escénicas en los*

siglos XVI y XVII (Valencia, 1989); *Convegno Internazionale sul Teatro Spagnolo ed Italiano del Cinquecento*, en codirección con el professor Rinaldo Frolidi (Università degli Studi di Bologna-Volterra, 1991), que incluyó la producción y representación de sendas tragedias, *La Gran Semíramis*, por el lado español, y *La Sophonisba*, por el italiano; *Congreso Internacional Al filo del milenio* (Valencia, 1993); *Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, con la concesión a título póstumo de la medalla de la Universidad de Valencia a Max Aub (Valencia, 1993); *Congreso Internacional Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista* (Valencia, 1998); *Congreso Internacional Lope de Vega y el teatro clásico español* (Valencia, 2012). Ha formado parte del comité científico de muchos otros, entre los cuales destacan varios de los *Congresos Internacionales Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1992, 1997, 2001, 2005, 2009 y 2013); el *Congreso-Centenario Leopoldo-Alas, un clásico contemporáneo*, (Oviedo. 1999-2001), formando parte del Comité Nacional del Gobierno español para la organización de los actos por el *Centenario de Leopoldo Alas, Clarín*; el *Congreso Internacional La Biblia en el teatro español* (CILENGUA-Instituto Orígenes del Español, San Millán de la Cogolla, 2008), etc.

Actualmente es Profesor Emérito de la Universitat de València.

Publicaciones

Entre sus numerosas publicaciones, destacamos algunas de ellas en relación con sus principales líneas de investigación:

1. Literatura española de la Edad Media a los siglos XVI y XVII

1.1. Libros

From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of European Theatre, New York, IDEA, 2012.

L'architettura dei generi nella Comedia Nuova di Lope de Vega, Rimini, Pannozzo Editore, 2012.

Teatro y prácticas escénicas, I. Director Joan Oleza. Vol. colectivo, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

Teatro y prácticas escénicas, II. La Comedia. Director Joan Oleza. Vol. colectivo. London, Tàmesis Books, 1986.

Juan Ruiz de Alarcón: *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*. Prólogo, edición crítica y notas a cargo de Teresa Ferrer y Joan Oleza, Barcelona, Planeta, 1986.

1.2. Artículos

"Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII", *Anuario de Lope de Vega*, n.º 23, 2017, pp. 6-33.

"De la práctica escénica popular a la *Comedia nueva*. Historia de un proceso conflictivo", en M.ª del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2013, pp. 65-82.

"Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos", *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, n.º 7, 2013, pp. 105-140.

"La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones". En colaboración con Fausta Antonucci, *Rilce*, vol. 29, n.º 3, 2013, pp. 687-741.

"Trazas, funciones, motivos y casos", en Alberto Blecua, Ignacio Arellano, Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.

"De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión", *Revista de literatura*. CSIC, vol. LXXI, n.º 141, 2009, pp. 39-56.

"El primer Lope: un haz de diferencias", *Ínsula*, n.º 658, 2001, pp. 12-14.

"La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*", en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 42-68.

"Del primer Lope al *Arte Nuevo*". Estudio Preliminar, en Donald Mc Grady (ed.), *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Editorial Crítica, 1997, pp. IX-LV.

"Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la *Comedia*", en VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, n.º 8, 1995, pp. 85-119.

- "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 153-223.
- "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo". En colaboración con Teresa Ferrer Valls, en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Queen Mary and Westfield College, London, 1991, pp. 145-154.
- "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, X, 1990, pp. 203-220.
- "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 9-45.

2. El siglo XIX

2.1. Libros

- Leopoldo Alas, Clarín. *Su único hijo*. Edición crítica de Joan Oleza, Madrid, Cátedra, 1990; 2.^a ed. en 1994; 3.^a en 1998.
- Leopoldo Alas, Clarín. *La Regenta*. Edición crítica de Joan Oleza, con sendos prólogos en los respectivos volúmenes, Madrid, Cátedra, 2 vols. 1984, 640 pp. y 592 pp. respectivamente. La 2.^a edición, muy retocada, fue publicada entre 1986 y 1987.
- La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976, 224 pp. 2.^a ed. modificada en Barcelona, Laia, 1984, 250 pp.

2.2. Artículos

- "Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjetividad moderna", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009, pp. 63-88.
- "Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LXXXIII, 2007, pp. 177-200.

- "Lecturas y lectores de Clarín", en VV.AA, *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, 2 vols., pp. 253-287.
- "El movimiento espiritualista y la novela finisecular", en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX*, II, en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 776-794.
- "La génesis del realismo y la novela de tesis", en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX*, II, en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 410-435.
- "Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso", en Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Valera. Creación y Crítica*, Actas del VIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1995, pp. 111-146.
- "Su único hijo versus *La Regenta*: una clave espiritualista", en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 421-444.
- "*La Regenta* y el mundo del joven Clarín", en Franck Durand (ed.), *La Regenta. "El escritor y la crítica"*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 15-36.

3. Siglos XX y XXI

3.1. Libros

Trazas y bazas de la Modernidad. Ensayos desde el cambio cultural, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2012.

Max Aub, *Obras Completas*. Joan Oleza (Editor General), con la colaboración de los muchos editores de cada uno de los textos. 14 tomos. I (*Obra Poética Completa*, 2001), II (*El Laberinto mágico I. Campo cerrado. Campo abierto*, 2001), III-A (*El Laberinto mágico II. Campo de sangre. Campo del moro*, 2002), III-B (*El Laberinto mágico II. Campo de los almendros*, 2002), IV-A (*Relatos I: Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, 2006), IV-B (*Relatos II: Los relatos de 'El laberinto mágico'*, 2006), V-A (*Campo francés*, 2009), V-B (*Manual de Historia de la literatura española*, 2009), VI (*Novelas, I: Las buenas intenciones. La calle de Valverde*, 2008), VII-A (*Primer Teatro*, 2002), VII-B (*Teatro breve*, 2002), VIII (*Teatro mayor*, 2006). Todos ellos publicados en Valencia, Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim. IX-A (*La narrativa*

apócrifa, I: Jusep Torres Campalans, 2018), IX-B (*La narrativa apócrifa, II: Luis Álvarez Petreña. Juego de cartas*, 2018), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (En prensa).

Vicente Blasco Ibáñez. 1898-1998. *La vuelta al siglo de un novelista*. Joan Oleza y Javier Lluch (eds.), Valencia, Biblioteca Valenciana, 2 vols., 2000.

3.2. Artículos

"El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis", *Asclepio*, vol. 65, n.º 2, 2013, pp. 15-23.

"Rafael Alberti, Max Aub, Picasso: urdimbres", *El correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, n.º 1, 2006, pp. 188-205.

"Max Aub: Entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo", en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, 2005. pp. 15-36.

"Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo", en Facundo Tomás (ed.), *La novela de artista. Tercer encuentro Internacional "En el país del arte"*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, pp. 301-330.

"Voces en un campo de sangre: Max Aub y los penúltimos episodios nacionales", *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, n.º3, 2002, pp. 45-64.

"Fronteras interiores; *Los muertos mandan* y los límites del naturalismo en la obra de Blasco Ibáñez", en Facundo Tomás (ed.), *En el país del arte*, Valencia, Biblioteca valenciana, 2000, pp. 123-146.

"*Beatus ille* o la complicidad de historia y novela", *Bulletin Hispanique*, vol. 98, n.º 2, 1996, pp. 363-384.

"Un realismo posmoderno", Monográfico *El espejo fragmentado*, *Ínsula*, n.º 589-590, 1996, pp. 39-42.

"Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo", en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. I, 1996, pp 93-122.

"Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo", *diablotexto*, n.º 1, 1994, pp. 79-106.

"La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, n.º 3, 1993, pp.113-126.

4. Pensamiento teórico

4.1. Libros

Sincronía y Diacronía: la dialéctica interna del discurso poético, Valencia, Prometeo, 1976.

4.2. Artículos

"Multiculturalismo y globalización. Pensando históricamente el presente desde la literatura", *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 2004, n.º 4, pp. 133-156.

"Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 81-97.

"La modalización del discurso narrativo". En colaboración con Santiago Renard, *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 529-540.

"La formalización del punto de vista narrativo", *Cuadernos de Filología*, 1-3, 1983, pp. 237-271.

"La ideologización del texto literario", en José Romera (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 176-226.

"Bases para una semiótica del discurso narrativo", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment Aesthetics and Literary Theory*, n.º III-2, 1979, pp. 111-143.

5. Temes valencians i de literatura catalana

5.1. Llibres

Llorenç Villalonga, *Relats*. Edició de Joan Oleza, Alzira, Bromera, 1996.

Història i Literatures. Joan Oleza i Josep Lluís Sirera, Valencia, Institució Alfons El Magnànim / Institució valenciana d'estudis i investigació, 1985.

5.2. Articles

"La literatura a l'era de la informació: el salt evolutiu d'una pràctica social", en Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalinda Pons i Josep Antoni Reymés (eds.), *Transformacions: Llenguatges teòrics i relacions*

- interartístiques*, Pubs. de l'Abadia de Montserrat, Eds. UIB, 2010, pp. 405-432.
- "Gebiete in Llorenç Villalonga Erzählungen: zu 'Julieta Récamier'", en Pere Rosselló (ed.), *Llorenç Villalonga und sein Werk*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2004, pp. 107-122.
- "Els relats de Villalonga: un realisme ambigu", en Angels Santa (ed.), *Camins creuats. Homenatge a Victor Siurana*, Lleida, Pagés editors, 1997, pp. 51-84.
- "*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell", en Rafael Beltrán y Josep Lluís Sirera (eds.), *Historias y ficciones*, Universitat de València, 1992, pp. 323-336.
- "Literatura i País Valencià: una meditació", *Revista de Catalunya*, Barcelona, n.º 5, 1987, pp. 155-168.
- "El Misteri d'Elx, hereu d'un antic esplendor". En col·laboració amb Teresa Ferrer Valls, en *Món i misteri en la Festa d'Elx*, València, Generalitat Valenciana, 1986, pp. 194-204.
- "*Falles folles fetes foc*. L'epopeia del llenguatge", *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarnier*, I, Universitat de València, 1984, pp. 247-254.
- "L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés", *Lletres de canvi*, n.º 7, 1982, pp. 29-44.
- "La situació actual de la narrativa: entre l'autofàgia i la passió de contar", *Trellat*, n.º 4, 1981, pp. 26-35. Reproduït en Vicent Salvador i Adolf Piquer (eds.), *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*, València, 3 i 4, 1992, pp. 69-82.

6. Obra creativa

- La vida infidel d'un Arlequí*. Novel·la. Lleida, Pagès Editors, 2009.
- La Estrella de Sevilla*. Versió de Joan Oleza para la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Direcció de Miguel Narros, "Textos del Teatro Clásico", n.º 2, Madrid, 1998.
- Cuerpo de transición*. Novela. Alicante, Aguaclara, 1993.
- Tots els jocs de tots els jugadors*. Novel·la. València, Prometeo, 1981.
- La mansión roja*. Novela. Valencia, Prometeo, 1979.



LOS TORNEOS DE CRISTO CON EL AMOR DIVINO: ¿UN NUEVO AUTO PARA EL REPERTORIO DE LOPE DE VEGA?

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO
Universidad de Sevilla

La autora de uno de los últimos trabajos sobre los 'autos' sacramentales de Lope de Vega recomienda

[...] seguir la cronología de las representaciones de las fiestas del *Corpus* en las diferentes ciudades, su catálogo de representaciones municipales de los siglos XVI y XVII, estudiar la venta de los textos a los autores de comedias de las compañías, saber para qué celebración se compusieron los autos, dónde y cuándo fueron representados, etc. [Izquierdo Domingo, 2013, 39],

y continúa sus apreciaciones para llevar a cabo estas investigaciones con estas palabras:

De momento, nos falta trabajo de archivo e investigación para cotejar manuscritos anónimos, olvidándonos, evidentemente, de los perdidos por el paso del tiempo. Valga lo dicho en las anteriores líneas como hipótesis para futuras investigaciones [*ibidem*].

Y es el camino que me propongo seguir en este estudio, no solo porque haya sido sugerido en el citado anteriormente, sino porque es la línea de trabajo que practico desde hace años. Investigar en archivo, estudiar y editar los 'autos' del *Corpus* sevillano es una tarea ardua que me llevará su tiempo pero es uno de los caminos a seguir –nada despreciable– para rescatar textos olvidados y así seguir contribuyendo a incrementar la nómina, en esta ocasión –probablemente–, de las obras de Lope de Vega.

Tras examinar el año correspondiente a las celebraciones de los autos sacramentales de 1607 en la ciudad de Sevilla [Sánchez Arjona, 1994, 125-132] se deduce de la información allí aportada que Alonso Riquelme representó dos autos: *El torneo de amor* y *Mesón del alma* [*Ibidem*, 127]. Olvidémonos del segundo y centrémonos en el primero. Es una invención del señor Sánchez Arjona el título con el que lo recoge ya que, a lo largo del expediente que examinamos, las dos veces que se le menciona sólo aparece con el nombre de *El torneo* [ff. 156v y 163r]¹. Sí es cierto que gracias a las apariencias e invenciones que mandan hacer para su representación podemos identificar este auto con el texto manuscrito de *Los torneos de Cristo con el Amor Divino* [Ms. BNE 17107], objeto de nuestro trabajo².

En los estudios y catálogos especializados en ‘autos’ corre una suerte desigual a la hora de su reconocimiento, bien como obra (texto) simplemente o como ‘auto’ identificando a su posible autor: Lope de Vega. Ni Medel del Castillo [1735], ni García de la Huerta [1785], ni Fernández Navarrete [1842], ni Chorley [1884], ni Rennert [1915] y [1919], ni Alenda y Mira [1918], ni Menéndez Pelayo [1969], ni Pérez y Pérez [1973], ni Inamoto [1985] recogen el título del auto. Solamente La Barrera [1860], Rocamora [1882], y Paz y Melia [1934], lo identifican como anónimo o callan el dato relacionado con la autoría.

No contamos con ningún manuscrito autógrafo de Lope de Vega, como en otras ocasiones ha sucedido [*Las hazañas del segundo David*], pero son varios los indicios que nos inducen a pensar y apostar a que saliera de su pluma el texto de *Los torneos de Cristo...*, idea sugerida hace ya años por el experto en Lope y buen amigo Agustín de la Granja [2000, 44]. Ya en 1989 había unido los nombres del sevillano Alonso Riquelme –autor de comedias que lo representó en el Corpus sevillano de 1607³– y el del fénix de los ingenios, Lope de Vega: sus caminos se entrelazaron en más de una ocasión, como demuestra el citado investigador [1989, 57-79] y en este año (1607), una vez más, la amistad y el buen trabajo podrían haber caminado de la mano.

¹ Archivo Municipal de Sevilla, Sección IV, tomo XI, n.º 37, f. 118r. De ahora en adelante me limitaré a poner el número de folio en donde se encuentra la cita, mientras no cambie de fuente. Las transcripciones se realizan paleográficamente.

² No es intención de la autora examinar la fiesta del *Corpus* sevillana de este año de 1607. Sólo pretendo ofrecer a los lectores un texto, posiblemente, de Lope de Vega, accesible para su lectura y, a partir de aquí, se puedan hacer otros exámenes y comentarios del mismo.

³ Véase la compañía que presentó Riquelme al Cabildo Municipal en Apéndice I.

A principios de 1607 Alonso Riquelme y Micaela de Gadea⁴ llegaron a Sevilla procedentes de Toledo. Trabajaron en el corral de doña Elvira. Pero habituados a preparar con tiempo nuevos contratos escribió Riquelme al Cabildo Municipal el 3 de marzo de este año:

Alonso Riquelme, autor de comedias digo que yo estoy en esta ciudad dispuesto ha seruir a V.S. tomando a mi cargo la fiesta de Corpus Xpi. Y porque querría tener çertidumbre dello pa[ra] no buscar otra comodida[d],
A V. S. pido y supp[li]co se me encargue la d[ic]ha. fiesta y nombre para que yo la haga y esto sea luego porque donde no dándome V.S. liçençia acudiré a otras partes de adonde soy llamado en lo qual reçibiré md. [Firma y rúbrica] Alonso Riquelme [f. 118r].

No se hizo esperar la acogida del Cabildo, pues el mismo día 3 puso en marcha la maquinaria:

En la Çiudad de Seuilla, a 3 días del mes de março de mil y seiscientos y siete años, en el Cabildo desta ciu[da]d. fue vista y leída la pet[ici]ón de súp[li]ca. E vista por la Çiudad y por el Sr. Liz[ençia]do. Don Al[ons]o de Bolaños, T[eniente] de As[istente] fue acordado de remitir e remitieron esta pe[ti]ción a los señores diput[a]dos de la fiesta para q[ue] se junten luego y vayan disponiendo lo q[ue] conviene [Firma y rúbrica] Francisco Ramírez [*Ibidem*].

Pero los trámites no se podían realizar con normalidad por los acontecimientos que hubieron de tener lugar el año anterior, según se deduce del escrito que emitieron los Jurados. Opinaron que el Cabildo gastaba mucho dinero en el festejo del *Corpus* en «los regosijos de los carros y representaciones»; pero lo peor de esa fiesta son «las muchas indeçençias y ynconbenientes indignos de la çelebraçión de tan grande y alto misterio». Esta fue la razón fundamental por la que debatieron y resolvieron comunicar al Cabildo que cesen en este tipo de festejos porque así causarán baja, también, todos los inconvenientes, incluido el coste excesivo. Proponen hacer «carros triunfales con apar[i]ençias y ystorias de bulto y buena música». Éste es el mal que siglos posteriores volverán a argumentar los neoclásicos y conseguirán la prohibición de los autos:

⁴ Dado que el 30 de marzo de 1608 Alonso Riquelme contrajo, en segundas nupcias, matrimonio en Madrid con Catalina de Valcácer, es muy probable que su primera esposa - Micaela de Gadea- falleciera en Sevilla. Dato que, en breve, es posible que lo pueda aportar.

[...] porque las cosas sagradas se an de ybitar [sic] mucho las representaciones por personas bibas por no caer en los eçesos ynpropiedades que dello resultan por lo que en la Semana Santa se quitó con muy buen acuerdo en los monumentos que se haçían y que defendieron porque çesaçen los dichos ynconbenientes y así solo se hacen agora de vultos, con gran primor y propiedad con que el entendido tenemos que canpear y considerar sin que se enbote ni enbaraçe con la yndeboçión que causa una cosa mal dicha y mal representada [f. 119v].

El Teniente de Asistente, el Sr. Bolaños, se quitó este gran problema remitiéndolo, para su consideración, al próximo año, razón por la que se encuentra esta documentación al inicio de los nuevos preparativos del año de 1607. Implican al Ilustrísimo Cardenal Arzobispo de Sevilla –Fernando Niño de Guevara– y su Cabildo, del que esperan hasta 30 días para recabar su parecer.

No consta si el Cardenal respondió o no, pero lo cierto es que el 8 de marzo de 1607 volvió el Cabildo Municipal a tener sesión y decidió no dejar de hacer las fiestas del *Corpus* tal y como hasta ahora se habían hecho. Leída la petición de Riquelme, se le conceden dos carros de representación y se le solicitaron los nombres de las personas que componían su compañía, al igual que le comunicaron que antes de un mes había de entregar:

las letras de las dichas representaciones con memoria de personaxes, ynbençiones y vestidos [...] y así mismo manden poner editos en los lugares que paresiere conveniente diciendo que **toda personas que quisieren conponer carros de representación para esta fiesta los escriuan y entreguen a qualquiera de los dos caualleros Diputados** para que los que elixiere la Çiudad les mande premiar más cumplidamente a sus autores [ff. 121r-v].

Se reunirá una vez más la comisión de festejos el postrer día de Pascua de Flores, momento en que elegirán las 'letras' que les hubieren llegado. Esta disposición se contraviene con lo que directamente imponen al propio autor Riquelme en cuanto a las obligaciones que ha de cumplir con el Ayuntamiento. El 10 de marzo de 1607 le había exigido, entre otras obligaciones,

dos autos de representación de las mexores letras que obiere y que no se ayan fecho ni representado en ninguna partes, ni en esta ciudad de que **a de dar y entregar las letras dellos** dentro del tiempo y según y cómo se contiene en el acuerdo de la Comisión [f. 122r].

Pasados unos días –el 15 de marzo exactamente– se insiste en la obligación que tiene el autor en dar las letras de los autos antes de un mes para que las vean los señores diputados por si no fueren de su agrado. Dice el documento que: «...**dará y queda obligado de dar y dará otra y otras letras de nuevo hasta que los dichos diputados escojan los dichos dos autos que le contentaren y satisfagan** [...] las cuales dichas letras serán nuevamente conpuestas y que no se ayan hecho ni representado en otra ninguna parte, ni en esta ciudad...» [f. 126r].

El 23 de abril la Comisión de festejos adjudicó la realización de los dos autos que quedaban por asignar a Gaspar de Porras. Pero también volvió a aludir a las ‘letras’ de los autos que habían de representar: ahora han de ser supervisados por un experto, pues no pueden exponerse a ser censurados por los Jurados estrictos que ya habían alzado su voz en contra de estos festejos. Así, deciden:

Que todos los autos que **an hecho las personas y an conpuesto** para el día de la fiesta del Santísimo Sacramento y **los que tuvieren los autores y todos los demás que se pudieren juntar y los que a d’enviar Lope de Bega**, todos s’entregue a Alonso de Porras para que los lleue a el doctor Salinas, administrador del hospital de las Bubas y en nombre de la Çiudad le pida los bea y sensure y dé su parecer cerca de los que de todos le paresiere mejor los quatro dellos para que se representen el día del Santísimo Sacramento [...] y **tenga cuidado de ver si anbiado los autos Lope de Bega para que siendo pusible de los que se an de representar no se haga sin ellos** de manera que viniendo o no la eleçión esté fecha para el lunes de oy en ocho días y para sauer lo que en esto está fecho y acabar de prouer el resto de la fiesta se baya llamando a la Comisión hasta que esté todo proueydo [f. 131r-v].

A partir de este momento el expediente sobre el *Corpus* de este año no recoge en ningún momento el nombre de Lope de Vega como autor, pues no se cita ningún nombre a quien haya que pagar las ‘letras’ de los autos representados en ese año. Es más que probable que si presentó Riquelme alguna ‘letra’ perteneciera a Lope de Vega además de que había firmado el 15 de marzo –entre otras obligaciones– que corría de su cuenta «costear los dichos dos autos de representación» [f. 126r] razón por la que el Ayuntamiento no se vio obligado a pagar la letra a ningún autor; pero también cabe la

posibilidad que Lope enviara alguna 'letra' dado el vínculo de amistad que tenía con el autor [Granja, 1989, 57-79]: mejor letra, más aprecio social y la posibilidad de obtener la 'joya'. Todos son parabienes, aunque no deja de ser una buena hipótesis.

Tendrán que ser, además de éstos, otros vínculos los que nos aseguren que, aunque ya tenemos una buena apoyatura para apostar por la autoría de Lope, esta obra presenta las características propias del estilo del autor con respecto a otras de autoría cierta:

- Comparación estrófica (con otros autos/comedias de la misma época).
- Remodelación estrófica (respecto a una cita y otra de obras diferentes).
- Identificación de versos en obras diversas.
- Asociación o correspondencia entre cada *moralidad* (entendida como personaje alegórico).
- Asociación o correspondencia entre personajes del *Antiguo* o del *Nuevo Testamento* (caracterización de los mismos personajes).
- Repetición de conceptos en orden diferente.

Es tarea que queda por hacer. Dado que lo prioritario es poder leer el texto del auto, me he dedicado, en esta ocasión, a su edición⁵: las otras cuestiones tendrán que ser abordadas más adelante.

⁵ CRITERIOS DE EDICIÓN

Al tener un único testimonio de esta obra, manuscrito (Ms. BNE 17107) hemos considerado que el mejor criterio de edición había de ser el de la transcripción semipaleográfica, por lo que respetaremos toda la grafía que nos ofrece el texto, interviniendo exclusivamente en los cortes paleográficos, la puntuación, la acentuación y la restauración/eliminación de las mayúsculas.

Queremos, con nuestra postura, considerar y respetar el texto como un 'monumento' que sirva para los estudiosos de la lengua al mismo tiempo que lo hacemos legible para la mayoría de nuestros lectores especializados. Hemos desarrollado las abreviaturas sin indicarlo en el texto.

Son pocas las muestras de una lengua arcaica, como, por ejemplo, el uso de "ponrrá" (v. 348) del futuro del verbo 'poner': ponrrá o pondrá. Se trata de un polimorfismo. En la lengua literaria se documenta durante todo el siglo XVI y no se resuelve con el triunfo de las formas con epéntesis de /-d-/ hasta el primer cuarto del siglo XVII [Menéndez Pidal, 2013, p. 870].

También observamos la alternancia del uso de las contracciones a+el=al y de+el=del, con el uso de las formas sin contraer. En esta época era más frecuente ya el uso de la forma contraída, pero en este texto no se ha generalizado.

Es normal que todavía se use la grafía 'x' con valor actual de /j/. La lengua antigua distinguía dos fricativas prepalatales: **x** sorda y **j g** sonora. A comienzos del siglo XVI se

123

Memoria de la compañía que tienea don Alonso Riguer Sme. en el comercio de
 los segiores

Juan de Quiñones músico y Representante
 Vega músico y Representante
 Fran^{co} martines músico y Representante
 Leon músico y Representante y Vaylarin
 mari garrri eta músico y Representante
 Mariana de los angeles músico y Representante
 Juan catalan su marido músico y Representante
 maria Representante y Vaylarin
 Fran^{co} múniz su marido Representante
 agustin pisonal Representante y Vaylarin
 diago vasurto que Representa los gaciveros
 Veni to decas tri Representante
 Fran^{co} de agi lera Representante
 miguel gero ni mo Representante
 Lador ni nas que Vaylarin Representante
 Alonso Riguer Sme
 mi cae la de gabea su muger

Apéndice I

documenta ya una pronunciación velar, la x pronunciada como la moderna j y la j como sonora. A comienzos del siglo XVII se hace preponderante la confusión de ambas fricativas en un sonido fricativo velar sordo, el de la j actual, desconocida a la lengua medieval.

La presencia alternada de 'm' o 'n' ante /b/ o /p/ se hace patente a lo largo de toda la obra. Igual sucede con la 'u' con valor de /b/ o /v/.

Se puede encontrar a lo largo de todo el texto el uso abundante de fusiones fonológicas o apócopes en tanto que está suprimida la última vocal al ser la misma por la que empieza la palabra siguiente.

Los torneos de Christo con el Amor Divino
[Lope de Vega]
Ms. BNE 17107
Sevilla, 1607; representado por Alonso Riquelme

[DRAMATIS PERSONAE]

[La Fama]	[El Mundo]	[La Paz]
[Luzbel]	[Contento]	[La Justicia]
[La Culpa]	[Amor Divino]	[Caballero]

[1r] *Sale la Fama⁶, un ombre con una tronpeta y un sayo⁷ largo.*

FAMA. Las quatro partes del mundo⁸
oigan⁹ el son de mi trompa¹⁰:
el Asia mi boz escuche
y la política Europa,
entre los trópicos puesta 5
África mis ecos oigan,

⁶ Este personaje alegórico es descrito por Ripa como 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, 1987, I, p. 395].

⁷ Sayo: Casaca hueca, larga y sin botones que regularmente suele usar la gente del campo o de las aldeas (*Autoridades*).

⁸ Es la idea general y única que por esta época se hacía de la tierra. Abraham Ortelius publicó, hacia 1570 su *Atlas Theatrum Orbis Terrarum* en donde representó, por primera vez, una imagen iconográfica de esta alegoría: América se representa como una india que sostiene en una mano una macana y en la otra la cabeza de un hombre recién cercenada. La India aparece en el extremo inferior del cuadro, debajo de las figuras más civilizadas de Asia y África, que ocupan los dos lados del centro. En el extremo superior aparece Europa, cetro en mano [*Iconografía*, 1990]. A pesar de encontrarnos muy al inicio del siglo XVII, la superioridad político-cultural de Europa ya está codificada y así aparecerá constantemente en los autos sacramentales, especialmente, en los de Calderón y, sobre todo, en *La semilla y la cizaña*, de 1651 [Hernández Araico, 1998].

⁹ Aún encontrándonos con personajes alegóricos, lo que sucede por medio de este discurso es una ‘personificación’ pues pretende la Fama que le escuchen las partes del mundo. Y así hasta el final de su discurso pudiendo decir que se trata de una personificación ‘continuada’.

¹⁰ *Trompa*: por trompeta.

en la línea equinoçial¹¹
 América me responda.
 Blancos, scitas¹², indios, negros,
 desde donde el sol se aloxa 10
 asta donde le despiertan
 los caballos de la Aurora¹³,
 todos oíd¹⁴: oíd mares,
 abrid las saladas ondas¹⁵
 para que mi boz penetre 15
 vuestras profundas alcobas.
 Oíd delfines, ballenas,
 proteos¹⁶, caimanes, rocas,
 madres de perlas¹⁷, abrid
 vuestros nácares y conchas. 20
 Oid montañas y balles
 que baña el alba de alxófar¹⁸;

¹¹ *Línea equinocial*: La circunferencia del círculo máximo que divide el globo terráqueo en dos partes iguales, que son los hemisferios boreal y austral. Ésta corresponde al ecuador (*Autoridades*).

¹² *Scitas*: natural de la Escitia, región de Asia antigua. Son de raza blanca. Está documentada su presencia desde el año 600 a. de C. por ser un pueblo que se encontraba en guerra con los Medos. Según Herodoto fue un pueblo muy belicoso y que bebía la sangre del primer hombre que vencía, cortaba la cabeza a todos los que mataba en los combates y la enseñaba al rey. Solo cuando presentaba la cabeza de un enemigo tenía parte en el botín [Blasco y Val, 1866, p. 152]. Los escritores del Siglo de Oro citan a este pueblo con frecuencia [Cervantes Saavedra, 1998, t. 1, p. 1183].

¹³ *Caballos de la Aurora*: el dios Eos es la personificación de la Aurora. Pertenece a la primera generación divina, la de los Titanes. Con Astreo, un dios de la misma raza engendró los vientos: Céfiro, Bóreas y Noto. Así como la Estrella de la Mañana (Eósforo) y los Astros. Es representada como una diosa cuyos dedos "color de rosa" abren las puertas del cielo al carro del sol [Grimal, 1981]. Podemos decir que hay una metonimia en tanto que hace alusión a la parte 'caballos' por el todo, 'el carro', que tira del sol para su presencia cotidiana.

¹⁴ A partir de este verso podemos hablar de que el poeta ha hecho una *personificación* o *prosopopeya* al atribuir cualidades humanas a otros elementos de la naturaleza desde el momento que llama su atención para que lo escuchen.

¹⁵ *Saladas ondas*: es incuestionable la metonimia aquí presente: las saladas olas del mar es a lo que se refiere, aludiendo a los efectos que produce el movimiento del mar: las ondas.

¹⁶ *Proteos*: *Proteo*, personaje mitológico con la facultad de cambiar de forma a su antojo. Por extensión es todo aquel que cambia rápidamente de opinión.

¹⁷ *Madreperla*: La cáscara interior de la concha en que se engendra la perla (*Autoridades*).

¹⁸ *Aljófar*: es una perla de forma irregular y pequeña. Está utilizada aquí de forma metafórica, pues se refiere a las gotas de rocío que aparecen por la mañana.

	ríos y fuentes dexad las arenas y las olas.	
[f. 1v]	Alçad la cabeça, selvas, sierras, abrid vuestras rocas, unas vestidas de nieve y otras de verdes alfombras ¹⁹ . Palmas, cinamomos ²⁰ , çedros, bálsamos, mirras llorosas ²¹ ;	25 30
	abrid a mi boz ²² los troncos ²³ , derramad puras aromas. Oíd animales fieros, leones, panteras, onças ²⁴ , los minerales descubran, piedras, oro, plata y joyas.	 35
	Dibinos tornos del çielo ²⁵ que con buelta presurosa traéis los años al mundo, frío y calor ²⁶ , luz y sombra ²⁷ .	 40
	Suspended el armonía y las lámparas ermosas que de buestros techos cuelgan, su cándida luz encoxan. Oíd celestial milicia ²⁸	 45

¹⁹ Verdes alfombras: los prados. Puede entenderse como una bella metáfora.

²⁰ *Cinamono*: Árbol exótico y de adorno, de la familia de las Meliáceas, que alcanza unos seis metros de altura, con hojas alternas, compuestas de hojuelas lampiñas y dentadas, flores en racimos axilares de color de violeta y de olor agradable, y cápsulas del tamaño de garbanzos, que sirven para cuentas de rosario. Su madera es dura y aromática.(*DRAE*).

²¹ *Mirras llorosas*: es un árbol pequeño que nace en Arabia, de altura de cinco codos, algo espinosa, del cual, abriéndole la corteza, mana una lágrima o licor que llamamos también 'mirra'. (*Covarrubias*).

²² Tras esta palabra hay una palabra tachada que no podemos leer.

²³ Viene escrito: tronecos.

²⁴ *Onza*: "Animal fiero conocido, cuya piel está manchada de varios colores. El macho vulgarmente se llama pardo" (*Covarrubias*).

²⁵ *Tornos del çielo*. Sin duda se refiere a las vueltas que da sobre sí misma la tierra (día y noche) y alrededor del sol (las cuatro estaciones del año).

²⁶ Se refiere a las estaciones del año.

²⁷ Alude a la presencia del día y la noche.

²⁸ *Celestial milicia*: se refiere a los ángeles. El cántico que realizaron, en honor del Señor, fue: "Gloria a Dios en lo más alto de los cielos, y paz en la tierra a los hombres de buena

de alba blanca y roxa estola²⁹
que llamáis santo al Cordero,
digno de su onor y gloria.
Oíd el pregón famoso,
oíd que el Amor pregona 50
fiestas por las nuebas paçes
que acen Dios y el ombre agora.
A todos notorio sea,
pues a todos parte os toca,
que en el alto consistorio 55
de Dios y sus tres personas³⁰
[f. 2r] el decreto se a firmado
y que el Berbo carne toma³¹,
que ya la Justiçia i Paz
se an dado un beso en la boca. 60

*Sale Luzbel*³².

LUZBEL. Aunque tu alegre pregón,
Fama, no me nombra a mí,
salgo en aquesta ocasión,
más a quexarme de ti
que por saber la rraçón. 65
 ¿No e sido de Dios echura
en semejança? ¿No tuve
tanto que por mi ermosura
un dedo de serlo estuve?³³.

voluntad."

²⁹ *Alba blanca y roxa estola*: son los atributos episcopales. ¿Alude a que iban vestidos con estas vestimentas?

³⁰ Se refiere a las tres personas de la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo.

³¹ El Verbo se hace Hombre.

³² Esta salida de Luzbel ha de producirse en uno de los carros en el que se hubiera levantado aquello que nos presenta la *Memoria de las apariencias* que se conserva para la puesta en escena de este auto: "Otra casa se a de fabricar infernal a modo de torre, con sus troneras-torreones que siruan de segundo cuerpo y ésta a de yr pintada de demonios y figuras infernales conforme a la letra del auto; a la delantera d'esta casa por puerta se a de hacer una boca infernal de relieue para que con su inuención que sierre y abra para quando salgan por ella los representantes, pintada lo más espantablemente que pueda ser" (Archivo Municipal de Sevilla, Sección IV, tomo XI, n.º 37, año 1607, f. 163r).

³³ Estos versos aluden a la caída de Luzbel. Es un tema recurrente en los autos sacramentales (*Isaías* 14, 12).

FAMA.	La exorbitancia ³⁴ te dura: ese dedo entre los dos como era de Dios debida, de tal suerte a Dios y a bos, que para siempre os despide de llegar cerca de Dios.	70 75
LUZBEL.	Pues, Fama, si a mar y tierra y quanto uno y otro ençierra de aquestas paçes divisas, ¿cómo mi çentro no pisas?	
FAMA.	Porqu'es ³⁵ de paz y sois guerra.	80
LUZBEL.	¿Guerra soi, Fama? ¿Es así...? ³⁶ Yo fui el primer capitán que alçó bandera por sí ³⁷ . Pero ¿por qué no me dan cuenta d'esta paz a mí?	85
	Si a un çedro llamas, yo e sido çedro en Líbano ³⁸ florido; si al sol, yo fui sol; si al mar, de çiençia lo fui.	
[f.2v]FAMA.	¿De amor?	
LUZBEL.	Os fuera mejor partido,	90

³⁴ *Exorbitancia*: Exceso, desorden y demasía (*Autoridades*).

³⁵ Este fenómeno o fusión fonológica, se presenta en varias ocasiones: hablamos de *apócope* en tanto que está suprimida la última vocal. Casos iguales o semejantes no los volveré a comentar.

³⁶ Se ha suspendido la frase pues callando puede que se transmita más que si se hubiera escrito el resto de su pensamiento. Estamos ante una figura sintáctica llamada 'reticencia' o 'aposiopesis'.

³⁷ Esta batalla producida en el cielo es la que nos narra San Juan en el *Apocalipsis* (12, 7-12).

³⁸ *Cedro en Líbano*: el cedro es un árbol de rica simbología y los del Líbano eran especialmente famosos y se citan muchas veces en la *Biblia*. "Arbol mui alto, frondoso, fuerte y fragante. Sus hojas, que son semejantes a las del enebro, se mantienen siempre verdes. Su madera no admite carcoma, ni ora corrupción, de la que preserva à lo que en ella se guarda..." (*Autoridades*).

si Dios me dio cuenta a mí
 del más dibino³⁹ secreto
 que cupo en Dios, pues yo fui
 quien contradixo el decreto
 por quien oi me tiene ansí; 95
 si me rebeló qu'enbía⁴⁰
 de ser ombre el Verbo y ser
 el ombre Dios aquel día,
 de dónde bino a naçer
 la inbidia⁴¹ y soberbia mía, 100
 por no querer adorar
 al ombre en tanta grandeça,
 biéndole a Dios levantar
 la umana naturaleça
 y la anjélica umillar, 105
 ¿qué dudas, Fama, en decirme
 qué paz y fiestas son éstas?

FAMA. Luzbel, no es justo impedirme:
 el Amor açe estas fiestas.

LUZBEL. ¿Qué Amor?

FAMA. El eterno y firme, 110
 el siempre bueno, el que es Dios⁴²,
 el que es su grande atributo;
 luto cortan para bos⁴³,
 que resulta en vuestro luto⁴⁴

³⁹ Se escribió: "diebino".

⁴⁰ Se trata de una licencia comentada anteriormente: es un *apócope* o supresión de la vocal final.

⁴¹ Se ha producido uno de los errores Aristotélicos: la sustitución por atracción; debería decir enbidia.

⁴² El Amor divino. [Pannenberg, 1992].

⁴³ *Luto cortan para bos*: El luto es el vestido que se ponen los familiares cuando han perdido un ser querido. El *cortar luto* hace alusión al corte de la tela con la que se hacía el traje negro en señal de duelo o luto. Es muy 'largo' porque es señal de que el muerto ha dejado mucha hacienda y se pueden permitir llevar un vestido muy completo. Como Luzbel ha cometido muchos males, tiene mucho por qué arrepentirse y todo ello redundo en su contra, en su 'luto' [Núñez, 1621, p. 262, bajo el refrán: "Así traen luto por padre bueno"].

⁴⁴ *En vuestro luto*: para vuestro pesar. *Luto.../...luto*: podemos hablar de una licencia llamada

	dar librea ⁴⁵ el ombre a Dios. ¡Mirad qué mantenedor para no ganar trofeo!	115
LUZBEL.	Si açe las fiestas Amor ¿para qué es tanto rodeo? ⁴⁶ . Algún ensayo serán de las que después arán Dios y su amor contra mí.	120
FAMA.	Todas será[n] contra ti.	
LUZBEL.	¿Contra mí todas están? ¿Quiéresme, Fama, creer?: más temo ⁴⁷ su amor que a Dios.	125
[3r]		
FAMA.	Dios es amor ⁴⁸ , todo un ser ⁴⁹ .	
LUZBEL.	Contra mí pare(n)çen dos porqu'es querer y poder. A Dios yo no le temí: asta su trono subí, pero a su amor temo tanto que de su nombre m'espanto ⁵⁰ desde que sus fuerças bí. Dios puédeme a mí bençer, pero el amor bençe a Dios.	130 135

quiasmo en tanto que se repite la misma palabra en disposición simétrica (inicio/final) en dos frases contiguas.

⁴⁵ *Dar librea*: es el acto de entregar un vestido los señores a sus vasallos para que vayan uniformados en festejos públicos. Esto en sentido recto; pienso que se refiere a que la Segunda Persona de la Trinidad, al encarnarse, toma forma humana, viste de forma mortal, con hábito de hombre.

⁴⁶ Extraña que el autor haya introducido una redondilla en medio de esta tirada de quintillas.

⁴⁷ Escribió el amanuense: mas temo a Dios...

⁴⁸ *Dios es amor*: Esta identificación se hace insistentemente en el Nuevo Testamento. El amor y la paz no son únicamente manifestaciones de Dios sino que Dios es el amor por excelencia en todas sus obras y en la misión de Cristo. "El que no ama no conoce a Dios, porque Dios es amor" (1 carta de *San Juan*, 4,8).

⁴⁹ No se pueden separar las dos esencias: Dios=amor.

⁵⁰ Volvemos a encontrarnos con la licencia del apócope.

FAMA. Luzbel, yo tengo que açer;
no digo 'adiós' porque bos
a Dios⁵¹ no abéis de querer.
Tengo que dar buelta al suelo⁵² 140
y bolber con el recaudo
al mayor monte del cielo. *Base la Fama*

LUZBEL. ¿Dónde allará mi cuidado
eternamente consuelo?
Fiestas açe aora Dios; 145
Dios anda ahora de fiesta,
¿Paces ai, ombre, con bos?
Ya la Fama manifiesta
que las formaron los dos.
A fee que aquestos ensayos 150
no están de mi daño ajenos,
costarme tienen desmayos.
Por allá suenan los truenos
y acá baxarán los rayos.

La Culpa dentro.

¡A, del ynfierno!

CULPA. ¿Quién llama? 155

LUZBEL. Tu rei, Culpa.

Sale la Culpa.

[CULPA.] ¡O, rey de llanto!

LUZBEL. De hablar bengo con la Fama.

CULPA. ¿Ay algo de nuevo?

⁵¹ La figura de dicción que aparece es el *calambur* en tanto que se presentan dos palabras próximas 'adiós' y 'A Dios' distintas en su significado pero iguales en su significante.

⁵² Metonimia: el 'suelo' por 'la tierra'.

LUZBEL.	Pues, Culpa, mi carçelero, si es aquesta ostrastijema ⁵⁷ , guardar nuestros presos quiero qu'es justo qu'el daño tema que de aquesta fiesta espero; suele açer un capitán	180 185
	alguna fiesta finxada y, mientras biéndola están, tomar la más defendida ciudad los que armados ban; ese caballero eterno	190
[4r]	¿Qué açe el Jénero Umano?	195
CULPA.	Llora y llama a su açedor.	
LUZBEL.	Echa otra llabe, billano.	
CULPA.	Oye un poco su clamor. <i>Dentro ruido de cadenas.</i>	
LUZBEL.	Será su clamor en bano.	
Voz dentro.	De lo más profundo os llamo, Señor, mi clamor oíd y este llanto que derramo.	200
LUZBEL.	¿Quién es aquél?	
CULPA.	Es Dabid ⁵⁸ .	

⁵⁷ Por 'estratagema': "Ardid de guerra, engaño hecho al enemigo con astucia y destreza" (Autoridades).

⁵⁸ Hijo menor de Jesé de Belén. Dio muerte a Goliat. Fue el fundador del reino de Israel. Aunque se ha difundido una literatura positiva en torno a su persona, la crítica literaria rigurosa descubre divergencias en los redactores de la tradición. La rebelión de Absalón puso al desnudo algunas debilidades del rey, hecho por el que el autor del auto lo ha situado en el Infierno donde están los bienaventurados (profetas, etc.) mientras se produce la encarnación,

LUZBEL.	En extremo le desamo, que por la carne mortal de Dios, abuelo se nombre ⁵⁹ .	205
	<i>Otra boz dentro.</i>	
[VOZ]	Dibino Rey Celestial ¿Quándo cunpliréis al ombre vuestra palabra real?	
LUZBEL.	¿Quién es aquél?	
CULPA.	Abraan ⁶⁰ a quien prometido an que de su xeneraçión saldrá aquesta redención que agora esperando están.	210
LUZBEL.	Todos están engañados.	215
	<i>Otra boz dentro.</i>	
[VOZ]	Dad, çielos, blanco roçío de vuestros montes sagrados; nubes, llober el rey mío.	
LUZBEL.	¡Çierra, Culpa, echa candados!	
<i>Otra boz.</i>	Señor, que a la bil serpiente	220

muerte y resurrección de Cristo que los rescatará (Es el descenso de Cristo a los infiernos como liberador, como redentor). Lo más probable es que se le haya condenado por el adulterio que cometió con la mujer de Urías. En *2Samuel* aparece perdonado por Dios y no le condena más que a morir su hijo recién nacido (12, 13-14).

⁵⁹ Hace alusión a la rama genealógica de la que procede, por parentesco, el mismo David.

⁶⁰ La promesa de descendencia se presenta, al principio, un tanto misteriosa. Sara es estéril; Abraham y su mujer son de edad avanzada; Ismael, hijo de Abraham y Agar, no es el hijo de la promesa. Al final ésta se cumple con el nacimiento de Isaac, señal del poder y fidelidad de Yahveh. Aunque Yahveh le pide que sacrifique a su hijo como prueba suprema de la autenticidad de su fe, pronto será recompensado y liberado de esa palabra, sacrificando en su lugar un cordero (*Génesis*, 12- 22).

prometistes que su frente
una muxer quebraría⁶¹,
¿quándo beremos el día
d'esta mujer exçelente?

LUZBEL. ¿Quién es aquella?

CULPA. Eba es. 225

LUZBEL. Éntrate allá y çierra.

[4v] CULPA. Creo
que berás presto sus pies
en tu frente⁶².

Vase la Culpa.

LUZBEL. Este torneo
se funda en más interés;
a fe, ¡çielos! que sospecho 230
que torneáis de placer
de que tornea a mi despecho
el ombre a su antiguo ser⁶³;

⁶¹ Efectivamente, Dios, nada más cometer el pecado Adán y Eva, preservó a la Virgen María del pecado original diciendo a Luzbel: "Yo pondré enemistades entre ti y la mujer, entre su hijo y tu linaje: Ella quebrantará tu cabeza y tú pondrás asechanzas a su calcañal" (*Génesis*, 3, 15). Como puede observarse, en la Vulgata (*Biblia*) que utilizo, el verbo traducido es "quebrantar" mientras el término empleado en el texto es "quebrar" verbo usado normalmente por Lope de Vega dado que su fuente será el libro de Antonio Navarro, *Abecedario virginal* [Vosters, 1977, p. 93]. Todos los textos bíblicos medievales utilizan el verbo 'ferir'.

⁶² La imagen de María pisando la frente de Luzbel ha sido recogida en otras composiciones líricas de Lope de Vega. Traigo a colación, de sus rimas sacras, la glosa que hace a esta redondilla: "Miró María primero/ Al basilisco Luzbel / Ella quedó libre y él / Tan corrido como fiero". La tercera glosa (de cinco de que se compone esta pieza), dice lo siguiente: "Quando à la mujer maldixo / Dios, con otra del tirano / Luzbel la muerte predixo, / Pues de su pie soberano / Tan altas vitorias dixo: / En desdicha tan cruel / Tuuo Adan justa alegría, / Pues que pisando à Luzbel / La frente el pie de María / ella quedó libre y él" [Vega Carpio, 1625, p. 73]. La misma idea vuelve a plasmarla en el libro V de *El peregrino en su patria*: "Virgen que la mortal naturaleza / sobre los nueve coros ensalzastes, / a pesar de Luzbel, que no quería / rendir su frente a vuestros pies, María" (Vega Carpio, 1973, p. 440).

⁶³ Hace referencia a devolver al Hombre (Género humano) sus privilegios, aquellos que tenía antes de caer en el pecado original.

	y entre personas tan graves, en medeo del mundo sea.	260
CONTENTO.	Tú dices, Mundo, muy bien, para qu'el mundo lo bea.	
MUNDO.	El medio es Yerusalén ⁶⁹ ; en Hierusalén tornea.	
LUZBEL.	(A el ara ⁷⁰ de los profetas [Aparte] 265 lleba a Dios el niño amor: grandes cosas ay secretas).	
CONTENTO.	Con eso, Mundo, mexor a el rei psalomista interpretas. La salud diçe que obró Dios en medio de la tierra.	270
MUNDO.	Contento, aquí se cunplió.	
CONTENTO.	Pues otro misterio ençierra que de su nombre salió: Hierusalén sinifica bisión de paz ⁷¹ y pues Dios fiesta a estas paces aplica, bien es que en ellas los dos tomen la espada y la pica ⁷² .	275

⁶⁹ Según la tradición judía, Jerusalén es el centro del mundo y allá se enterró el cuerpo de Adán [Jung, 1999, p. 275]. Esta idea puede proceder del libro de Ezequiel, que dice: "Así dice el Señor, Javé: Esta es Jerusalén. Yo la había puesto en medio de las gentes y de las tierras que están en derredor suyo" (*Ezequiel* 5, 5).

⁷⁰ Ara: "altar para hacer sacrificio a Dios" (*Autoridades*).

⁷¹ Toda la Sagrada Escritura hace un magnífico elogio de ella (2 *Samuel*, 5, 9). Flabio Josefo, en sus *Antigüedades judías* [1997, libro VII, p. 375] la llama Hierosolima, es decir "seguridad". Leonel Miranda dedica todo un capítulo a esta ciudad que denomina "Jerusalén, visión de paz" y dice que la fuente principal de esta etimología es la obra anónima *Onomasticon*. Se ha establecido una relación entre Pascua, ciudad de Jerusalén y Resurrección de la carne. Así se comprende que el ingreso a la Ciudad celeste es un ingreso pascual para celebrar en ella la victoria ante el enemigo que es el diablo [Miranda, 2010, pp. 236-238].

⁷² Tanto la *espada* como la *pica* son dos armas que utilizará la élite de los ejércitos. La *espada* fuerte y corta que utilizaba la infantería equipada con rodela y tarjas. La *pica*, los piqueros que

	¿Por dónde a de ser la entrada?	280
MUNDO.	Por esa puerta dorada ⁷³ .	
CONTENTO.	Si oliba y palma ⁷⁴ cortamos será Domingo de Ramos. Toda la traça me agrada.	
LUZBEL.	¡Ánimo, que rabio y muero!	285
CONTENTO.	¿Quién habla aquí?	
LUZBEL.	Un caballero que se a venido a informar d'estas fiestas para dar muestras de su fuerte açero.	
[5v]		
CONTENTO.	¡Boto al sol! Mas parecéis luxiço ⁷⁵ a el umo colgado... ¿Bos tornear pretendéis donde mantiene el que a dado bida a quantas cosas beis?	290
LUZBEL.	Quando son fiestas reales bien pueden, aunqu'extranjeros, salir caballeros tales.	295
CONTENTO.	Con tan altos caballeros son los demás desiguales; el Caballero Divino	300

constituían la élite tradicional de la infantería, y lo fueron de hecho desde las guerras borgoñonas,

⁷³ En la muralla oriental de la vieja Jerusalén existe la llamada Puerta de Oro. Desde esta puerta, según las creencias judías, cristiana y musulmana, entraría el Mesías. Hay un cementerio musulmán al pie de la puerta. Los turcos la sellaron asustados del mito que pronostica la caída de los imperios cuando Cristo la atraviere otra vez [Idinopulos, 1996, p. 34].

⁷⁴ La *palma* es símbolo de victoria y representa en ocasiones a la Virgen. La *oliva*, de misericordia y amor. Son los dos elementos por excelencia que simbolizan el Domingo de Ramos. Las palmas del Domingo de Ramos se guardan para ser quemadas en vísperas de la cuaresma, para obtener la ceniza que se impone sobre la frente de los fieles. La *oliva* tiene también simbolismo múltiple y casi siempre simboliza la paz de Dios, de su misericordia.

⁷⁵ Parece que hace alusión al color oscuro del Demonio al compararlo con el humo.

que es el verbo con su amor⁷⁶-
tornea y es desatino
qu'el ángel de más balor
enprenda el mismo camino.

LUZBEL. Pues si Dios no tiene ygual⁷⁷ 305
¿por qué, Amor, le igualáis bos?

CONTENTO. Porqu'es su ser tan igual
como Dios, que amor es Dios
y Dios su amor celestial⁷⁸.

LUZBEL. ¿Pues cómo le bençe amor? 310
Que un ombre de amor bençido
llama pasión su rigor
y, si Dios bençido a sido,
serálo en Él.

CONTENTO. Es errar
 pues su atributo no béis 315
con que su ser apartáis
y pasión en Dios ponéis;
mas bos, en efeto, abláis
como la cara⁷⁹ tenéis;

⁷⁶ Esta relación entre *verbo* y *amor*, observada primero en el hombre, se encuentra por analogía en la realidad del Hijo y del Espíritu Santo, pues tal relación es constitutiva de la noción misma de «*verbo*» y de «*amor*». El Espíritu Santo procediendo como “fruto de amor” implica, por tanto, una relación de origen respecto del Verbo, que es la “concepción” del intelecto del padre [Emery, 2008, p. 406].

⁷⁷ Ni Cristo es igual al Eterno Padre, ni los hombres que aplican las leyes y la voluntad de Dios, toman el lugar de Dios y reciben el nombre o el término de ‘dios’, pero siendo hombres no son el mismo Eterno (Éxodo 14:16; Salmos 82:1-6). Moisés recibe el calificativo de ‘dios’ pero no por ello es el Todopoderoso (Éxodo 7:1). También los ángeles llevan el nombre de ‘dios’, pero no por ello vamos a confundir que Jehová Dios es un ángel (Éxodo 23: 20-21). Si Cristo recibe el nombre de Dios es por apelativo, porque Cristo, los hombres y los ángeles únicamente están llevando el adjetivo de ‘dios’ pero nunca vamos a pensar sean Dios. Sólo cuentan con la representación, es decir, el permiso del Eterno de llevar este sobrenombre, en este sentido, solo son instrumento de Dios para enseñar su voluntad a los hombres [Manual].

⁷⁸ *Amor celestial* o divino. Es el que emana del Padre celestial. Se presenta en tres grados: *el incipiente*, *el de provecto* y *el consumado*, según los sujetos que empiezan, adelantan o se consuman en él [Calatayud, 1797, t. II, p. 155].

⁷⁹ La imagen que se ha dado del Luzbel ha sido con un aspecto negruzco. Cuando se

	que de aquel terno sagrado ⁸⁰	320
	ni se dirá ni se dijo	
	lo que de Dios umanado	
[6r]	porqu'el Padre enjendra a el Hijo,	
	mas no es el Padre enxendrado	
	y del Yjo no diremos	325
	que procede de los dos	
	del amor sí; mas sabemos	
	que, juntándose ombre i Dios,	
	con verdad decir podremos:	
	Dios naçe y el hombre es Dios,	330
	Dios padece, el ombre bibe	
	porqu'esta unión de los dos	
	del uno al otro reçibe	
	lo que no entendistes bos.	
LUZBEL.	¿Pues tú me enseñas, billano,	335
	que antes que el tiempo naçi ⁸¹	
	y con la espada en la mano	
	a el mismo Dios me atreví	
	y a su poder soberano?	
CONTENTO.	¿Qué bos sois, señor gigante,	340
	señor Nenbrot ⁸² de los çielos,	
	torre de biento ⁸³ arrogante,	
	del Amor abláis con çelos?	
	O, qué lindo torneante...	
	No sabéis qu'el capitán	345

representa escultóricamente a San Miguel Arcángel que tiene a sus pies a Luzbel, se le da este tono.

⁸⁰ Se refiere a las tres personas de la Santísima Trinidad.

⁸¹ Fue creado a la par de los ángeles, dado que fue uno de ellos, habiendo compartido obligaciones celestiales, formó parte de la creación, sin haber transcurrido tiempo alguno, hasta que cayó y fue arrojado a los infiernos. Era el más bello del firmamento y Dios le llamó Luzbel. Cuando se produjo la caída le llamó Lucifer (*Isaías*, 14. 12-15; *San Lucas*, 10,18).

⁸² Llamado, en otras ocasiones, *Nembroth*, *Menbrod*, *Nemrod*. El demonio se identifica con este rey bíblico, célebre por su destreza como cazador (*Génesis*, 10, 8-9). La *Vulgata* aclara que fue quien mandó construir la torre de Babel y el que introdujo la idolatría en Babilonia. Esta identificación se presenta en otros autos de Lope como *El bosque de amor* ("soy el cazador Nembrot /de quien habla la Escritura" vv. 800-801).

⁸³ Se refiere a la torre de Babel.

que os echó de aquella silla,
si otra bez causa le dan,
os ponrrá⁸⁴ por la mexilla
la argolla de Lebetán⁸⁵.
Id en mal ora de aquí... 350
Anda acá, Mundo, ¡o qué bueno!

LUZBEL. ¿Pues de mí os burláis así,
pollo de águila ajeno⁸⁶?

MUNDO. ¿Qué buscas, triste de ti,
si por no aberte umillado 355
a el Sol de Cristo Sagrado
de su nido te arrojó?
[6v] ¿Qué as de tornear si yo
soi la xoya⁸⁷ que le an dado?

LUZBEL. ¿Cómo dado?

MUNDO. Pues ¿no es cierto? 360

LUZBEL. Primero lo a de sudar.

MUNDO. Bien açertáis.

LUZBEL. ¿En qué açierto?

MUNDO. En que tengo de costar

⁸⁴ Forma arcaica del futuro del verbo 'poner': ponrrá o pondrá. Se trata de un polimorfismo. En la lengua literaria se documenta durante todo el siglo XVI y no se resuelve con el triunfo de las formas con epéntesis de /-d-/ hasta el primer cuarto del siglo XVII [Menéndez Pidal, 1987, p. 161 y Girón Alconchel, 2013, p. 870].

⁸⁵ Por *Leviatán*: es una figura mítica, un cocodrilo monstruo marino que aparece en la *Biblia* y tiene un poder descomunal (*Job* 40, 25; 41,10; *Salmos*, 104, 25-26). Efectivamente, en el libro de *Job* se habla de "Atravesar con el anillo sus mandíbulas" (40, 21/26).

⁸⁶ En efecto, las águilas cuando sospechan que sus polluelos son débiles o ajenos, cuando inician su primer vuelo los dejan que los mate el sol.

⁸⁷ Xoya o joya: la lengua antigua distinguía dos fricativas prepalatales: 'x' sorda y 'j' 'g' sonora. A comienzos del siglo XVII se hace preponderante la confusión de ambas fricativas en un sonido fricativo velar sordo: el de la 'j' actual, desconocida a la lengua medieval [Menéndez Pidal, 1987, pp. 113-114].

sudor de sangre en un güerto⁸⁸.

LUZBEL. Mundo, yo tengo en prisión 365
a todo el Género Umano.

MUNDO. Por eso estas fiestas son.
Mantiene Amor soberano⁸⁹
qu'es justa esta paz y unión
y esta unión será aquel día 370
en la corte de María,
una bendita doncella⁹⁰
que será Dios ombre en ella⁹¹.

LUZBEL. ¿Qu'es esto, soberbia mía?
Dios pone en execuçión 375
lo que al Príncipe del çielo
me dixo en rebelaçión:
Dios baja a ser ombre al suelo
por eso las fiestas son;
Dios cunple ya la promesa 380
a Habraam⁹², Jacob⁹³, Dauit⁹⁴,

⁸⁸ *Guerto*, por 'huerto': ante vocal anterior no acentuada se pierde la fricativa, absorbida en la vocal palatal. La 'h' fue introducida posteriormente y no tiene valor etimológico. La alusión es clara: se trata del prendimiento de Jesús en el huerto de Getsemaní y su pasión (*San Mateo*, 26, 36-46).

⁸⁹ Es una de las múltiples formas que aparecen en los textos sagrados para referirse a Dios Padre. Se trata de amor 'soberano' el que sentimos porque Él es el Soberano Bien. Cuando lo sentimos hemos conseguido la perfección [Sales, 1793, p. 92].

⁹⁰ *María / bendita doncella*: llama la atención el uso del término 'doncella' dado que lo normal es que se emplee el término 'virgen'. Así se cumple la promesa que Dios hizo a David cuando le garantiza que en esta Virgen se engendrará y dará a luz "fruto de su vientre" (*Isaías* 7, 13) por ser La Virgen descendiente de la casa de David. Cuando visita la Virgen a su prima Isabel, ésta lo reafirma: "Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre" (*San Lucas* 1,42). Hay gente que ha cambiado el texto de Isaías y habla de que "... una doncella concebirá en su vientre..." [Roper, 2003, "¿Virgen o doncella?", pp. 382-383].

⁹¹ Este pasaje alude a la concepción de María dando a luz a Cristo hombre. "Dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús, porque salvará a su pueblo de sus pecados. Todo esto sucedió para que se cumpliera lo que el Señor había anunciado por el profeta, que dice: He aquí que una virgen concebirá y parirá un hijo, y se le pondrá por nombre 'Emmanuel' que quiere decir 'Dios con nosotros' (*San Mateo* 1, 21-23).

⁹² *Abraham*: Hijo de Teraj. Dijo Yavé a Abraham: "Salte de tu tierra, de tu parentela, de la casa de tu padre, para la tierra que yo te indicaré. Yo te haré un gran pueblo. Te bendeciré y

como que la fiesta es esa,
pues no faltará un ardid⁹⁵.

CONTENTO. Mucho d'esta fiesta os pesa.

LUZBEL. Boime a armar.

CONTENTO. ¿Bos contra Dios? 385

¡O, qué lindo majadero...!

¿Ya no os dixeron a bos

"quién cómo Dios"?⁹⁶.

[7r] LUZBEL. Probar quiero
mis armas contra los dos. Vase Luzbel.

CONTENTO. ¿Contra Amor y contra aquel 390

que dió su espada a Miguel⁹⁷

y en virtud de Cristo Santo

pudo obrar con ella tanto...?

Mentecato sois, Luzbel.

MUNDO. Por darle con algo estuve... 395

CONTENTO. Contra Dios otra vez sube.

engrandeceré tu nombre, que será una bendición y bendeciré a los que te bendigan y maldeciré a los que te maldigan y serán bendecidas en ti todas las familias de la tierra" (Génesis, 12, 1-3).

⁹³ *Jacob*: Abraham engendró a Isaac que casó con Rebeca. Estos tuvieron dos hijos: Esaú y Jacob. Recibió la bendición de su padre Isaac como primogénito, aunque no lo era.

⁹⁴ *David*: fue el tercer hijo de Isaí que era, en tiempo de Saúl, uno de los hombres más ancianos de Belén. La primera de las hazañas que se narra es que mató al gigante Goliat (1 *Samuel*, 17, 12-58).

⁹⁵ *Ardid*: "Trama y hecho ingenioso dispuesto con astucia y arte, con el qual se consigue más fácilmente una cosa, o se viene al fin de algún intento. [...] se practican con más frecuencia en la guerra, o para lograr las operaciones militares, o para desvanecer las de los enemigos [...]". (*Autoridades*).

⁹⁶ *¿Quién como Dios?* es una fórmula propia de los *Salmos*. En el auto *El arca de Dios cautiva* de Calderón de la Barca, será San Miguel quien la pronuncie dado que su nombre significa "¿Quién como Dios?" pues fue el ángel que luchó y expulsó del cielo a Satanás, al Diablo o, si preferimos, a la serpiente. Sus seguidores se precipitaron con él a tierra. Los buenos ángeles se pusieron al lado de Dios y manifestaron que nadie como Dios (*Apocalipsis*, 12, 7-12).

⁹⁷ Se refiere al arcángel San Miguel. Fue el jefe de los ejércitos de Dios y ángel bueno que expulsó a Satanás del cielo. Recibió la espada de Yavé (*Apocalipsis*, 12, 7-12).

Miguel le dará una coz
que le arroje más beloz
que araxa el rayo la nube⁹⁸.

MUNDO. Caxas suenan.

Suenan caxas.

CONTENTO. El cartel⁹⁹ 400
viene a poner el Amor.

MUNDO. Padrinos vienen con él.

Entra el Amor Divino que lo açe una mujer de mancebo, mui galán, y la Fama¹⁰⁰ con un cartel y su tronpa colgada y una atanbor tocando.

AMOR. Aquí te para¹⁰¹, atambor¹⁰²,
y di lo que viene en él.

FAMA. Oi el Amor soberano 405
que mantiene este torneo,
sustenta con fuerte mano,
viendo en Dios tanto deseo
de el bien del Jénero Humano,
que puede ser y qu'es bien 410
que baxe el Berbo a se[r] ombre
y que a Dios nombre le den
de Dios ombre y que se nombre
el ombre, ombre y Dios también;
del mundo es preçio el destierro, 415

⁹⁸ La nube, cuando desprende un rayo, parece rajarse.

⁹⁹ Es costumbre en el Siglo de Oro anunciar las diversas actividades, como las funciones teatrales, los torneos,... por medio de carteles.

¹⁰⁰ Desde los más clásicos estudios [Ripa, 1987], hasta uno de los más actuales [Pizarro Gómez, 1999, p. 99], la Fama se representa con una trompeta o trompa en la boca, palmas en las manos y alas cubiertas de ojos.

¹⁰¹ *Te para*: debe de ser una forma arcaica por el imperativo 'párate'.

¹⁰² *Atambor* o tambor es un instrumento de percusión membranófono que consta de una caja de resonancia, generalmente de forma cilíndrica, y una (o dos) membranas, llamada parche, que cubre la abertura de la caja (*DRAE*). Parece ser que se toma el instrumento por la persona que lo toca.

[7v]	el campo es un alto çerro ¹⁰³ , el plaço, de luz a luz ¹⁰⁴ , a tres golpes de una cruz ¹⁰⁵ y a cinco eridas de yerro ¹⁰⁶ .	
AMOR.	Fixalde allí ¹⁰⁷ ... Bien está.	420
CONTENTO.	¡O, qué contento me da el galán mantenedor!	
MUNDO.	Enamora... como Amor.	
CONTENTO.	Bien puedes hablarle ya.	
MUNDO.	Amor soberano y casto, béis ¹⁰⁸ aquí el Mundo a tus pies, duélate mi amargo llanto, la miseria en que me bes y aber esperado tanto; sólo Amor tanto pudiera que obligara a Dios que diera su mayorazgo por mí.	425 430
AMOR.	Mundo, pues Dios te ama ya, de Dios tu remedio espera.	
MUNDO.	Amor, ya está prevenida la plaça d'este torneo.	435
AMOR.	En esa billa estendida	

¹⁰³ Llamado Gólgota.

¹⁰⁴ "Desde la hora de sexta se extendieron las tinieblas sobre la tierra hasta la hora de nona"
(*San Mateo*, 27, 45).

¹⁰⁵ Se refiere a la forma que fue crucificado Cristo: dos clavos en ambas manos y un clavo para los dos pies.

¹⁰⁶ Las cinco yagas: manos, pies y el costado.

¹⁰⁷ 'Pon allí el letrero' es lo que viene a decir.

¹⁰⁸ La diferencia que hace la ortografía moderna entre 'b' y 'v' quiere ser etimológica pero no responde a la pronunciación. Es un sonido oclusivo por ser inicio absoluto de la frase. [Menéndez Pidal, p. 97].

a la muerte muerta¹⁰⁹ beo
y reparada la vida,
y porque beas qué quiero 440
açer como caballero,
oye, verás de qué modo
junto el consistorio todo,
que vuelve su león cordero¹¹⁰.

*Descúbrese en unas gradas el Cauallero Celestial; en una silla y a un lado la Paz y a otro la Justicia*¹¹¹.

AMOR. Caballero celestial, 445
yjo de el Eterno Padre
[8r] que contenplando en sí mesmo
de su ermosura las partes
eternamente os enjendra,
noticia suya admirable, 450
figura de su sustancia,
luz que de sus rayos naçe,
espexo donde se mira,
biba y soberana imagen,
con debido acatamiento 455
de ese trono venerable
de lecto¹¹², safir y fuego
y de esos quatro animales
que esas ruedas altas mueven

¹⁰⁹ Podemos hablar de estar frente a una paronomasia o *adnominatio* dado que tenemos dos palabras de parecido significativo.

¹¹⁰ *Vuelve su león cordero*: es una demostración de su gran poderío. El cordero y la oveja tuvieron una difusión enorme en el arte paleocristiano. Es el caso de Cristo 'buen pastor', rodeado de sus ovejas (*San Juan* 10, 11) o llevando la oveja perdida en sus hombros (*Lucas* 15,5). Estas imágenes, válidas para los cristianos en este mundo, tienen valor de eternidad: evocan la paz a los que son rescatados y viven en Cristo [Beigbeder, 1989, pp. 104-105].

¹¹¹ Esta acotación coincide plenamente con la *Memoria de apariencias* que se conserva de este auto. Dice así: "Se a de hacer una casa por la medida d'estas sobre la qual a de auer un trono que sirua de segundo cuerpo con sus remates y chapiteles; a de aparecer una gloria pintada de ángeles y serafines; se an de hacer unos asientos en que se an de sentar la Justicia, Paz y el Cauallero de los Cielos; en los tableros de la casa an de yr pintados ángeles, atributos de gloria conformándose con la letra del auto" (Archivo Municipal de Sevilla, Sección IV, tomo XI, nº 37, año 1607, f. 163r).

¹¹² *Lecto*: Lector.

	<p> águila, toro, león, anjel¹¹³, oy la celestial miliçia que con boçes celestiales "Santo, Santo, 'Sabahot'"¹¹⁴ os cantan mañana y tarde, digo que viendo qu'el ombre en poder de Luzbel yaçe preso por la deuda antigua con tanto años de cárcel¹¹⁵, e tratado que con él y vuestro Padre agáis paçes, porque solo bos podéis satisfacer y pagarle, para cuyas fiestas quiero qu'este torneo se traçe y así digo, no, que os reto, que a Dios ¿quién puede retarle?, siendo la suma justa y la verdad inefable, mas solo que os desafío donde con armas yguales quiero tornear con Bos, apadrinando mi parte la Paz y Misericordia de todo el mortal linaxe. Bajad, divino Señor que ya los primeros padres, patriarcas y prophetas¹¹⁶, </p>	<p>460</p> <p>465</p> <p>470</p> <p>475</p> <p>480</p> <p>485</p>
--	---	---

[8v]

¹¹³ Símbolos de los cuatro evangelistas: un toro, un león, un águila y un ángel (*Ezequiel* 1, 5-10). El caballo o el buey (toro) representa a la tierra, el león al fuego, el águila al aire y el ángel, al agua fecundante; símbolos también de las cuatro direcciones de la brújula y la armonía cósmica: el águila, símbolo del oriente; la mañana, del equinocio de primavera; el león del mediodía y del solsticio de verano; el buey (toro) símbolo de la tarde, del occidente y del equinocio de otoño; el hombre (aquí el ángel) símbolo de la noche, del septentrión y el solsticio de invierno [Cirlot, 1981 y Chevalier, 2009].

¹¹⁴ Los Serafines proclaman que hay un solo Dios inextricablemente en tres personas, cuando dicen sin cesar: «*Santo, santo, santo es el Señor Dios de los Ejércitos*. Trisagio como alabanza al Dios Uno y Trino (*Isaías*, 6, 2-5). *Sabaot*: 'de los ejércitos'.

¹¹⁵ La deuda antigua no es más que el pecado original.

¹¹⁶ San Juan Bautista fue considerado precursor del Mesías y portavoz de los profetas del *Antiguo Testamento* que anuncia la venida del Mesías

	príncipes y capitanes, esperan aquel Baptista ¹¹⁷ a pedir albricias baxe	490
	de que os bio y llamó cordero del Jordán santo en la marjen ¹¹⁸ ; venid que me boi a armar para el divino conbate, donde bençeréis bañado	495
CABALLERO.	Caballero, Amor, respondo que en el palenque ¹¹⁹ me aguardes, que mi Justicia es contenta de que por el ombre pague.	500
	¿No es así, Justicia mía? ¿No lo quiere así mi Padre?	
JUSTICIA.	Caballero de armas blancas que tiñiréis ¹²⁰ presto en sangre, a mucho riesgo os ponéis	505
	que Amor es niño y gigante. Probad con él vuestras fuerças para quando en el conbate de la cruz y de la muerte paséis abenturas tales,	510
	con espinas os coronen ¹²¹ , con açotes os señalen ¹²² , con afrentas os lastimen ¹²³	

¹¹⁷ Se refiere a San Juan Bautista, que bautizó a Cristo en el río Jordán.

¹¹⁸ *Llamó cordero/del Jordán santo en la marjen*: fueron estas sus palabras: "el que bautiza en Espíritu Santo y Fuego" (*Mateo* 3, 11-13) y como "El cordero de Dios" (*Juan*, 1, 29).

¹¹⁹ *Palenque*: "La valla o estacada que se hace para cerrar algún terreno, en que ha de haber lid, torneo u otra fiesta pública" (*Autoridades*).

¹²⁰ Es evidente que se ha producido un error por sustitución (atracción): debería decir 'teñiréis'.

¹²¹ "... y, tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre la cabeza..." (*San Mateo*, 27, 29).

¹²² "... y escupiéndole, tomaban la caña y le herían con ella en la cabeza..." (*San Mateo*, 27, 30).

¹²³ "... y doblando ante Él la rodilla, se burlaban diciendo: ¡Salve, rey de los judíos" (*San Mateo*, 27, 29). Después de haberse divertido con Él, le quitaron la clámide, le pusieron sus vestidos y le llevaron a crucificar" (*San Mateo*, 27, 31). La 'e' de lastimen, está sobreescrita en

	y con los clabos os claven; con burlas os llamen rey ¹²⁴	515
	y con una lança os pasen ¹²⁵ y estéis tal que una palabra digáis sola a vuestra madre ¹²⁶ .	
PAZ.	E, Justicia, qué de cosas qu'estáis puniendo delante del Caballero dibino tan sangrientas y mortales. Cauallero Celestial, quando en la cruz os lebanten pensad qu'es llabe de cruz	520 525
	que al ombre los çielos abre, pensad que allí le dexáis tan abierto por mil partes que asta los ladrones pueden entrar con bos a robarle ¹²⁷ .	530
AMOR.	La Paz os diçe mui bien, santo Caballero amante, que buestra sangre a de ser de todo el mundo rescate, puesto que temáis la muerte y quando a la umana carne a buestro padre pidáis, que pase de bos el cáliz ¹²⁸ ,	535

la línea.

¹²⁴ "... ¿Eres tú el rey de los judíos? Respondió Jesús: Tú lo dices" (*San Mateo 27, 11*). "Sobre su cabeza pusieron escrita su causa: Este es Jesús, el Rey de los judíos" (*San Mateo 27, 37*). "E igualmente los príncipes de los sacerdotes, con los escribas y ancianos, se burlaban y decían: Salvó a otros y a sí mismo no puede salvarse. Si es el rey de Israel, que baje ahora de la cruz y creeremos en Él" (*San Mateo 27, 42*).

¹²⁵ "... con una lança os pasen": en efecto, a los ladrones que crucificaron con Jesucristo, les rompieron las piernas para que no quedaran los cuerpos en la cruz el día del sábado y se los pudieran llevar. Pero llegando a Jesús, como le vieron ya muerto, no le rompieron las piernas sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado y al instante salió sangre y agua (*San Juan, 19, 33-34*).

¹²⁶ "... una palabra / digáis sola a vuestra madre": son las palabras recogidas en el evangelio de *San Juan, 19, 26*: "Mujer, he ahí a tu hijo" para entregar a su madre en brazos de su discípulo amado.

¹²⁷ Efectivamente, dado que uno de los ladrones crucificado con él lo llevó consigo cuando resucitó: "En verdad te digo, hoy estarás conmigo en el paraíso" (*San Lucas, 23, 43*).

	bien sabréis que tendréis siempre eso que una vez tomastes,	540
	que es con que el onbre os obliga pues lo sois por vuestra madre; bien sabéis que en el sepulcro, como con el alma parte,	
[9v]	queda la divinidad	545
	con el cuerpo que allí yaçe, que si sois arco que puede por medio entonces quebrarse, la dibinidad es cuerda qu'está asida a las dos partes ¹²⁹ ;	550
	pensad, pues, que despozáis aquel pirata arrogante, que de despojos del mundo carga a el infierno las nabes y que entráis de el don triunfando	555
	por las puertas celestiales, donde las ropas sangrientas al sol prestarán diamantes.	
PAZ.	Señor, el Amor os llama a las fiestas d'estas paces.	560
CABALLERO.	Justicia, abraça a la Paz	
	<i>Abraçanse Justicia y Paz.</i>	
	y vamos donde se trate la execuçión de mi muerte ¹³⁰ .	
	<i>Bajan los de arriba.</i>	

¹²⁸ Se refiere al momento en que se encontraba orando en el huerto de Getsemaní "que si era posible pasase de Él aquella hora. Decía: *Abba*, Padre, todo te es posible; aleja de mí este cáliz; más no sea lo que yo quiero, sino lo que tú quieres" (*San Marcos*, 14, 35-36).

¹²⁹ Cristo se asemeja a un arco: el hombre es la madera (que puede quebrarse) y la divinidad es la cuerda que está asida a las dos puntas.

¹³⁰ Este verso no debería de haberse escrito pues es un verso impar del romance; o, por el contrario, nos haría falta un verso par, con rima a-e, para cerrar correctamente la tirada de los versos en romance.

CONTENTO.	Pardiez, Mundo, aquesta bez Justicia y Paz se abraçaron, el Padre tienes jüez: oi la argolla ¹³¹ te quitaron y la sogá de la nuez ¹³² , alienta, abiba y respira que baxa el cordero, mira del monte de su grandeça la mortal naturaleça.	565 570
MUNDO.	De berse endiosar se admira, todo lo debo a el Amor. <i>Tornan a salir.</i>	
AMOR. [10r]	Señor, yo me quiero armar pues me açéis este fabor. Vase.	575
CABALLERO	Y yo mis armas traçar contra tal mantenedor.	
PAZ.	¿Y qué librea ¹³³ os agrada?	
CABALLERO.	Paz, de color encarnada, librea de umanidad, cortada a mi majestad, de una tela ynmaculada, una birgen palestina, la texerá nuebe meses, siendo de mi sol cortina.	580 585
CONTENTO.	Mundo, oi es justo que beses	

¹³¹ *Argolla*: Se refiere al anillo que portan los esclavos en el cuello y se les distingue con esta señal (*Autoridades*).

¹³² *Soga de la nuez*: el cordel o cuerda del cuello que enlaza un esclavo con otro para que no huyan.

¹³³ *Librea*: vestido que los reyes y caballeros dan a sus criados, el cual debe ser de los colores de las armas de quien le da (*Autoridades*).

	aquella tierra divina, y onra mucho a Naçaren ¹³⁴ que allí ba a tomar librea quien te a de açer tanto bien: Birjen por mil años sea.	590
MUNDO.	¡Y por mil siglos también! Que buenas Pascuas tengáis, en vuestro parto es raçón, pues tan buenas nos las dáis que por deudas de prisió n en tal Pascua me sacáis.	595
PAZ.	¿Por dónde salir te agrada Caballero celestial, con la librea encarnada ¹³⁵ ?	600
CABALLERO.	Por Belén y en un portal pondré una tienda nevada.	
PAZ.	¿Y la entrada?	
CABALLERO.	Esa pretendo açer por Jerusalem ¹³⁶ , donde me entrarán siguiendo con palma y laurel también mil que me yrán bendiciendo.	605
[10v]	Yrán doçe abentureros conmigo: Juan, Pedro, Andrés y Diego ¹³⁷ de los primeros; aré una çena después para armarlos caballeros,	610

¹³⁴ *Naçaren* o *Naçaret*: Aldea de Galilea que fue totalmente ignorada en el antiguo Testamento. Aquí el ángel Gabriel anunció a la virgen María que iba a ser la madre del Mesías.

¹³⁵ *Encarnada* o *roja*: en este color se adivina la sangre del Cordero.

¹³⁶ El escribano tachó una palabra antes de terminar ésta que no podemos leer. La entrada a Jerusalén está recogida tanto en el evangelio de *San Marcos* (11,1-11) como en el de *San Lucas* (19, 29-40).

¹³⁷ Son los cuatro apóstoles más ilustres y queridos del Señor: Andrés hermano de Pedro, y Diego hermano de Juan [Niseno, 1650].

	donde por prenda de amor darles a mí mismo quiero ¹³⁸ .	615
JUSTICIA.	¡Qué soberano favor!	
CABALLERO.	Que aunque soi abenturero soi también mantenedor.	
CONTENTO.	Estos de pobres abarcas ¹³⁹ subirán a sermonarlas.	620
MUNDO.	Fueron su figura, en fin, las doçe fuentes de Helén ¹⁴⁰ .	
CONTENTO.	Y los doçe patriarcas ¹⁴¹ .	
MUNDO.	Figura también les dan las doçe piedras qu'están en el raçional ¹⁴² conpuestas	625

¹³⁸ Se refiere a la última Cena.

¹³⁹ *Abarcas*: "Cierta género de calzado que se hace de pellejo de jabalí, buey, vaca, o caballo, sin adobar, en que se envuelven los pies, atándolas con cordeles o correas para abrigarlos y andar con más comodidad y seguridad por tierras ásperas y frías" (*Autoridades*).

¹⁴⁰ *Las doçe fuentes de Helén*: o Elim: es el pueblo al que llegó Moisés con su gente tras cruzar el mar Rojo: "llegaron a Elim, donde había doce fuentes y setenta palmeras, y acamparon allí junto a las aguas" (*Éxodo* 15, 27). El número duodécimo es divino porque sirve para medir los cielos y ayuda al gobierno de los espíritus [Agrippa, 2005, p. 156 en adelante].

¹⁴¹ *Los doçe patriarcas*: creo que se refiere a los hijos de Jacob o doce tribus: Rubén, Simeón, Leví, Judá, Zabulón, Isacar, Dan, Gad, Aser, Neftalí, José y Benjamín.

(*Génesis*, 49 y *Deuteronomio*, 33, 1-29) (Cfr. Antonio Piñero, *Los apocalipsis*, Madrid, Edaf, 2007).

¹⁴² *Doçe piedras qu'están / en el raçional*: cuando Moisés subió a la cumbre del Sinaí Dios le ordenó varias cosa y, entre ellas, mandó vestir a Arón, hermano de Moisés, con vestiduras sagradas llevando un pectoral guarnecido de pedrería en cuatro filas: "En la primera fila pondrás una sardónica, un topacio y una esmeralda; en la segunda, un rubí, un zafiro y un diamante; en la tercera, un ópalo, un ágata y una amatista; y en la cuarta, un crisólito, un ónice y un jaspe. Todas estas piedras irán engarzadas en oro, doce en número, según el número de los hijos de Israel" (*Éxodo* 28, 15-21). Son las mismas que llevaba en el *Racional* el pontífice de los Judíos y que había en los cimientos de la celestial Jerusalén: "Las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas: la primera era de jaspe; la segunda de zafiro; la tercera, de calcedonia; la cuarta, de esmeralda; la quinta, de sardónica; la sexta de cornalina; la séptima, de crisólito; la octava, de berilo; la novena, de topacio; la décima de

	y las doçe en el Jordán ¹⁴³ , doçe profetas mayores ¹⁴⁴ , los doçe panes propuestos ¹⁴⁵ y los doçe exploradores ¹⁴⁶ .	630
CABALLERO.	Mis padrinos serán éstos y después mantenedores; no todos, que uno de doçe ¹⁴⁷ que a mi mesa çenarán, tan mal ser yo el pan conoce que tendrá bendido el pan.	635
JUSTICIA.	¿Y abrá quien su ser te goçe? Vuestra figura ymitaba, Caballero, en profeçía Dabid quando se quejaba de qu'el que con él comía y después traición le armaba; pero él mismo le señala bien corta la dignidad.	640
[11r]		
CONTENTO.	¿Que abrá persona tan mala,	645

crisoprasa; la undécima, de jacinto; y la duodécima, de amatista (*Apocalipsis*, 21, 19-20). [*Biblia Vulgata latina*, 1797, p. 134].

¹⁴³ *Las doçe en el Jordán*: Hace referencia a las doce piedras que Yavé ordenó a Josué que tomaran, doce hombres, tras haber pasado el río Jordán: "De ahí, del lecho del Jordán, donde los sacerdotes han estado a pie firme, tomad doce piedras, traedlas y depositadlas en el lugar donde acampéis esta noche" (*Josué* 4, 2-7).

¹⁴⁴ Hay una equivocación: debería decir 'menores'. En la *Biblia* de los LXX los doce profetas menores (Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Hageo, Zacarías y Malaquías) preceden a los mayores; mientras, en las versiones latinas, como en general las Biblias modernas, los profetas menores siguen a los mayores (Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel).

¹⁴⁵ *Doçe panes propuestos*: en la multiplicación de los panes y los peces solamente eran cinco los panes que tenían. Pero cuando terminaron de comer "y se saciaron, y recogieron de los fragmentos sobrantes doce cestos llenos, siendo los que habían comido unos cinco mil hombres, sin contar las mujeres y los niños" (*San Mateo*, 14, 13-21).

¹⁴⁶ *Doçe exploradores*: Moisés, por mandato del Señor, escogió doce hombres, todos ellos con mando en sus respectivas tribus y les dio instrucción para que expiaran en el país de Canaan y vieran cómo era el territorio que se extendía ante ellos. Josué, de la tribu de Efraín, quedó al frente de la expedición de exploradores. [Buck, 1973, pp. 181-189].

¹⁴⁷ Se refiere a la traición de Judas.

Mundo?

- MUNDO. Aunque en mayor maldad
con Arquitofee se yguala.
- CONTENTO. Pésame de que aya en ti,
Mundo, un ombre tan infame.
- MUNDO. Plegue a Dios que no aya en mí 650
otro que también se llame
como el que se nombra aquí,
pues qualquiera que comiere
de el Caballero dibino
a la mesa en que dar quiere 655
su pan, si llegare yndigno,
ese mismo nombre espere.
- CONTENTO. ¿Quién abrá que traidor sea,
Mundo, a el pan de tal Señor
en quanto el sol te rodea?¹⁴⁸ 660
- PAZ. A mucho os obligáis, Amor.
- CABALLERO. En estos actos me ampleas.
- PAZ. Nunca en las cauallerías
del mundo ui tan estrañas
auenturas y osadías. 665
- CABALLERO. ¿No ues que aquestas açañas
es bien que parezcan mías?
- MUNDO. ¿Oyes aquello, Contento?
- CONTENTO. Tiene raçón que auentura
tubo tal encantamento, 670
pues darse Él mismo procura
a los hombres en sustento¹⁴⁹.

¹⁴⁸ A partir de este momento trabaja un copista diferente al que ha copiado todo lo anterior.

¹⁴⁹ Se da a través de la comunión.

MUNDO.	Todas son cosas estrañas las de aqueste Cauallero.	
CONTENTO.	Si de ser Dios le acompañas, a su principio primero corresponden sus açañas. La Jentilidad ¹⁵⁰ hacía fábulas y fingimientos que en falsos dioses ponía, mas mira sus nacimientos, supuesto que los fingía, que ninguno de ellos es hijo de madre doncella antes, pariendo oy después.	675 680 685
MUNDO.	Cupo el sol en una estrella segunda en personas tres ¹⁵¹ .	
CONTENTO.	Y de qual abrás oydo que el cuerpo y sangre aya dado ¹⁵² .	
MUNDO.	Inuención de amor a sido.	690

¹⁵⁰ *Gentilidad*: entendida como el Género Humano no cristianizado. Como pueblo no monoteísta adoraron a muchos dioses y es muy frecuente que se utilice como personaje dramático de tantos autos sacramentales [Calderón de la Barca, 2002, p. 78] por oposición al pueblo creyente. Según Marco Varrón se elevó hasta treinta mil el número de dioses a los que llegaron a adorar: "Las señales que usaron los gentiles poner a sus falsos dioses, de que fue tanto el número que llegaron a treinta mil". Este testimonio fue recogido por Sebastián de Covarrubias Horozco, [1978, I, 26r.].

¹⁵¹ Estos versos tienen un sentido un tanto figurado: el 'sol'=Dios; la 'estrella' ha de referirse al Hijo que es la segunda persona de la Santísima Trinidad. El concepto lo expresó Lope de Vega de forma muy similar en *La Jerusalén conquistada*, por lo que se podría hablar de una auto-reelaboración. Lo manifiesta en estos términos: "Pero saliendo del pinar al paso / Con cinquenta Genizaros Orbeco / Detuvo los camellos, y en un raso / Hizo a sus cargas con la tierra trueco / Acaso hallaron, y no puesta a caso / Entre las ramas de un romero seco bendito y salutífero la estrella / Mayor que el sol, pues cupo Dios en ella". Desde que dio a conocer la existencia de este poema (1604) hasta que se imprimió (1609) sufrió un proceso de ampliación/reelaboración por lo que bien pudo convivir con la creación del 'auto' y de aquí la cercanía en sus expresiones. [Vega Carpio, t. II, 1951, p. 171].

¹⁵² Alusión clara a la crucifixión.

CABALLERO. D'estos doce acompañado
 yré al plaço prometido
 y, aunque Pedro a de negarme¹⁵³,
 su llanto y sangre han de darme
 una piedra en él tan fuerte 695
 que me suceda en la muerte
 que de mis armas le arme¹⁵⁴.
 De aquesta cauallería
 será Pedro mi clauero¹⁵⁵,
 Andrés en acá ya un día 700
 mostrará ser cauallero
 donde su sangre a la mía
 [12r] peleará en Hierusalén.
 Diego y con fuerza diuina
 el justo menor también. 705
 Juan en Roma en una tina,
 Thomás en las Indias bien,
 en Armenia su deseo
 mostrará Bartolomé,
 y en Ethiopía Matheo, 710
 Philipe en Frigia su fe,
 Simón en Persia y Thadeo¹⁵⁶.
 Matías, que entró en lugar¹⁵⁷
 del caballero traidor¹⁵⁸,
 en Judea, a demostrar 715
 quan diferente balor
 tubo en saber pelear¹⁵⁹;

¹⁵³ *San Mateo* 26, 69-75; *San Marcos*, 14, 66-72.

¹⁵⁴ "Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en los cielos, y cuanto desatares en la tierra será desatado en los cielos" (*San Mateo*, 16, 18-19).

¹⁵⁵ *Clavero*: El que tiene en su poder las llaves de algún lugar de confianza (*Autoridades*).

¹⁵⁶ Tras este verso se escribió este otro que fue tachado: "mostrará Bartolomé". Vuelve el primer amanuense. Esta distribución de sus discípulos por el mundo es un tema recurrente para otros autores de esta época. Algo semejante pueden encontrar en el auto de Calderón *Llamados y escogidos* [Calderón de la Barca, 2002].

¹⁵⁷ A partir de este verso vuelve la caligrafía del amanuense primero.

¹⁵⁸ El caballero traidor es Judas. Matías fue elegido apóstol 'póstumo' por los otros once apóstoles, una vez muerto Cristo (*Hechos de los Apóstoles* 1, 15-26).

¹⁵⁹ Esta distribución geográfica de sus discípulos es recogida así por Eusebio de Cesarea: "Tal

no creará que a torneado
Thomás asta que lo entienda
de la erida del costado 720
donde mi roja encomienda
le estanpé en el suyo elado¹⁶⁰:
estos me apadrinarán.

JUSTICIA. ¿Y no tendrás, capitán,
más soldados?

CABALLERO. Si se quenta 725
la lista, tendré setenta¹⁶¹,
que tras estos doçe yrán:
 Jacobo¹⁶², Tito¹⁶³, Simón¹⁶⁴,
 Aristobulo¹⁶⁵, Silbano¹⁶⁶,

era la situación de los judíos, mientras los santos apóstoles y discípulos de nuestro Salvador se habían esparcido por toda la tierra: a Tomás, según quiere una tradición, le tocó en suerte Partia; a Andrés, Escitia; a Juan, Asia, donde se estableció, muriendo en Éfeso. Pedro, según parece, predicó en el Ponto, en Galacia y en Bitinia, en Capadocia y en Asia a los judíos de la diáspora; al final llegó a Roma y fue crucificado con la cabeza para abajo, como él mismo había pedido padecer. ¿Y qué decir de Pablo, que desde Jerusalén hasta el Ílirico cumplió con la predicación del Evangelio de Cristo y, finalmente, sufrió martirio en Roma bajo Nerón? [Cesarea, HE, III 1 1-3]. También sabemos que Mateo fue a Etiopía, Bartolomé a la India y Tomás a Edesa.

¹⁶⁰ Efectivamente, Tomás fue el discípulo desconfiado por excelencia hasta que “Vino Jesús, cerradas las puertas, y, puesto en medio de ellos, dijo: La paz sea con vosotros. Luego dijo a Tomás: Alarga aquí tu dedo y mira mis manos, y tiende tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino fiel” (*San Juan* 20, 26-28)

¹⁶¹ En el evangelio de *San Lucas* (10,1) se dice que “...designó Jesús a otros setenta y dos y los envió de dos en dos, delante de sí, a toda ciudad y lugar adonde Él había de venir...”. De los setenta discípulos por ninguna parte, según Eusebio de Cesare, aparece lista alguna (*HE* I 12,1). Otras fuentes afirman que fue San Doroteo de Tiro (Antioquía?, ca. 255 - Odessus, actual Varna, Bulgaria, 362) en su libro *Synopsis de vita et morte prophetarum, apostolorum et discipulorum Domini* quien los nombra, siendo para él setenta y dos. Este elenco de apóstoles está censurado tras la muestra de la representación pues dice: “[...] y que quite los setenta apóstoles”. Dado que no hay representación física de estos setenta apóstoles, no se puede referir nada más que a la desaparición del recitado (Archivo Municipal de Sevilla, Sección IV, tomo XI, n.º 37, año 1607, f. 171v). Aquellos nombres que no vienen anotados se deber a que no los he podido documentar.

¹⁶² *Jacobo*: padre de san José [Cesarea, 2001, I, 7,5. En adelante: *HE*].

¹⁶³ *Tito*: Obispo de Creta [Lobera Abio, 1791, p. 635].

¹⁶⁴ *Simón*: Obispo de Tiro y de Simón. [Lobera Abio, 1791, p. 635].

¹⁶⁵ *Aristóbulo*: Obispo de Britania [Lobera Abio, 1791, p. 636].

Ropyo, Patrobas¹⁶⁷, Flegón¹⁶⁸, 730
 Lino¹⁶⁹, Cayo¹⁷⁰, Agaçir, Urbano¹⁷¹,
 Narçiso¹⁷², Peradión,
 [12v] Onisi, Fero, Junías¹⁷³
 Apeles¹⁷⁴, Andronio¹⁷⁵, Amplías¹⁷⁶,
 Procoro¹⁷⁷, Çésar¹⁷⁸, Cresçente¹⁷⁹, 735
 Priscas¹⁸⁰, Aquila¹⁸¹, Clemente¹⁸²,
 Ca[r]po¹⁸³, Estaco[sic]¹⁸⁴ y Ananías¹⁸⁵,
 Esteban¹⁸⁶, Ermes¹⁸⁷, Ermas¹⁸⁸,

¹⁶⁶ *Silbano*: Obispo y mártir de Palestina, en la iglesia de la comarca de Gaza. Fue decapitado junto con otros treinta y nueve, en las minas de cobre de Feno (Idumea, entre las ciudades de Petra y Zoar) [HE VIII 13,5]. Otra fuente dice que fue Obispo de Tesalónica [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁶⁷ *Patrobas*: Obispo de Nápoles [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁶⁸ *Flegón*: Obispo de Maratón [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁶⁹ *Lino*: obispo de Roma. Después del martirio de Pablo y de Pedro fue el primer obispo elegido para ocupar el obispado de la iglesia de Roma [HE III 1, 2].

¹⁷⁰ *Cayo*: Obispo de Efeso [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁷¹ *Urbano*: obispo de Roma. Sucedió al obispo Calixto, siendo entronizado el 222 (HE VI 21, 1). Otra fuente dice que fue Obispo de Macedonia [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁷² *Narçiso*: obispo de la iglesia de Jerusalén. Hay que situarlo dentro del reinado del papa Eleuterio (h. 174-189) (HE V 12,1). Muchos son los milagros transmitidos por la tradición adjudicados a este obispo. Otra fuente lo hace Obispo de Prata [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁷³ *Junías*: Obispo de Apamia [Lobera Abio, 1791, p. 637].

¹⁷⁴ *Apeles*: Obispo de Esmirna [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁷⁵ *Andrónico*: Obispo de Pannonia [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁷⁶ *Amplías*: Obispo de Odesa [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁷⁷ *Procoro*: uno de los siete Obispos de Nicomedia [Lobera Abio, 1791, p. 635].

¹⁷⁸ *Çésar*: Obispo de Durazo [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁷⁹ *Cresçente*: discípulo de Pablo. Lo envió a las Galias (HE III 4, 8).

¹⁸⁰ *Priscas*: Obispo de Colofone [Lobera Abio, 1791, p. 637].

¹⁸¹ *Aquila*: Obispo de Heraclea [Lobera Abio, 1791, p. 637].

¹⁸² *Clemente*: compañero de San Pablo. Puede ser Obispo de Roma o de Sárdica [Lobera Abio, 1791, p. 637].

¹⁸³ *Carpo*: fue martirizado en Pérgamo, ciudad de Asia (HE IV 15, 48).

¹⁸⁴ Lo más parecido que he encontrado ha sido *Estacis*: primer Obispo de Bizancio [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁸⁵ *Ananías*: Obispo de Damasco que fue bautizado por San Pablo [Lobera Abio, 1791, p. 635].

¹⁸⁶ *Esteban*: elegido Obispo de Roma el 12 de mayo del año 254. Dionisio le dirigió la primera carta suya *Sobre el bautismo* ya que por entonces se había suscitado un importante problema, a saber, si había que purificar de nuevo con el bautismo a los que se convertían de una herejía

dos Marcos ¹⁸⁹ , Erpafrodito, Jasón ¹⁹⁰ , Artemas ¹⁹¹ , Sefas ¹⁹² , demás Pudas ¹⁹³ , Asincrito ¹⁹⁴ , Nicanor ¹⁹⁵ , Quarto ¹⁹⁶ y Cleofás ¹⁹⁷ , Sosipatro ¹⁹⁸ , Rodeón ¹⁹⁹ , Lucas ²⁰⁰ , Teofino ²⁰¹ , Parmentos ²⁰² , Sila ²⁰³ , Erasto ²⁰⁴ , Aristarcón ²⁰⁵ , Cuodo, Tithilo, Cenas ²⁰⁶ ,	740 745
---	------------------------------------

cualquiera (HE VII, 2, 8-10).

¹⁸⁷ El diácono *Ermes*: [*Ermete*: Obispo de Dalmacia] conjuntamente con el obispo Felipe, fue martirizado por Justino. [Liguori, 1855, p. 69 y ss.]. También existió, en el 461, Rústico, obispo de Narbona que consagró a su arcediano Hermes, obispo de Beziers. No llegó a ejercer en esa ciudad pero sí lo hizo en Narbona cuando murió Rústico [Darras, 1862, p. 641].

¹⁸⁸ *Erma*: Obispo de Filipi [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁸⁹ Marcos: como bien dice el texto, hubo dos Marcos: 1) obispo de Alejandría; sucedió a a trece años del obispado de Eumenes. 2) obispo de Elia (Jerusalén) (HE IV 6, 4).

¹⁹⁰ *Jasón*: obispo de Tarso [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁹¹ *Artemas*: *Artema*: Obispo de Listri [Lobera Abio, 1791, p. 637].

¹⁹² *Sefas*: *Cefas*: Obispo de Cania, en África [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁹³ *Pudas*: no se dice de dónde fue Obispo, sólo que fue compañero de San Pablo y fue martirizado con el Apóstol en el Imperio de Nerón [Lobera Abio, 1791, p. 637].

¹⁹⁴ *Asincrito*: Obispo de Hircania [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁹⁵ *Nicanor*: uno de los siete que murieron en el mismo día de San Esteban [Lobera Abio, 1791, p. 635].

¹⁹⁶ *Quarto*: *Quaro*: Obispo de Berit [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁹⁷ *Cleofás*: lo menciona *San Lucas* (24, 18).

¹⁹⁸ *Sosipatro*: Obispo de Iconio [Lobera Abio, 1791, p. 636].

¹⁹⁹ *Rodeón*: *Rodigión*: compañero de Olimpias en su martirio. Muerto en Roma con San Pedro [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²⁰⁰ *Lucas*: San Lucas, Evangelista [Lobera Abio, 1791, p. 635].

²⁰¹ *Teofino*: *Teófilo*: en la iglesia de Antioquía se conocía como sexto sucesor de los apóstoles a Teófilo. Estamos en el año de 168-169 (HE IV, 20). Existe otro obispo con el mismo nombre que ejerció en Cesárea de Palestina (HE, V, 22).

²⁰² *Parmentos*: *Parmena*: uno de los siete diáconos, murió en Nisti [Lobera Abio, 1791, p. 635].

²⁰³ *Silas Sila*: Obispo de Corinto, compañero de San Pablo en la predicación [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²⁰⁴ *Erasto*: Ecónomo de la iglesia de Jerusalén, Obispo de Pancade [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²⁰⁵ *Aristarcón*: *Aristarco*: de quien habla San Pablo (*Ibidem*, p. 637). Obispo y mártir. Su festividad sería celebrada el 4 de agosto [Vila, 1867, p. 159].

²⁰⁶ *Cenas*: Obispo de Diospoli [Lobera Abio, 1791, p. 637].

Filologo²⁰⁷ y Silemón,
 Timoteo²⁰⁸, Barsabás²⁰⁹,
 Terçio²¹⁰, Philipo²¹¹, Ermójenes²¹²,
 Epineto²¹³, Nicolás²¹⁴, 750
 Apolo²¹⁵, Olinpas²¹⁶, Sóstenes²¹⁷,
 Joseph²¹⁸, Luçio²¹⁹, y pocos más²²⁰.

CONTENTO. ¿No escuchas los caballeros
 que, tras los doçe primeros,
 diçe el fuerte capitán, 755
 que a la gran conquista irán
 de Jerusalén luçeros?

MUNDO. Ya lo oigo y son setenta.

CABALLERO. Después de estos no abrá cuenta
 de mártires, de doctores, 760
 bírjenes y confesores
 d'estola blanca y sangrienta²²¹.

²⁰⁷ *Filologo*: Obispo de Sinope [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²⁰⁸ *Timoteo*: Obispo de Éfeso, a quien escribe San Pablo [Lobera Abio, 1791, p. 635].

²⁰⁹ *Barsabás*: es el apellido de José que tenía por sobrenombre 'Justo'. Fue colocado en lugar del apóstol traidor Judas [HE 39, 10].

²¹⁰ *Terçio*: Obispo de Iconio y amanuense de San Pedro [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²¹¹ *Philipo*: uno de los siete diáconos, Obispo de Tracia [Lobera Abio, 1791, p. 635].

²¹² *Ermójenes*: *Ermigenes*: Obispo de Megara. Apóstata [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²¹³ *Epineto*: *Epencto*: Obispo de Cartago [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²¹⁴ *Nicolás*: Clemente de Alejandría, en el libro III de los *Stromateis*, cuenta sobre él, literalmente lo que sigue: "Este, dicen, tenía una mujer hermosa. Después de la ascensión del Salvador, habiéndole reprochado los Apóstoles el ser celoso sacó a su mujer en medio y la permitió entregarse a quien lo quisiera..." [HE III 29, 2-3].

²¹⁵ *Apolo*: Obispo de Cesarea [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²¹⁶ *Olinpas*: *Olimpias*: que fue muerto en Roma con San Pedro [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²¹⁷ *Sóstenes*: Obispo de Colofoniades [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²¹⁸ *Joseph*: parece que se refiere, de nuevo a José 'el justo' que sorteó con San Matías el apostolado. Obispo de Eleuteropoli [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²¹⁹ *Luçio*: Obispo de Laodicea de Siria [Lobera Abio, 1791, p. 636].

²²⁰ Faltarían dos nombres para completar la lista de los 70 a los que hace referencia. Otras fuentes como el libro de Antonio Lobera Abio habla de "setenta y dos discípulos".

²²¹ *Sangrienta*: 'encarnada'.

MUNDO.	¡Que linda caballería! Y abrá para todos pan.	
CONTENTO.	Cinco mil de infantería puede artar el capitán con cinco panes un día, [13r] que por testigos dos peçes serán el sino del çielo ²²² .	765
MUNDO.	Artará de pan mil beçes si es Dios el pan, cielo y suelo.	770
CONTENTO.	Nuestros ojos son jueçes de solo el pan, mas la fee, que es de lo que no se bee, me mostrará lo demás ²²³ .	775
MUNDO.	Caxas suenan.	

Tocan caxas. Sale Luzbel y la Duda, padrino suyo, con tres lanças negras.

DUDA.	¿Dónde bas?
LUZBEL.	Padrino, apenas lo sé.
DUDA.	Si soi la Duda y me llevas por padrino ¿qué pretendes?
LUZBEL.	Saber si éste es Dios.

²²² Hace alusión todo este pasaje a la primera multiplicación de los panes, tal como la recoge *San Mateo* (14, 17-21). Además, el símbolo de los peces está presente en los primeros tiempos del cristianismo y aún hoy se conserva en la iconografía litúrgica como signo del cielo [Daza, 1997, p. 407].

²²³ Así está recogido por *San Juan* cuando Jesús se encontró con un ciego y le preguntó si creía en el Hijo del hombre. Dijo él: "Creo, Señor, y se postró ante Él. Jesús dijo: yo he venido al mundo para un juicio, para los que no ven vean y los que ven se vuelvan ciegos" (*San Juan*, 9, 35-41). Los santos Padres han defendido la necesidad de esta virtud -la Fe- como imprescindible para el buen cristiano. Se impone por encima de la Caridad: muchos pecadores pidiendo a Dios con fe han alcanzado grandes dones, como sucedió a María Magdalena, en la parábola del hijo pródigo...; y los justos, cuando piden sin esta fe, muchas veces no se les otorga lo que piden [Thomás de Jesús, 1617, p. 395].

DUDA.	Si pruebas sus armas y no lo entiendes ¿dónde abrá mayores nuebas?	780
LUZBEL.	Cauallero abenturero qu'el 'celestial' apellidan ²²⁴ , que abiendo de tornear ayunáis quarenta días ²²⁵ , ya que salís del Jordán labado en sus aguas limpias y diçes que sois cordero, camino y boz del Baptista ²²⁶ ;	785 790
[13v]	decid que se buelban pan las piedras d'esta canpiña para que cobréis valor ²²⁷ , que al mantenedor resista; el caballero dudoso a batalla os desafía con aquesta lança negra en sangre umana teñida, ¿qué respondéis a este enquentro si tenéis birtud divina?	795 800
CABALLERO.	Caballero mentiroso a quien la Duda apadrina, a el golpe de vuestra lança tomaré agora la mía, no bibe de solo pan el ombre qu'es bien que biba	805

²²⁴ Efectivamente, es un epíteto aplicado con frecuencia a Dios. Lope de Vega, por ejemplo, así lo escribió en uno de los estribillos que plasma en un villancico dedicado al *Nacimiento de Nuestro Señor*: "Déjate caer, Pascual / en viendo al niño de flores; / llora y ríe y dile amores / que es niño y dios celestia" [Rosell, 1856, p. 272].

²²⁵ Se refiere al momento que fue llevado Jesús por el Espíritu al desierto para ser tentado por el diablo. Habiendo ayunado cuarenta días y cuarenta noches, al fin tuvo hambre (*San Mateo*, 4, 1-2).

²²⁶ Se trasladó Jesús desde Galilea hasta el Jordán para ser bautizado por Juan, el bautista (*San Mateo*, 3, 13-17).

²²⁷ Una vez que Jesús sintió hambre tras los cuarenta días de ayuno, se acercó el diablo y le dijo: "Si eres hijo de dios. Di que estas piedras se conviertan en pan" (*San Mateo* 4, 3).

de la palabra de Dios²²⁸.

Toma Luzbel otra lança.

- LUZBEL. Dame otra lança, osadía.
¿Bes aquí a Jerusalén?
Ésta es la fábrica antigua 810
del templo de Salomón,
de su extremo te derriba
que, si eres yjo de Dios,
seguramente caminas.
A sus ángeles mandó 815
que te guarden noche y día
para que ni el pie te ofendas²²⁹.
- CABALLERO. Bil caballero, ¿no miras
que no es bien tentar a Dios?
- LUZBEL. Dame otra fuerte, mentira. 820
¿Béis Caballero esta tierra,
béis este mundo que mira
con tantas bueltas el sol?
Pues sabed que toda es mía;
si bençido me adoráis 825
y vuestra fuerça se inclina
a mis pies, yo os la daré²³⁰.
- CABALLERO. ¿No bes qu'es sentencia escrita
del mismo Dios que a Él, no más,
[14r] se adore, se alabe y sirba? 830

²²⁸ Es una glosa de las palabras pronunciadas por Jesús en aquella tentación: "No solo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios" (*San Mateo* 4, 4).

²²⁹ Se refiere a la segunda tentación que le hizo el demonio: le propuso arrojarse al vacío y si era el Hijo de Dios, le dijo, no tendría por qué preocuparse: "A sus Ángeles encargará que te tomen en sus manos para que no tropiece tu pie contra una piedra" (*San Mateo* 4, 6).

²³⁰ Se trata de la tercera y última tentación: "De nuevo le llevó el diablo a un monte muy alto, y mostrándole todos los reinos del mundo y la gloria de ellos, le dijo: Todo esto te daré si de hinojos me adorares. Díjole entonces Jesús: Apártate, Satanás, porque escrito está "Al Señor tu Dios adorarás y a Él solo darás culto". Entonces el diablo le dejó y llegaron ángeles y le servían" (*San Mateo* 4, 8-11).

LUZBEL.	Bençió mi terçera lança; vámonos, Duda, camina, que no es bien probar con Él la espada de mi maliçia.	<i>Banse.</i>
CONTENTO.	Qué gracioso aventurero.	835
MUNDO.	Corrido ²³¹ ba el Caballero.	
CONTENTO.	¿Qué pensaba Satanás?	
MUNDO.	Poder más.	
CONTENTO.	Pues ese más será tormento más fiero.	
MUNDO.	Caxas suenan.	
CONTENTO.	El Amor debe de benir a el puesto.	840
MUNDO.	Pues siendo el mantenedor biene agora, ¿cómo es esto? ¿Primero no era mejor? ²³²	
CONTENTO.	¿No bes que Dios siempre está en un ser que no se muda ²³³	845

²³¹ *Corrido*: es una expresión muy frecuente en el Siglo de Oro por: 'avergonzado' [Luzbel]. Son múltiples las ocasiones que viene utilizada tanto en prosa como en teatro. He aquí algunos ejemplos: "Yo os pedí un caballo solo, y tal como por bueno os lo pagaré, si me lo queréis vender; los jaeces quedaos con ellos o dadlos a otros, que no los he menester". El pintor quedó corrido y sin paga por su obra añadida y haberse alargado a la elección de su albedrío, creyendo que por más composición le fuera más bien premiado".) [Alemán, 2014, p. 46]. "[...] el prosiguió su camino y yo me volví vencido, corrido y molido de la caída que fue además peligrosa" (Cervantes, MDCCCLXXXII, p. 390). "Rogerio.- Comeos hoy las pantorrillas / y después volvedme a ver. / Caballero 1.º (Aparte) ¡Vive el cielo que ha sabido / que me las pongo de plata! / Sabio que de todo trata, / temelle; yo voy corrido (Vase)". [Gabriel Téllez, 1841, p. 288].

²³² ¿No era mejor que hubiera venido al inicio?

²³³ Dios siempre está / en un ser que no se muda: La inmutabilidad de Dios es una de sus atributos. Ser inmutable es ser siempre el mismo, sin experimentar ningún tipo de cambio o mutación. No cambian ni Dios, ni sus designios. Así nos dice la Sagrada Escritura: «*El consejo de Yavé permanece para siempre; los designios de su corazón, de generación en generación*»

y, aunque abenturero ba,
siempre mantiene.

MUNDO. Esa duda queda satisfecha ya.

Caxas y sale el Amor Dibino con una lança pequeña.

AMOR. Quédense atrás los padrinos 850
que yo basto en la estacada²³⁴.

CABALLERO. Mis atributos dibinos
ya de su lança y espada
muestra, Amor, los temples finos;
quiero mi lança tomar 855
a el ombre, aunque a de pesar,
asta arrodillar con ella.

CONTENTO. ¡Qué gallarda entrada!
[14v]

MUNDO. ¡Bella!

CONTENTO. ¡Cielos! ¿Ay más que mirar?
CABALLERO. Cúnplanse las profeçías: 860
a el ara²³⁵ de Hieremías²³⁶

(Salmos. 33, 11). «Hace tiempo que fundaste la tierra, y los cielos son la obra de tus manos; ellos perecerán, pero tú permaneces. Todos se gastan como la ropa, los cambias como un vestido, y se mudan, pero Tú eres el mismo, tus años no se acaban» (Salmos. 102, 26-27).

²³⁴ Estacada: Palenque o campo de batalla en los torneos (Autoridades).

²³⁵ Ara: altar para hacer sacrificios a Dios (Autoridades).

²³⁶ Hieremías: «Hijo de Helcías, del linaje de los sacerdotes que habitaban en Anatot, tierra de Benjamín a quien llegó la palabra de Yavé en los días de Josías, hijo de Amón, rey de Judá, en el año decimotercero de su reinado, y después en tiempo de Joaquím, hijo de Josías, rey de Judá, hasta la deportación de Jerusalén en el mes quinto» (Jeremías, 1, 1-3). De las muchas ofensas que hace ver Yavé a Jeremías que está cometiendo su pueblo es la del pueblo de Anatot contra el profeta: «Estaba como manso cordero que sin saberlo era llevado a degollar, pues habían tramado contra mí una conjura (diciendo): destruyamos el árbol con su vigor y extirpémosle de la tierra de los vivos y no se hará más memoria de su nombre [...] Por eso así dice Yavé contra los hombres de Anatot que buscan tu vida diciendo: No profetices en nombre de Yavé si no quieres morir a nuestras manos. Por eso así dice Yavé de los ejércitos: He aquí que les voy a pedir cuentas. Los jóvenes morirán al filo de la espada; sus hijos y sus hijas morirán de hambre» (Jeremías 11, 18-23). Es un concepto recogido por Lope de Vega también en su lírica. [Vega Carpio, 1935, p. 55].

boi como cordero nuevo,
mi ynperio en mis ombros llebo,
como lo dixo Ysaías²³⁷.

Ya estoi en el puesto, Amor, 865
ya de los ombros me quito
la lança, mantenedor.

AMOR. Y yo vuestra gala imito,
soberano torneador.

CABALLERO. ¿Cómo tan pequeña es? 870

AMOR. La causa sabréis después,
aunque Bos lo sabéis todo²³⁸.

CABALLERO. Enquéntrame.

AMOR. ¿De este modo?

JUSTICIA. Detente, Amor, no le des.

Cruça el Amor su lança con la del Caballero Çelestial que será más larga que la del Amor. Llebarán echas unas muescas y la Justiçia una clabixa y encajarla ay. Diçe el Amor:

AMOR. ¿Qué quieres?
JUSTICIA. Atar ansí 875
tu lança a la suya, Amor,
porque satisfaga aquí
mi justicia.

AMOR. Ya, Señor,

²³⁷ Efectivamente: aunque no todas las versiones bíblicas consultadas aparece el término 'imperio' siendo sustituido por otro sustantivo: «que tiene sobre los hombros la soberanía» (Isaías 9, 6), pero, en la mayor parte de las traducciones glosadas, se recoge el término 'imperio'.

²³⁸ Los atributos naturales son: omnisciencia, omnipotencia, omnipresencia y eternidad. Dios es espíritu, y como tal, tiene conocimiento. Es Espíritu perfecto y como tal tiene conocimiento perfecto. Nos lo dicen de forma genérica: Job 11, 7-8; Job 37,16; Isaías 40, 28; Salmo 147, 5; Juan 3, 20...Y en detalle, entre otros: Proverbios 15, 3; Salmo 147,4; Mateo 10, 29...[Evans, 1974, p. 29 y ss.].

bistes el golpe que os di.
Lebantad esa bandera 880
que en esa abéis de morir.

[15r]

Lebanta una cruz formada de las dos lanças.

CABALLERO. ¡O, cruz! Por quién oi espera
el ombre muerto, vivir.

CONTENTO. Bella lança la primera.

MUNDO. La de la caña dé y Él 885
también ará golpe en Él.

CONTENTO. La que correrá enclabado,
pasar le tiene el costado,
que aun muerto es cosa cruel²³⁹.

MUNDO. Así llamará su esposa 890
a esa lança por ser muerto,
cruel fiera y rigurosa.

CABALLERO. ¡O, cruz santa! Dulce puerto
adonde el ombre reposa
en bos la muerte; el pecado 895

bençeré, dulce bandera,
y qual sierpe levantado
los que mordió la primera
sanaré siendo mirado,
las palmas, los corderos, 900

las obexas, las terneras,
los sacrificios primeros
arán sombras d'estas beras
con que pienso entonces beros.

Mi mansedumbre mostraban 905
simplicidad y ynoçiencia,
y a cruz se linpian y laban

²³⁹ Ya se ha comentado cómo le atravesó una lanza el costado a Cristo, una vez que había muerto.

	en mi sangre, en mi clemencia, los que manchados estaban.	
	Por questos braços cruçados a(d) Efraín ²⁴⁰ y Manasés ²⁴¹ muestran ya santificados.	910
[15v]	Bos sois bara de Moisés ²⁴² , bos remisión de pecados, bos de Ysac la leña santa ²⁴³ ,	915
	bos, quien al ombre levanta, bos, extandarte exçelente que desde oriente a poniente s'estiende con gloria tanta;	
	bos, escala que asta el çielo bio Jacob mostrando el suelo, el çielo desde su pie ²⁴⁴ ; todo en bos lo cunpliré rompiéndose al templo el belo ²⁴⁵ .	920
AMOR.	Tantos amores, Señor.	925
CABALLERO.	Sí tú me as bençido, Amor,	

²⁴⁰ Hijos de Raquel y Jacob que llegaron a Egipto: José y Benjamín. A su vez, nacieron a José, de Asenet (hija de Putifar, sacerdote de On): Manasés y Efraín (*Génesis* 46, 20).

²⁴¹ «Con el nombre de Manasés se conoció también un hombre para ruina de muchos. Siendo como era bárbaro en su vida, por su habla misma y sus costumbres, y demoniaco y demente por naturaleza, emprendía hazañas en consonancia con ello e intentaba hacer el papel de Cristo, ora proclamándose él mismo Paráclito y Espíritu Santo en persona, inflado por su locura, ora eligiéndose, como Cristo, doce discípulos copartícipes de su nuevo sistema». Predicó a partir del 9 de abril del 243 el maniqueísmo (*HE*, VII, 31,1).

²⁴² Cuando Moisés dudaba de su poder para convencer a nadie, Yavé le concedió diversas señales y, entre ellas, el que llevara a su hermano Arón con él pues era más fácil de palabra y, además, le dijo: "El cayado que tienes en la mano, llévalo y con él harás las señales" (*Éxodo* 4, 14-17). [Vega Carpio, 2012]. Es una de las obras adjudicada a Felipe Godínez [Vega García-Luengos, 1987].

²⁴³ Se refiere al momento en que Abraham, obedeciendo a Yavé, se dispuso a sacrificar a su hijo Isaac en una pira, con leña dispuesta para el holocausto. No se consumó tal sacrificio porque Yavé vio su obediencia y en su lugar sacrificó un carnero, perdonando la vida a Isaac (*Génesis* 22, 1-13).

²⁴⁴ Es la escalera que Jacob vio en sueños que "apoyándose sobre la tierra, tocaba con su extremo en los cielos y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios" (*Génesis* 28, 12).

²⁴⁵ Cuando expiró Cristo en la cruz "el velo del templo se partió en dos partes de arriba abajo" (*San Marcos* 15, 38).

¿no e de hablar enamorado?

MUNDO. Abenturero sagrado,
pues ya sois mantenedor,
el Mundo, puesto a tus pies, 930
os da mil gracias.

CONTENTO. Yo soi su Contento que después
que os bi en la tierra lo estoi
vestido de umano arnés²⁴⁶.

AMOR. Señor, vuestra es la bitoria; 935
descansad, cansado estáis.

MUNDO. Tened del Mundo memoria.

CABALLERO. Seguidme porque subáis
desde mi graçia a mi gloria. 939

Finis [rúbrica]

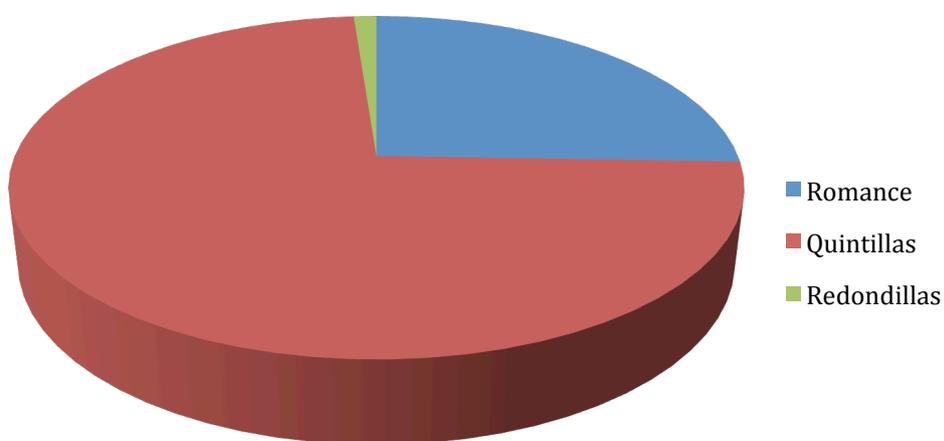
²⁴⁶ *Arnés*: armas de acero defensivas que se vestían y acomodaban al cuerpo, enlazándolas con correas y hebillas, para que le cubriese y defendiese (*Autoridades*). Utilizado el término metafóricamente, se vistió, se rodeó su cuerpo con los seres humanos.

MÉTRICA

Romance: ó-a	1-60
Quintillas:	61-115
Redondilla:	116-119
Quintillas:	120-444
Romance: á-e	445-564
Redondilla:	565-568
Quintillas:	569-633
Redondilla:	634-637
Quintillas:	638-782
Romance: í-a	783-834
Quintillas:	835-939

Romance 242 vv.	25,8 %
Quintillas 695 vv.	74 %
Redondillas 12vv.	1,2 %

Los torneos de Cristo con el Amor Divino



Los torneos de Cristo con el Amor Divino

MACRO secuencias	MICRO secuencias	N.º de versos	Estrofas	ACCIÓN	Vacio de escena	Espacio Escenografía	Personajes
ACTO único							
A	a)	1-60	Romance	La Fama pregona las próximas fiestas que hará Dios para conmemorar las paces que hace con el Hombre al decretar la encarnación del Verbo.		Carro de gloria Espacio neutro	LA FAMA
	b)	61-115	Quintillas	Se entera Luzbel de las fiestas a celebrar. Se queja a la Fama porque no se le ha comunicado y porque sabe que tendrá repercusiones negativas para su persona.		Carro infernal Espacio neutro	LA FAMA LUZBEL
		116-119 120-142	Redondilla Quintillas				
	c)	143-154	Quintillas	Medita Luzbel sobre las consecuencias funestas que le acarrearán estas paces.		Espacio central neutro	LUZBEL
		155-228		La Culpa será su aliada y le ayudará a mantener en el Infierno a todos los que penan.		Espacio central neutro	LUZBEL LA CULPA
		229-240		Luzbel se muestra intranquilo y presiente que Dios quiere restituir al Hombre sus antiguos privilegios. Hay que resarcir el agravio y se consigue poniendo a Dios Hombre en la tierra		Espacio central neutro	LUZBEL
		241-389		Se dispone la fiesta: el Mundo se encargará de buscar el sitio perfecto para el torneo: será Jerusalén. Luzbel pretende formar parte de los torneadores. Va a armarse.		Espacio central neutro	LUZBEL CONTENTO EL MUNDO
		390-402		Criticán la actitud de Luzbel.		Espacio central neutro	CONTENTO MUNDO
		403-444		Llega el momento del torneo. La Fama lo pregona a pleno pulmón. Se encuentran el Amor Divino y el Mundo que, arrepentido de sus pecados, se deja llevar por el Amor.			LA FAMA AMOR DIVINO CONTENTO EL MUNDO
	d)	445-563	Romance	Toma la palabra el Amor Divino dirigiéndose al Caballero Celestial (Cristo) que ocupa el centro del estrado. Pretende que se hagan las paces entre el Mundo (hombre) y Dios. El Amor Divino tomeará contra el Caballero Celestial para que el Mundo (el hombre) pague por todos sus males. Se advierte por parte de la Justicia que el Amor Divino es niño, pero también gigante y pasará por muchas penalidades. Todas para redimir al hombre.		Espacio central neutro	AMOR DIVINO CABALLERO Celestial LA PAZ LA JUSTICIA [CONTENTO] [EL MUNDO]
	e)	564-575	Quintillas	Tras el abrazo de la Justicia y la Paz, el Mundo reconoce que su salvación está próxima.		Espacio central neutro	CONTENTO EL MUNDO
		576-775		Se recuerdan todos los sufrimientos de la pasión de Cristo.		Espacio central neutro	AMOR DIVINO CABALLERO LA PAZ CONTENTO EL MUNDO
		776-782		Luzbel se presenta acompañado por la Duda para saber si el torneador se trata de Dios.		Espacio central neutro	LUZBEL DUDA
f)	783-834	Romance	Enfrentamiento de Luzbel con el Caballero Celestial: se escenifican las tres tentaciones a las que lo sometió en el desierto. Sale derrotado. Huye con la Duda		Espacio central neutro	CABALLERO LUZBEL LA DUDA	
g)	835-939	Quintillas	Sucede, por fin, el encuentro entre el Amor Divino y el Caballero Celestial. Sus espadas, desiguales, se cruzan y forman una cruz. El Amor sale victorioso y manda al Caballero a la cruz. Éste invita al Mundo a su gloria.	939	Espacio central neutro	CONTENTO EL MUNDO AMOR DIVINO CABALLERO	

BIBLIOGRAFÍA

- AGRIPPA, Cornelio, *Filosofía oculta*, Buenos Aires, Kier, 2005.
- ALEMÁN, Mateo, *La obra completa*. Coordinador: Pedro M. Piñero. T. 3: *Guzmán de Alfarache*. Parte I, libro I, cap. I. Estudio de Katharina Niemeyer. Presentación textual, edición y notas de David Mañer Lozano, Iberoamericana-Vervuert, Junta de Andalucía-Universidad de Sevilla, 2014.
- ALENDAY MIRA, J., "Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos", *Boletín de la Real Academia Española*, V, 1918.
- ARTIGAS, Miguel, *Catálogo de los manuscritos de la biblioteca Menéndez y Pelayo*, Santander, 1930.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860. Facsímil: Londres, Tamesis, 1969.
- BEIGBEDER, Olivier, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Ed. Encuentro, 1989.
- BIBLIA Vulgata latina*. Trad. en español y anotada por el P. Phelipe Scio de San Miguel. 2ª ed. Tomo XIV. Del antiguo Testamento. Las profecías de Ezequiel y de Daniel. Madrid, Imprenta de Don Benito Cano, 1797.
- BLASCO Y VAL, Cosme, *Resumen de Geografía Histórica Antigua*, Zaragoza, Establecimiento tipográfico de Calisto Ariño, 1866.
- BUCK, Pearl S., *La Biblia contada con sencillez*. Trad. de J. Valiente Malla, Madrid, Ed. Cristiandad, 1973.
- CALATAYUD, Pedro de, *Doctrinas prácticas que solía explicar en sus misiones el V.P. Pedro de Calatayud*. Madrid, Imprenta de don Benito Cano, 4º ed., 1797.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Llamados y escogidos*, Ed. de Ignacio Arellano y Luis Galván. Kassel, Ed. Reichenberger, 2002.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Parte II, cap. 68. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- , *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Parte II, cap. LXIII, Madrid, Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S.M. y de la Real Academia, MDCCLXXXII.
- CESAREA, Eusebio, *Historia eclesiástica*. Versión española, Introd. y notas de Argimiro Velasco-Delgado, Madrid, BAC, 2001.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1981.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*. Ed. de Carmen Bravo-Villasante. Madrid, FUE, 1978.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez; Barcelona, Ed. Herder, 2009.
- CHORLEY, J.R., "Catálogo de comedias y autos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, compuesto en lengua castellana por el señor J.R. Chorley", en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, edición de J.E. Hartzenbusch, IV (BAE, LII), Madrid, Rivadeneyra, 1884.
- DARRAS, J.E., *Historia general de la Iglesia*. Trad. por Frey don Pedro María de Torrecilla, Paris, Librería de Luis Vives, T. I, 1862.
- DAZA, Juan Carlos, *Diccionario Akal de Francmasonería*, Madrid, Akal, 1997.
- EMERY, Gilles, *La teología trinitaria de Santo Tomás de Aquino*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2008.
- EVANS, William, *Las grandes doctrinas de la Biblia*, Michigan, Ed. Portavoz, 1974.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, M.S. y P. SÁINZ DE BARANDA, "Noticias de algunas comedias y autos originales de Lope de Vega, con un facsímil de su firma, que existen en la biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna", en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. I, Madrid, Imprenta de Viuda de Calero, 1842.
- GABRIEL TELLEZ, fray, *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez, El melancólico*, Acto III, esc. IV, Tomo IX, Madrid, en la Imprenta de Yenes, 1841.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro español. Catálogo alfabético de comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis, "Cambios gramaticales en los Siglos de Oro", en *Historia de la lengua española*, Coord.: Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2013, pp 859-894.
- GRANJA, Agustín de la, "¿Otros dos autos de Lope?", *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 59-71.
- , "Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616", en: *EL mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*, Editado por J.M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 57-79.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y latina*, Barcelona-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1981.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, "Las cuatro partes del mundo en autos y loas sacramentales de Calderón. La semilla y la cizaña y el cuarteto cultural", *Criticón*, 73 (1998), pp. 143-156.

- ICONOGRAFÍA política del Nuevo Mundo, Editora: Mercedes López-Barat. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.
- IDINOPULOS, Thomas A., *Jerusalén. Judíos. Cristianos. Musulmanes*. Trad. Por Pierre Jacomet, Santiago de Chile, Ed Andrés Bello, 1996.
- INAMOTO, Kenji, "-S-/SS- en Lope de Vega: hacia un estudio filológico de sus comedias autógrafas", *Journal of Tenri University*, nº 147 (1985), pp. 55-80.
- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- JOSEFO, Flabio, *Antigüedades judías*. Ed. de José Vara Donado, Madrid, Akal, 1997.
- JUNG, Emma y Mare Luise VON FRANZ, *La leyenda del Grial: desde una perspectiva psicológica*, Barcelona, Ed. Kairós, 1999.
- LIGUORI, Alfonso María, *Triunfos de los mártires o vidas de los mártires más célebres de la Iglesia*, trad. por D. Joaquín Roca y Cornet. "San Felipe, obispo de Heráclea, y sus compañeros mártires", Paris, Librería de Garnier Hermanos, 1855.
- LOBERA ABIO, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Barcelona, en la Imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1791.
- MANUAL de los 39 puntos básicos de fe de la Iglesia de Dios (Israelita): 39 puntos de fe. Consultado el 07/10/ 2014)
<http://books.google.es/books?id=KOV2AwAAQBAJ&pg=PA11&dq=Dios+no+tiene+igual&hl=es&sa=X&ei=wys0VN2QNcL0ala5geAD&ved=0CEMQ6AEwBzgK#v=onepage&q=Dios%20no%20tiene%20igual&f=false>
- MÉDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general de todos los títulos de comedias*, Madrid, 1735.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, I*, Madrid, CSIC, 1969.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Manual de gramática histórica española* (décimonovena edición), Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- MIRANDA, Leonel, "Ascensiones in corde" interpretación bíblica y/o Anábasis plotiniana. Estudio sobre el progreso espiritual en Agustín de Hipona, Gregorian Biblical BookShop, 2010.
- NISENO, Diego, *El lucero de la tarde: S. Ivan, apóstol, evangelista y profeta*. Madrid, En la imprenta de María de Quiñones, 1650.
- NÚÑEZ, Hernán, *Refranes o proverbios en romance que coligió y glosó el comendador...*, Con licencia, en Lérida, a costa de Luis Manescal, mercader de libros, 1621.

- OBRAS de Lope de Vega*, ed. de la Real Academia Española, con observaciones preliminares de M. Menéndez Pelayo, II (Madrid, 1892). Esto es una reimpresión de las fiestas del Santísimo...Madrid, 1644.
- PAZ Y MELIÁ, J., *Catálogo de las piezas de teatro del departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1934.
- PANNENBERG, Wolfhart, *Teología sistemática*, Univ. Pontifica Comillas, 1992.
- PÉREZ Y PÉREZ, M^a. C., *Bibliografía del teatro de Lope de Vega, Cuadernos Bibliográficos*, XXIX, Madrid, CSIC, 1973.
- PIZARRO GÓMEZ, Frco. Javier, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid, Encuentro, D.L., 1999.
- RENNERT, Hugo A., "Bibliography of the dramatic Works of Lope de Vega Carpio", en *Revue Hispanique*, XXXIII, 1915.
- RENNERT, Hugo A., y Américo CASTRO, "Catálogo de autos de Lope de Vega", en *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.
- RENNERT, Hugo A. y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1969.
- RIPA, C., *Iconología*, trad. de J. Barja, Y. Barja, R.M. Mariño, F. García Romero, Madrid, Akal, 1987, 2 tomos.
- ROCAMORA, A. M^a, *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Osuna e Infantado*, Madrid, 1882.
- ROPERO, Alfonso, *Lo mejor de Ireneo de Lyon*, Barcelona, Ed. Clie, 2003.
- ROSELL, Cayetano, *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, BAE, Madrid, M. Rivadeneyra impresor, 1856.
- SALES, San Francisco de, *Práctica del amor de Dios*, que escribió en francés San Francisco de Sales. Tradujo al castellano el licenciado D. Francisco Cuvillas. Imprenta de Ramón Ruiz, 1793.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Ed. fács. Prólogo de P. Bolaños Donoso y M. de los Reyes Peña, Sevilla, Servicio de Publicaciones, Excmo. Ayuntamiento, 1994.
- THOMÁS DE JESÚS, Fr., *Práctica de la viva fee de qve el ivsto vive y se svstenta*, En Bruselas, por Huberto Antonio, impresor jurado cerca de Palacio, 1617.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha*, Ed. de Agustín de la Granja, Madrid, CSIC, 2000.
- , *Las hazañas del segundo David*. Auto sacramental autógrafo y desconocido. Ed. paleográfica de Juan Bautista Avalle-Arce y Gregorio Cervantes Martín, Madrid, 1985.

- , *El peregrino en su patria*, Editor Literario: Juan Bautista A Valle-Arce. Madrid, Castalia 1973.
- , *Obras de Lope de Vega*, II, Autos y coloquios; III, Autos y coloquios (fin). Comedias de asunto de las Sagradas Escrituras, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, 1892-1893; reed. Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, Autos y coloquios I; VII, Autos y coloquios II; VIII, Autos y coloquios II (continuación), ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, (BAE, tomos CLVII- CLXIX), 1963.
- , *Trinfnos divinos con otras rimas sacras*, En Madrid: Por la Vivda de Alonso Martín, 1625.
- , *Jervsalén conqvislada. Epopeya trágica*. Ed. y estudio crítico Joaquín de Entrambasaguas, 3 vols., Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1951.
- , *Cancionero divino. Antología*. Madrid, Apostolado de la prensa, 1935.
- , *La corona derribada y vara de Moisés*. Barcelona, Ed. Red, S.L., 2012.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La corona derribada: Los problemas de autoría de una comedia atribuida a Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63 (1987), pp. 157-171.
- VILA, Fray Bruno, *Manual que contiene por orden alfabético los nombres de los santos que se veneran en la Iglesia*, Barcelona, Imprenta y librería del heredero de D- Pablo Riera, 1867.
- VOSTERS, Simón A., *Lope de Vega y la tradición occidental*. Parte I. El simbolismo bíblico de Lope de Vega (Algunas de sus fuentes), Madrid, Castalia, 1977.

**LOPE Y LAS TRAMOYAS.
RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL EN EL CORRAL DE LA
MONTERÍA DE DIVERSOS TIPOS DE
MAQUINARIA ESCÉNICA UTILIZADOS
POR EL FÉNIX EN SUS COMEDIAS ESCRITAS
PARA O REPRESENTADAS EN CORRALES**

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA
Universidad de Sevilla

VICENTE PALACIOS
Escenógrafo

En homenaje al Prof. Joan Oleza, que creyó desde el principio en las ventajas de la aplicación de las técnicas informáticas a las Humanidades y fomentó el trabajo en equipo.

Este trabajo girará en torno a tres ejes, que al mismo tiempo marcarán sus límites: Lope, tramoyas y Corral de la Montería. En él, abordaremos solo obras dramáticas del Fénix de autoría fiable y utilización de maquinaria escénica escritas para o representadas en corrales de comedias, ilustrando su empleo y funcionamiento en la Montería de Sevilla.

En relación con el último ítem de este triplete, "Corral de la Montería", conviene recordar que, aunque situado en terrenos de jurisdicción real –el interior de los Reales Alcázares– se concibió desde su origen como uno más entre los corrales comerciales de la capital hispalense. Alquilado a arrendadores, generaba pingües beneficios a la Corona hasta el punto de que ese sustancioso aporte económico fue uno de los argumentos barajados para su reconstrucción tras el incendio de 1691 que lo destruyó por completo. Igual que la mayoría de los corrales comerciales del ámbito hispano, la Montería–

suponemos– contaría con su propia tramoya para responder a las necesidades escenográficas de las compañías contratadas, pues, como era habitual, éstas trasladaban de un lugar a otro sus propios hatos (vestuario, objetos, enseres...), pero no maquinaria escénica.

Reproducido virtualmente, con estructura, fisonomía y medidas muy semejantes a las reales (Imagen I), que nos permiten aproximarnos con bastante fidelidad a lo que fue su espacio escénico o “teatro” en terminología de la época, intentaremos mostrar cómo este lugar teatral, primer ejemplo de tipología oval en el marco europeo en cuanto al espacio de los espectadores¹ y con espacio escénico de corral (Imagen II)², poseía el dispositivo escénico y los recursos tramoyísticos necesarios para dar respuesta a las demandas de las compañías que pisaban sus tablas.

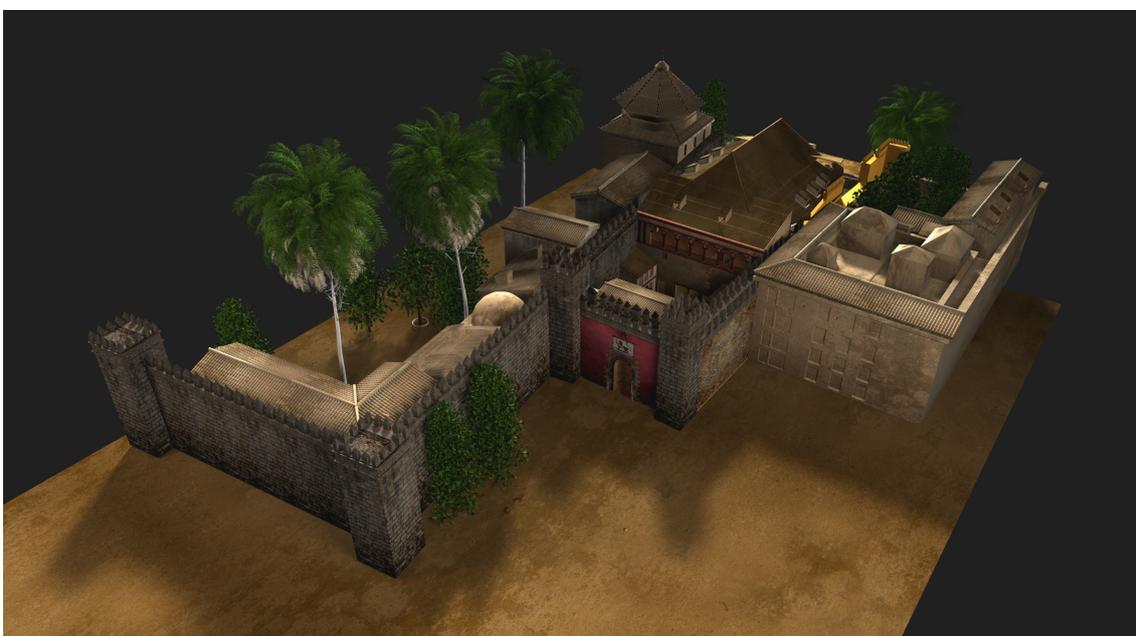


Imagen I. Maqueta virtual del Corral de la Montería de Sevilla

¹ Véase Gentil Baldrich (1987-1988).

² Véanse nuestros trabajos: Reyes Peña (2006); Bolaños Donoso (coord.) (2010); Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña, Ruesga Navarro (2012); Reyes Peña y Palacios (2015); Bolaños, De los Reyes, Palacios, Ruesga (2016a); y Bolaños, De los Reyes, Palacios, Ruesga (2016b). El conjunto de los resultados hasta ahora obtenidos por este Grupo de Investigación, integrado por Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Vicente Palacios (Escenógrafo) y Juan Ruesga (Arquitecto y Escenógrafo), pueden consultarse en nuestra página web: <http://investigacionteatrosiglodeoro.com>.



Imagen II. Vista interior del Corral de la Montería en reconstrucción virtual

Es verdad que no sabemos si todas las comedias lopescas elegidas – primer ítem de nuestro triplete: “Lope”– llegaron o no a representarse en él, pues desconocemos la cartelera dramática diaria durante sus años de actividad (1626 a 1679), pero sabemos que a lo largo de ellos las mejores compañías lo visitaron con los mismos repertorios que presentaban en otros corrales de la Península Ibérica. Ello nos autoriza a pensar en la posibilidad de que algunas pertenecieran al Fénix, las cuales, por otra parte, tenían al respecto unas necesidades muy semejantes a las requeridas en obras de esa naturaleza por otros ingenios, como ratifica Eva Rodríguez García en *La puesta en escena de Lope de Vega*, cuando afirma que “no va a ser nada extraño encontrarse con todas las tramoyas posibles de la época en las comedias de Lope” (2014: 145). Nuestra aspiración no abarca a tanto, puesto que nos limitaremos, como ya se ha indicado, a las compuestas para o representadas en corrales de comedias.

Respecto a este primer ítem –Lope–, deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento a la citada investigadora por el bien estructurado, detallado, preciso e ilustrado acercamiento que su tesis proporciona respecto a la puesta en escena del conjunto de la amplísima producción dramática lopesca, que hemos tenido muy en cuenta para nuestro trabajo. Junto a ella, nos han sido igualmente de fundamental importancia por la magna, precisa y documentada información que suministran las bases de datos *ARTELOPE*, dirigida por Joan Oleza (Universidad de Valencia), y *DICAT* y *CATCOM*,

dirigidas por Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia). Fuente las tres de continuas consultas, deseamos expresar de la misma forma, tanto a sus respectivos directores como a sus colaboradores, el más sincero reconocimiento. Las citadas fuentes informativas han facilitado enormemente el punto de partida de esta ponencia, constituyendo un claro ejemplo de las extraordinarias ventajas que la aplicación de las técnicas digitales a las Humanidades aporta en el terreno de la investigación.

Y, por último, nos centramos ya en el tercer ítem del triplete inicial, “tramoya”, término bajo el que agruparemos los diversos recursos escénicos que mediante mecanismos ocultos movían lo que estaba a la vista de los espectadores, como precisa Rodríguez García (2014: 145) (Imagen III).

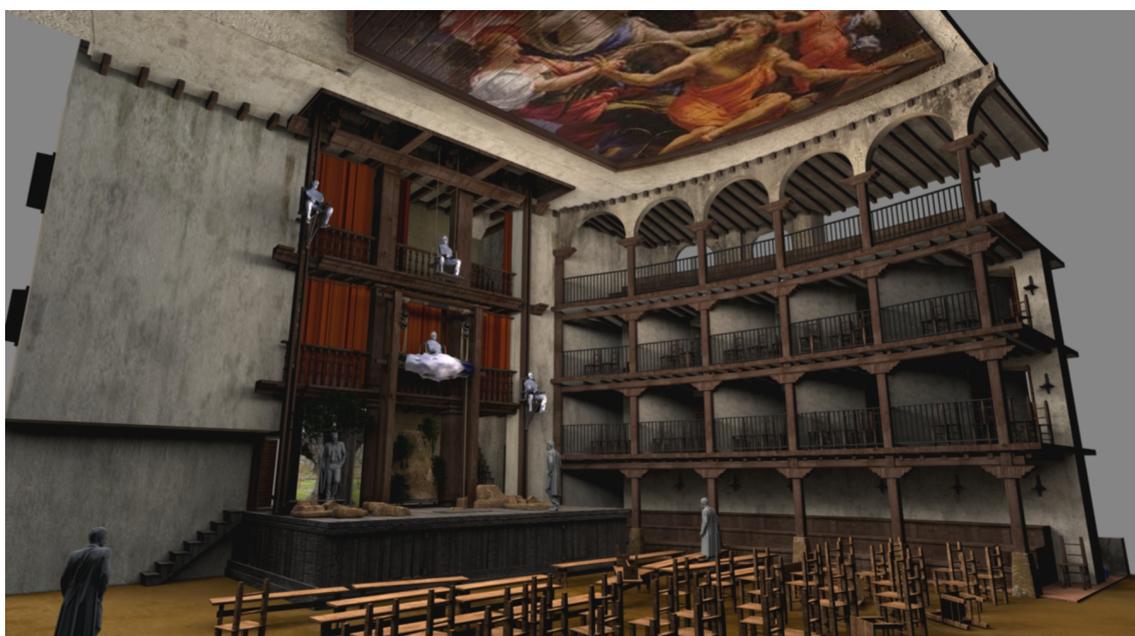


Imagen III. Vista del escenario y un lateral del Corral de la Montería con tramoyas instaladas en él

Antes de comenzar el desarrollo de este ítem, objeto prioritario del trabajo, conviene presentar la estructura del espacio llamado “teatro” en Corral de la Montería y el dispositivo escénico de que disponía, ya reconstruido virtualmente en trabajos anteriores. Para ello, tuvimos como base el dibujo de Simancas de 1691 –que lo reproduce en su forma más acabada– (Imagen IV); la planimetría elaborada para su reconstrucción virtual; las soluciones que aportaban otros corrales en casos semejantes; los huecos hallados en el muro de fondo del Patio del León, que le sirvió de pared posterior; y los numerosos datos contenidos en comedias áureas,

particularmente en *Los dos amantes del cielo*, de Calderón de la Barca, que pudo haberse representado en él³. El dibujo de Simancas señala, al sur de la planta, un conjunto de estancias denominadas “tablado”, “teatro”, “vestuarios”, “puerta que salía al patio de la entrada de los cuartos reales”, “corralillos donde desaguaban las aguas de los tejados”, etc. (Imágenes V y VI), Todas ellas conforman lo que llamaremos “el edificio del teatro” o, simplemente, “teatro”.

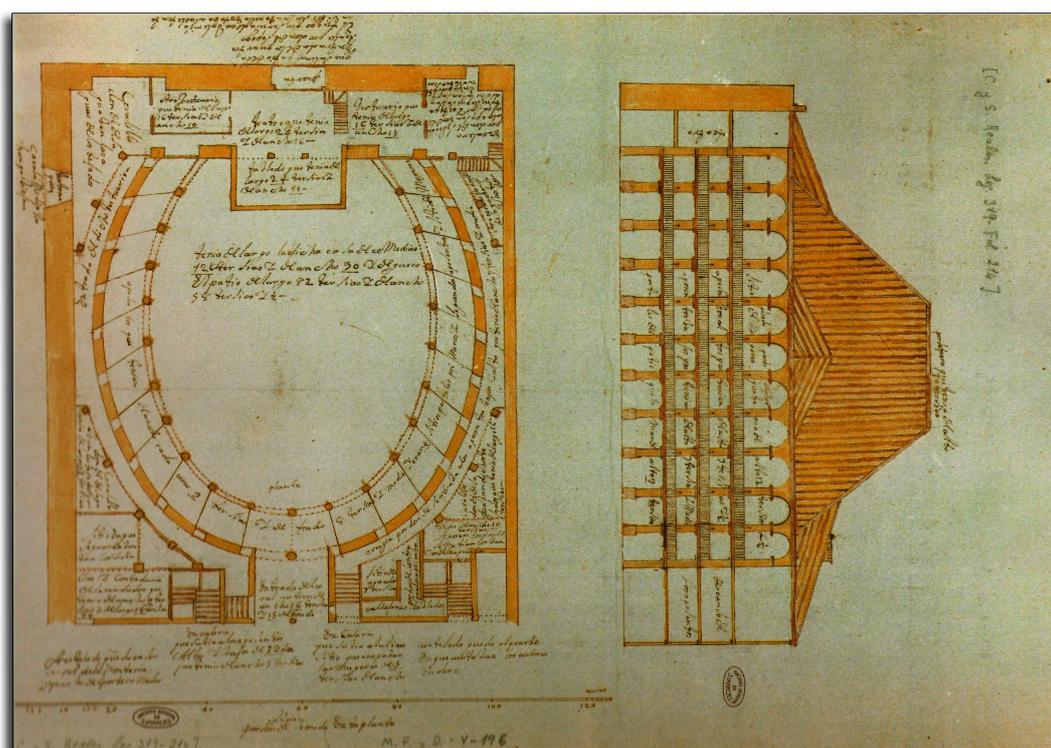


Imagen IV. Dibujo de Simancas. Planta y alzado (Archivo General de Simancas, Sig. MPD, 5-196)

³ Véase Reyes Peña y Palacios (2015), y Bolaños, De los Reyes, Palacios, Ruesga (2016b).

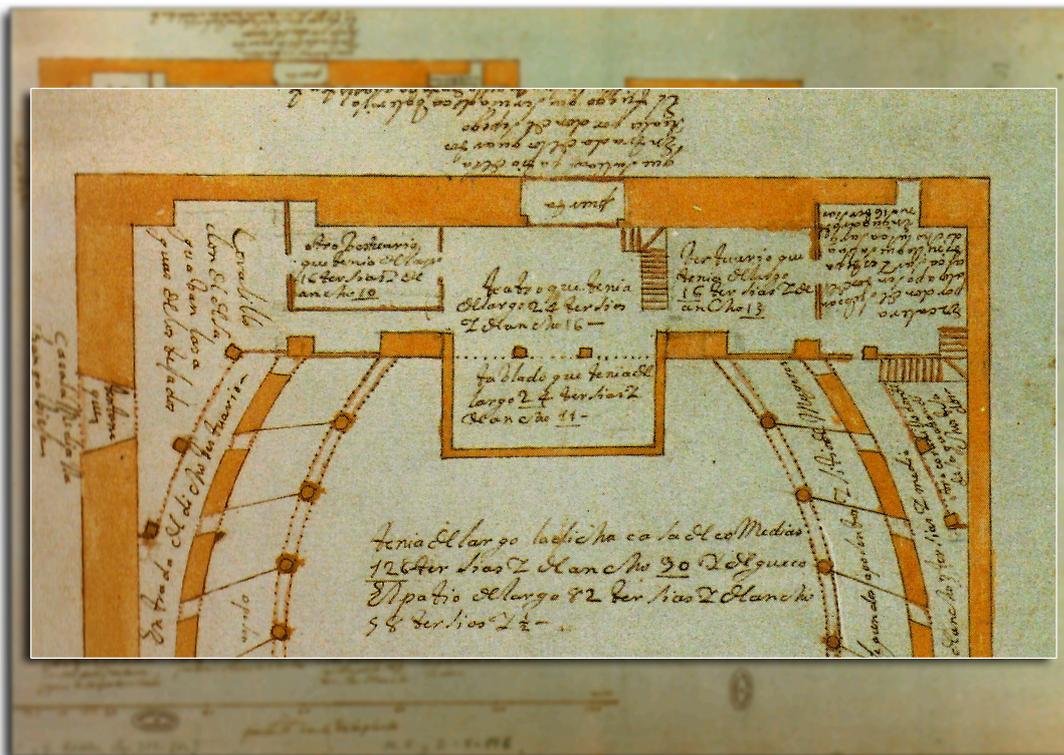


Imagen V. Detalle de la parte sur del dibujo de Simancas: conjunto que hemos denominado "edificio del teatro" o, simplemente, "teatro"

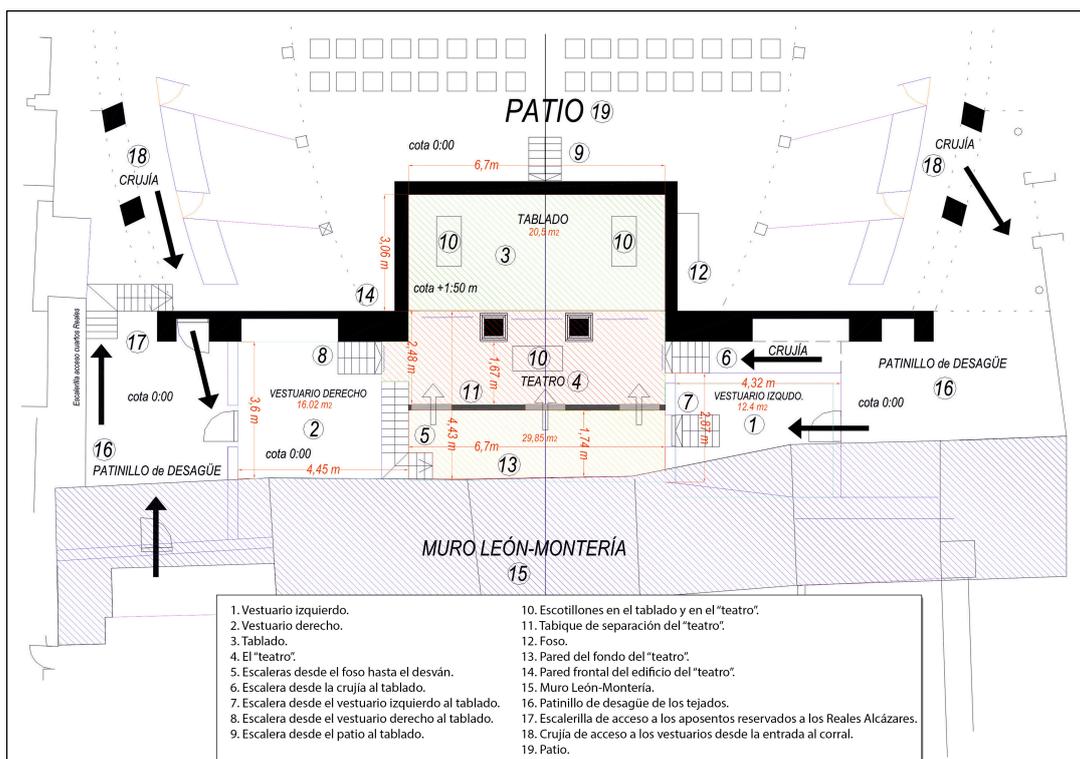


Imagen VI. Dibujo del plano de Simancas correspondiente al conjunto denominado "edificio del teatro" o "teatro", con enumeración de sus partes constitutivas

Por ambos lados de la indicada como “entrada del corral” y siguiendo las dos crujías tras los muros principales, se llega a los patinillos de desagüe de las aguas de los tejados. Por el izquierdo, mirando hacia el escenario, se accede directamente a la entrada al vestuario, donde se aprecia además un acceso a través de una crujía situada entre el tabique del vestuario y el muro del edificio del teatro. Por el derecho, aunque el camino aparece interrumpido por la escalerilla de subida a los aposentos reservados a los Reales Alcázares, hay una entrada practicada en el muro del edificio del teatro que permitiría acceder al segundo “vestuario”.

Ocupando el centro del edificio se sitúa el “tablado”, proyectado sobre el patio sin determinar su altura, en el que se dibujan dos pilares, con toda probabilidad los de sustentación de las galerías superiores, como parecen indicar las líneas punteadas; y un espacio posterior llamado “teatro”. Al fondo del mismo, se sitúa una escalerilla que recorrería toda la vertical del edificio, desde el foso hasta el desván (Imágenes VII y VIII).



Imagen VII. El tablado abrazado por las galerías



Imagen VIII. Imagen del tablado y foso: vista posterior

Admitíamos la existencia de un foso, que suponemos excavado un metro respecto al nivel del patio (Imagen IX). Su existencia, si bien no se señala en el dibujo de Simancas, parece cierta como lo atestiguan posteriores estudios arqueológicos realizados en la zona (Tabales Rodríguez, 2006: 30). Este foso quedaría conectado con el nivel del tablado mediante la escalera situada al fondo. Es probable que contase con aberturas de algún tipo que permitiesen acceder a él desde el patio o, al menos, facilitarían la entrada de luz natural y ventilación. Hemos supuesto también la existencia de varios escotillones en el tablado y consideramos plausible, además, la existencia de algún otro situado tras las cortinas.

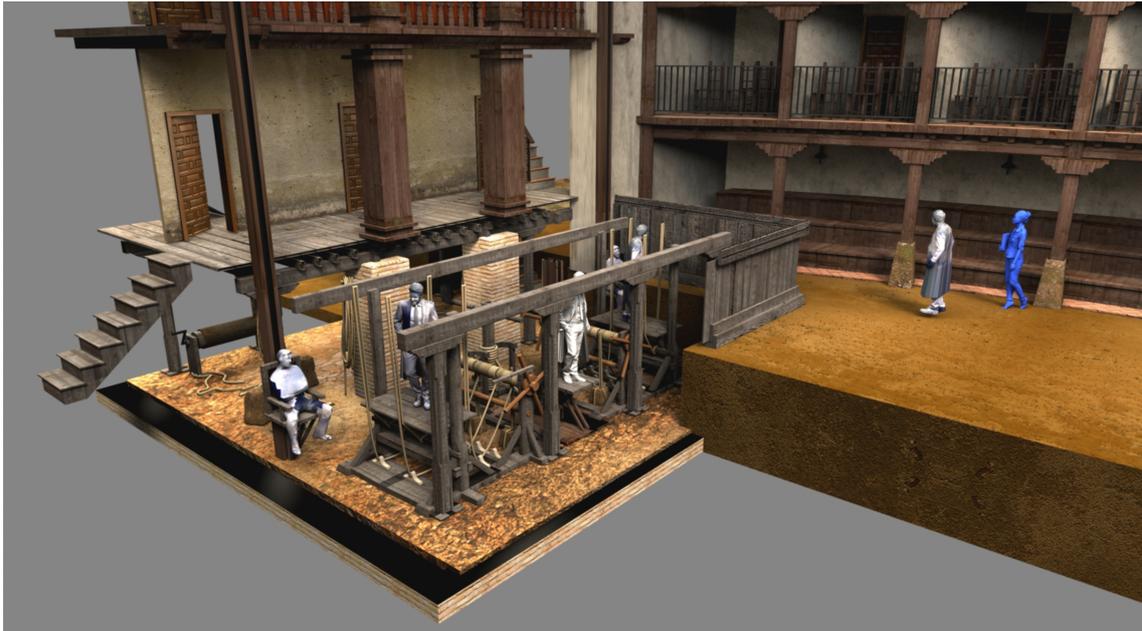


Imagen IX. Corte del foso

El tablado, elevado un metro y medio sobre el nivel del suelo, se proyectaría tres metros hacia el patio, ofreciendo un frente de casi siete metros. En total una superficie de algo más de veinte metros cuadrados. A él se podría acceder mediante una escalerilla de quita y pon desde el patio; por la escalera de la crujía antes señalada; y desde el vestuario de la derecha. Cerrando los tres huecos creados por los pilares de sustentación, encontraríamos las conocidas cortinas.

Tras ellas, el espacio llamado "teatro" en el dibujo de Simancas, que hemos dividido en dos partes mediante un tabique liviano en todos los niveles de galerías, con tres puertas en cada uno de ellos que facilitarían la circulación y el juego escénico, de forma similar a como ocurre en tantos otros corrales (Imagen X).



Imagen X. Pared liviana situada al fondo del tablado, que dividiría el espacio llamado "teatro" en el dibujo de Simancas

Sobre el tablado, se levantaba el desván, situado en el tercer piso del "teatro", para alojamiento de los mecanismos que permitieran accionar la maquinaria escénica para descensos y elevaciones pesadas y complejas (Imagen XI). La estructura de la cubierta del edificio lo autorizaba, aunque con cierta angostura. A él, se accedería por la escalera del fondo que recorría todo el "teatro", desde el sótano hasta este nivel en que nos encontramos.



Imagen XI. Vista del desván del Corral de la Montería

De esta manera –recapitulemos–, dispondríamos de los siguientes recursos escénicos, que convertirían en muy flexible la fisonomía del espacio escénico para la puesta en escena:

- a) Escotillones en el tablado y tras las cortinas (Imagen XII).



Imagen XII. Escotillones en el tablado y tras las cortinas

- b) Puertas en los tabiques para acceder al “teatro” desde el fondo (Imagen XIII).

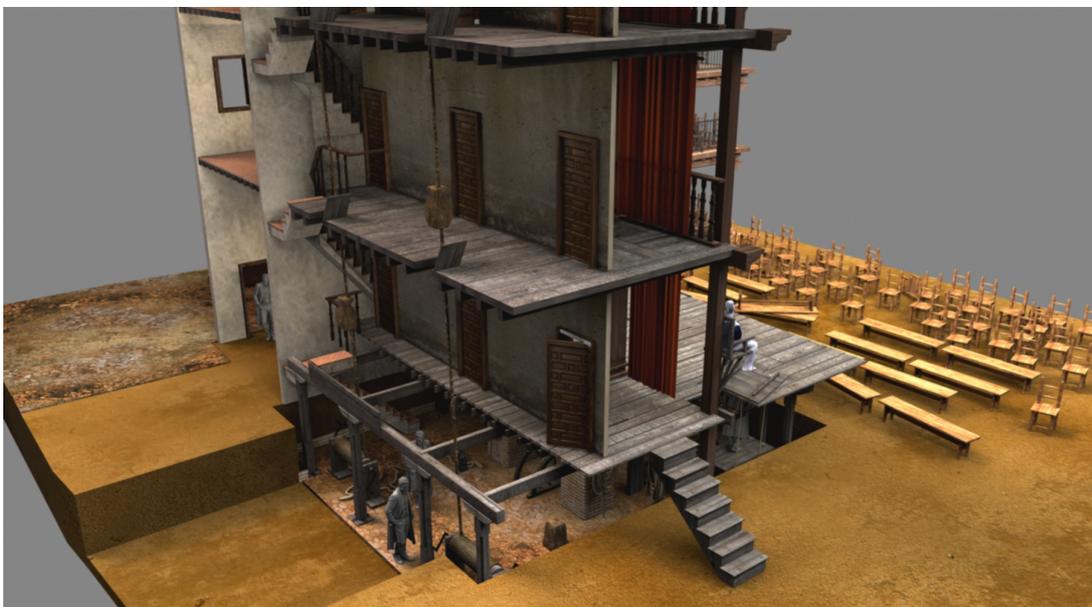


Imagen XIII. Puertas en los tabiques para acceder al “teatro” desde el fondo

- c) Accesos desde los laterales en el nivel del tablado y en cada una de las galerías (Imagen XIV).



Imagen XIV. Accesos desde los laterales en el nivel del tablado y sus galerías

- d) Desván para el alojamiento de mecanismos que permitieran mover la maquinaria escénica para descensos y elevaciones de tramoyas complejas (Imagen XV).



Imagen XV. Desván para el alojamiento de mecanismos que permitieran mover la maquinaria escénica para descensos y elevaciones de tramoyas complejas

- e) Pies derechos para soporte de recursos que posibilitaran ascender desde el foso hasta el desván y viceversa (Imagen XVI).

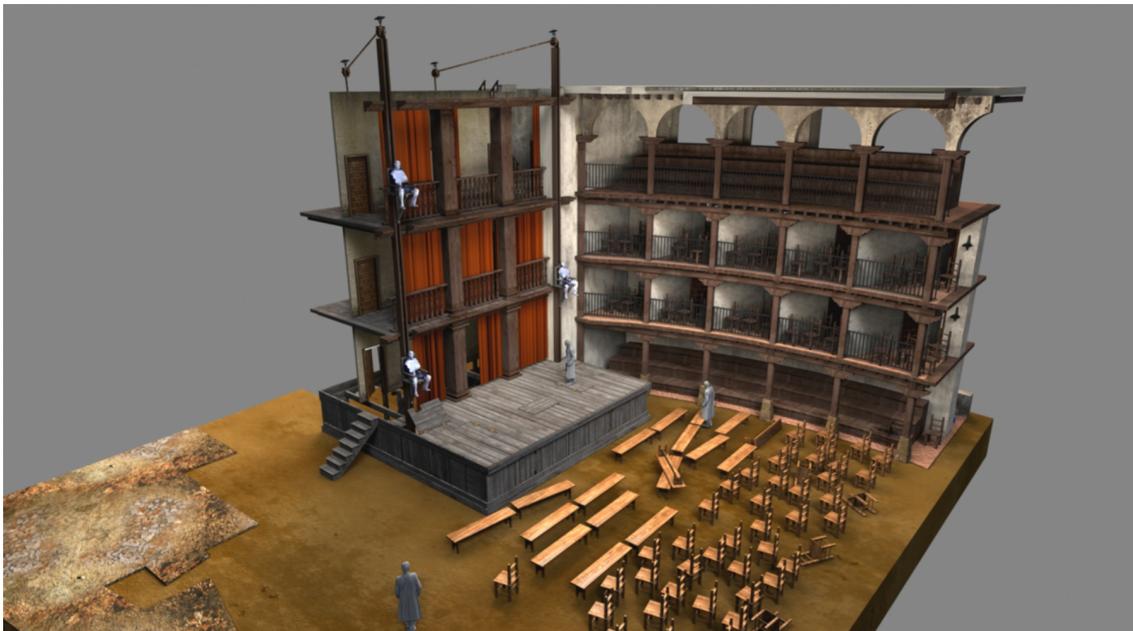


Imagen XVI. Pies derechos para soporte de recursos que posibilitaran ascender desde el foso hasta el desván y viceversa

- f) Por último, suponemos la existencia de máquinas de efectos diversos de sonido, así como de candiles y velas para la iluminación artificial, que en este momento no vamos a tratar.

A estos recursos fijos y permanentes al pertenecer a la propia estructura del espacio escénico, hay que añadir otros, practicados, adosados o añadidos a ella también de forma permanente (A); otros, montables y desmontables según las necesidades de las diversas puestas en escena; y otros como elementos exentos disponibles en el teatro o contruidos a demanda (C). Todos ellos, por necesitar mecanismos de tracción o elevación ocultos a los espectadores, los englobaremos, como ya hemos indicado, bajo el apelativo general de tramoyas. Conviene advertir que todos han sido ya estudiados por especialistas en la puesta en escena del teatro áureo, como O. Arróniz (1977), J. E. Varey (1988; 1990), J. J. Allen (1989a; 1989b; 2015), A. Rodríguez G. de Ceballos (1989), R. Maestre (1989), J. M. Ruano (1994; 2000), A. de la Granja (1995; 2002), E. Rodríguez García (2014), entre otros, a cuyos cualificados estudios remitimos desde estas páginas. La novedad de nuestro trabajo reside en su reconstrucción virtual en un corral concreto, reconstruido también

virtualmente con medidas reales sobre un dibujo de época (1691), lo cual aporta una mayor fiabilidad y verosimilitud a su empleo.

A partir de las necesidades detectadas en las comedias de Lope escritas para o representadas en corrales, abordaremos la descripción y el funcionamiento de diversos recursos, siguiendo la clasificación anterior e ilustrando su presencia y uso en las comedias a través de las acotaciones explícitas insertas en ellas por Lope. El recorrido por su obra dramática ha ratificado la afirmación crítica del menor uso de tramoyas en las comedias escritas para corral y su mayor empleo en las comedias escritas para otros lugares teatrales (piezas cortesanas, religiosas o profanas compuestas para determinadas celebraciones), si bien, como indicaremos, algunas de ellas se representan también en corrales, sintiéndose obligadas en ocasiones a adaptar sus requerimientos escénicos, si aquellos no disponían de los recursos pedidos⁴. También se puede observar por la datación atribuida a las piezas que las seleccionadas recorren las distintas etapas de la producción del Fénix.

He aquí el cuadro de los recursos que trataremos, distribuidos en tres grupos:

A) Elementos integrados en la estructura del lugar escénico:

A.1. Escotillones: situados en el tablado, en las galerías, en el foso y en el desván.

A.2. Tornos: situados en el foso y en el desván.

A.3. Canales permanentes.

B) Elementos montables y desmontables:

B.1. Canales adosadas a escotillones, canales dobles.

B.2. Monte: pendiente escalonada, rampa, despeñadero.

B.3. Bofetones: circulares o de quicio, horizontales.

⁴ Como punto de partida para este recorrido, nos ha sido de fundamental utilidad, como ya se ha expresado, la tesis de Rodríguez García (2014). Consideraremos comedias de corral, sin advertirlo explícitamente, aquellas que la crítica admite como tales, existan o no datos documentales que aseguren su representación en este tipo de lugar teatral. En los casos de las compuestas para otros lugares y circunstancias, nos hemos limitado a seleccionar solo aquellas de las cuales hay constancia documental de su representación en corrales, como explicitaremos en las respectivas notas.

B.4. Grúas y diversas variantes como pescantes, invención del pozo, sacabuche, cabria, cabrillas.

C) Elementos exentos:

C.1. Carras: plataformas con ruedas diversas.

C.2. Canales exentas.

Los materiales fundamentales para su construcción y uso eran la madera, cuerdas de diverso grosor y longitud, tornos, poleas o garruchas, ruedas, manivelas, contrapesos, bisagras, clavos, telas, pintura..., todos de frecuente utilización por los artesanos de la época, además de lienzos, telas, cartones, papel oro, ramas y otros que contribuían a su decoración para darles la apariencia deseada (paisaje, peña, monte, árbol, cielo, nubes...) y ocultar su realidad a la vista del público. Aquí prescindiremos de la decoración que presentaban y nos limitaremos a meterlos en medida, adaptándolos a un corral concreto con unas dimensiones reales y a mostrar sus respectivas estructuras-base, desprovistas de adornos. Para facilitar su identificación y evitar las confusiones que a veces hallamos, reducimos al máximo sus diversas nomenclaturas, en virtud de su forma, uso y funcionamiento.

En líneas generales, este conjunto de ingenios sirven para mover, hacer aparecer o desaparecer, y desplazar en sentido horizontal o vertical personas, objetos o decorados. Para el estudio y mostración de cada uno, seguiremos la misma metodología:

–Breve referencia a la/s comedia/s de Lope de la/s que partimos para ejemplificar el recurso en cuestión: título, fiabilidad de autoría, fecha de composición, presencia/ausencia en las listas de *El peregrino en su patria* (eds. 1604 [P1] y 1618 [P2]) y presencia/ausencia en la colección de *Partes de las comedias de Lope de Vega* o su primera aparición impresa, junto a la indicación bibliográfica de la edición utilizada para su lectura, a la que corresponderán las citas de las acotaciones explícitas seleccionadas⁵.

⁵ Para las referencias documentales a las comedias de Lope, nos hemos servido de los datos facilitados por las bases ARTELOPE, DICAT y CATCOM, a las que remitimos para ampliar los datos aquí recogidos. Para las referencias textuales, citamos por los textos publicados por PROLOPE siempre que ha sido posible. En las *Partes* aún no editadas por PROLOPE, recurrimos a la base de datos *Teatro español del Siglo de Oro (TESO)*, y, cuando no aparece en *Partes* de Lope, a una edición fiable desde el punto de vista textual. Para evitar repeticiones

–Acotaciones explícitas de las citadas comedias, donde aparece el recurso.

–Denominación y descripción del recurso con ejemplificación e ilustración adaptadas a la/s pieza/s citada/s.

A. Elementos integrados en la estructura del lugar escénico

A.1. Escotillones

Comedias:

–*La campana de Aragón*. Fiable. 1596-1603, prob. 1598-1600 (MB: 239). P1 y P2. *Parte XVIII* (1623). Ref. bibliog.: *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*⁶.

–*El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*. Fiable. Anterior a 1607 (MB: 393). P2. *Parte III* (1612). Ref. bibliog.: *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, Luigi Giuliani, ed. *Comedias de Lope de Vega. Parte III* (2002, vol. I: 397-501)⁷.

–*El conde Fernán González*. Fiable. 1606-1612, prob. 1610-1612? (MB: 303). *Parte XIX* (1624). P2. Ref. bibliog.: *TESO*.

–*El Brasil restituido*. Fiable. Ms. autógrafo fechado el 23 de octubre de 1625 (MB: 98). No P1 ni P2. No presente en la colección de *Partes de comedias de Lope de Vega*. Ref. bibliog.: Marcelino Menéndez Pelayo, ed. (vol. XIII, 1902: 75-106), que utiliza la copia del autógrafo de Agustín Durán⁸.

innecesarias, dejamos en esta nota constancia de ello, indicando en los demás casos las fuentes desde donde tomamos los datos. Igual que agradecíamos al principio la labor realizada por los autores de las tres primeras bases de datos citadas, agradecemos ahora la excelente labor realizada por el Grupo Prolope por su fiable y riguroso establecimiento de los textos del poeta, así como la utilidad de la base *TESO*.

⁶ En las citas del *TESO*, modernizamos la grafía, acentuación y puntuación, respetando lo que afecta la lengua de la época en los tres niveles del signo lingüístico. Para localizar las acotaciones del *TESO*, citamos la línea versal (l. v.) anterior a las mismas más el signo aditivo +, siguiendo la forma de numeración que, cada 25 líneas versales, emplea esta base de datos.

⁷ Fue representada probablemente en el corral de comedias de Salamanca entre el 10 y el 14 de octubre de 1606 por la compañía de Juan de Morales (Medrano). El 14 de octubre de ese año, Girolamo Da Sommaia anota en su *Diario* la representación en dicho corral en los últimos días de *El negro santo*, *El francés leal*, que "es la de los carboneros", y *La descendencia de los Sarmientos*, puesta en escena dos días (CATCOM).

⁸ Debió representarse en uno de los corrales madrileños, por el director de compañía Andrés de la Vega, en algún momento entre el 29 de octubre de 1625 y final de la temporada teatral, que fue el 24 de febrero de 1626, probablemente en fecha muy cercana a la aprobación, dada

Acotaciones:

La campana de Aragón: “Húndese el Rey por artificio en el tablado” (TESO, acto II, l. v. 829+).

El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo: “Haga que le va a besar y, por junto al Santo, hacia la negra, de debajo del tablado, salga una cabeza de sierpe con un cohete en la boca echando fuego, o salga el cohete solo y espántese la negra y vuelva atrás con temor” (ed. Luigi Giuliani: acto II, v. 1243+).

El conde Fernán González: “Al entrar se trague la tierra un soldado y los demás se detengan” (TESO, acto I, l. v. 198+).

El Brasil restituído: “Salga la Herejía abriéndose un escotillón, con algunos tiros debajo del teatro, y suba hasta una vara del suelo, diciendo:” [...] “Toquen y todo desaparezca a un tiempo” (ed. Menéndez Pelayo: acto II, p. 97).

Descripción y denominación del recurso:

Se trata de una trampilla practicada en el suelo que debe abrirse para realizar su función⁹. Se encontraban situados en el tablado, en el suelo de las galerías de fondo del mismo, en el suelo del desván de los tornos y en el fondo del vestuario para canalizar las cuerdas de los contrapesos. Se abrían y cerraban mediante poleas y cuerdas o manualmente, según las exigencias de la comedia (Imagen XVII). El escotillón es un elemento básico citado con frecuencia. Se habla, incluso, de la necesidad de reparar el tablado por la multitud de roturas producidas por el uso de los escotillones¹⁰. Su función

la actualidad del tema que tocaba la victoria de los españoles en Brasil, el 30 de abril, noticia que en julio de 1625 llegó a la corte (CATCOM).

⁹ Escotillón: “Puerta o tapa cerradiza en el suelo. Llámense así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias” (Aut.: s. v.). En las citas de *Aut.*, seguimos los mismos criterios expuestos para las citas de los textos.

¹⁰ Recordemos con J. M. Ruano que el tablado de madera del madrileño Corral del Príncipe hubo de ser reparado en el período de 1641 a 1678 un mínimo de siete veces, a causa principalmente de los escotillones, sufriendo su rival, el Corral de la Cruz, de la misma manera su pernicioso abuso, viéndose obligada la administración en dos ocasiones (1652 y 1662) a limitar el número de escotillones en el de la Cruz a un máximo de siete (Ruano y Allen, 1994: 461-462). Y de una situación parecida quedan también testimonios en el Corral de la Montería: en un documento de reparaciones del 12 de septiembre de 1663, se precisa la necesidad de “reparar en el mismo tablado [el de representación] las planchas que juegan las tramoyas, echándoles quatro pies derechos con sus zapatas”; y, en la información correspondiente sobre el tipo de reparo que ello supone, se indica: “Echar los pies derechos en el mismo tablado

principal es hacer aparecer o desaparecer de la vista del público a un personaje o a veces un elemento decorativo (ramas, fuego).



Imagen XVII. Escotillones abiertos situados en distintas partes del "teatro"

Algunos de ellos, concretamente los situados en el tablado, podían emplear elevadores, un artilugio complejo para hacer aparecer/desaparecer personajes o decorados desde el foso. El conservado en el teatro de Alcalá de

para su fuerza es reparo menor. En el tercer suelo del bistuario se an de echar unas tablas para el uso de las tramoyas; en jamás las a puesto el Alcázar, que ellos [los arrendadores] quando lo an menester se las ponen" (Bolaños, Palacios, de los Reyes y Ruesga, 2012: 243-244).

Henares es el modelo que hemos recreado por responder exactamente a las exigencias de las comedias y a las descripciones más aceptadas (Imagen XVIII).



Imagen XVIII. Elevador situado en el foso

A.2. Tornos

Comedias:

–*La vida de San Pedro Nolasco*. Fiable. 1629 (MB: 70). No P1 ni P2. *Parte XXII* (1635). Ref. bibliog.: *TESO*¹¹.

–*Los trabajos de Jacob. Sueños hay que verdad son*. Fiable. 1620-1630 (MB: 399). No P1 ni P2. *Parte XXII* (1635). Ref. bibliog.: *TESO*¹².

Acotaciones:

La vida de San Pedro Nolasco: “Aquí en un trono de ángeles, abriéndose una nube, se ve a la Virgen Nuestra Señora” (*TESO*, acto I, l. v. 713+).

Los trabajos de Jacob: “Quédase dormido [Jacob, reclinado sobre el pozo del juramento], y con música baje una nube con un Ángel. Ábrase la nube y baje el Ángel hasta poner los pies, o el trono en que viene, sobre el brocal del pozo” [...] “Vuélvese a subir con música y cúbrese” (*TESO*, acto III, l. v. 714+ y 725+).

Descripción y denominación del recurso:

El torno es una máquina que, esencialmente, consiste en un cilindro dispuesto en horizontal para girar alrededor de su eje por la acción de palancas, cigüeñas¹³, manivelas o ruedas, y suele actuar sobre la resistencia por medio de una cuerda que se va arrollando al cilindro (Imágenes XIX y XX).

¹¹ Es posible que se representara en el Corral de la Olivera de Valencia, entre el 20 de julio y el 12 de octubre de 1644, pues figuraba en el repertorio que el autor Pedro de Ascanio se comprometió a representar en dicho corral entre esas fechas (*CATCOM*).

¹² El 17 de abril de 1692, la compañía de Manuel Ángel y Fabiana Laura representó en el patio de comedias de Valladolid la obra *Sueños hay que son verdad* (*CATCOM*).

¹³ Cigüeña: “Manivela que tienen los tornos y otros instrumentos y máquinas en la prolongación del eje, por cuyo medio se les da con la mano movimiento rotatorio” (*DRAE*: s. v.).



Imagen XIX. Vista desde el fondo del "teatro" de tornos situados en el desván



Imagen XX. Nueva vista posterior de los citados tornos

Se trata de uno de los recursos más importantes del edificio escénico por cuanto su función es la de permitir el descenso y ascenso de los elementos más pesados y complejos. Situados en el llamado por ello desván de los tornos, el recurso estaría compuesto por uno o más de gran potencia (nosotros hemos usado tres por razón de espacio), bien anclados a la estructura del teatro, movidos por varios hombres que permitirían hacer descender y posteriormente ascender a personas o decorados como nubes o rocas, troncos u otros, pudiendo incluso abrirse durante el descenso. Similar mecanismo, pero de tamaño mucho más reducido y situado en el foso (Imagen XXI) es el que se emplea para el movimiento del recurso que trataremos a continuación: la canal.

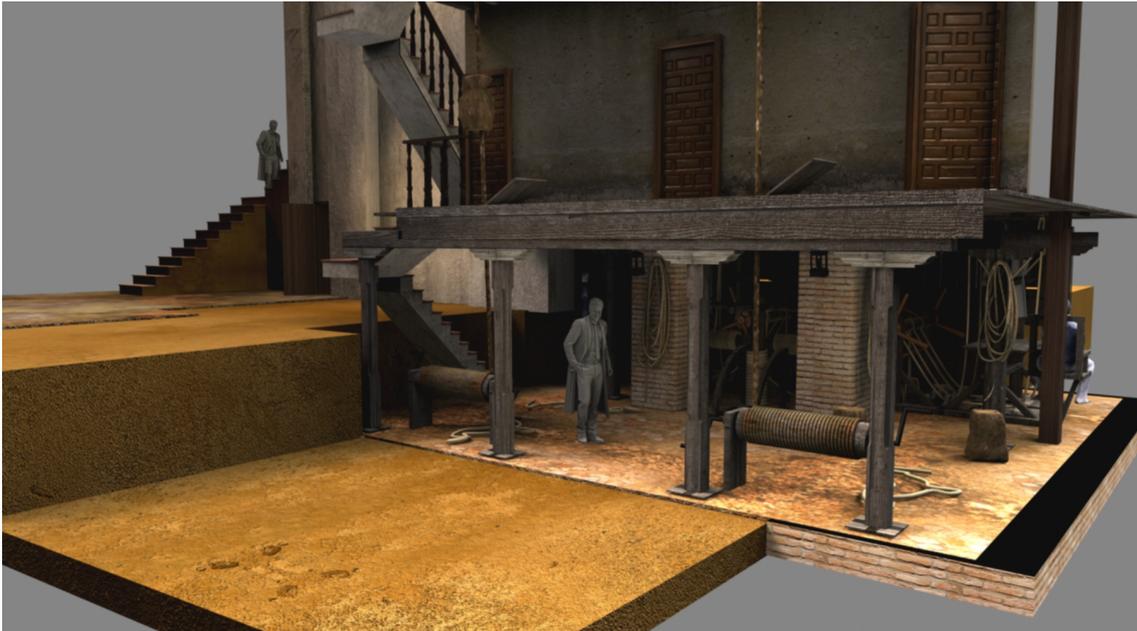


Imagen XXI. Torno para el movimiento de la canal, situado en el foso en vista posterior

A.3. Canales

Comedias:

–*El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* (anterior a 1607)¹⁴.

–*El cardenal de Belén*. Fiable. Ms. autógrafo datado el 27 de agosto de 1610. P2. *Parte XIII* (1620). Ref. bibliog.: TESO¹⁵.

–*El Brasil restituido* (23 de octubre de 1625).

–*La vida de San Pedro Nolasco* (1629).

Acotaciones:

El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo: “Si quieres oír del cielo / vísperas, pon esos pies / con éstos. // Póngalos” [...] “Arrimen los hombros el santo y Lesbio, lado por lado, y levántense del suelo como una vara, o lo que fuere posible, sobre una invención, y cantan dentro” [...] “Canten el *Psalmus Laudate Domini omnes gentes*, y después vuelvan a bajar por su invención como subieron, y arrójese Lesbio a los pies del santo y diga” (ed. Luigi Giuliani: acto II, vv. 1285-1287+, 1291+).

¹⁴ En los casos de las comedias ya presentadas, nos limitaremos, al utilizarlas de nuevo, a indicar solo la fecha de composición para evitar la reiteración innecesaria de datos ya expuestos.

¹⁵ La pieza se representó por la compañía de Domingo Balbín en diversos corrales de la Península Ibérica: Madrid, Alcalá de Henares, Lisboa, Granada, Jaén y Murcia, entre el 9 de septiembre de 1610 y el 11 de febrero de 1615 (véase para más detalles *DICAT* y *CATCOM*).

El cardenal de Belén: “Levántenle en alto [a San Jerónimo], y descúbrase una cortina en que se vean María, y José, y Niño, y por un lado de monte bajen pastores y, por otro, tres Reyes” [...] “Salga abajo Marino azotando al león y ciérrese todo, y el santo vaya bajando” (TESO, acto III).

El Brasil restituido: “Salga la Herejía abriéndose un escotillón, con algunos tiros debajo del teatro, y suba hasta una vara del suelo, diciendo:” [...] “Toquen y todo desaparezca a un tiempo” (ed. Menéndez Pelayo, acto II, p. 97).

La vida de San Pedro Nolasco: “Aquí gran salva de tiros y vaya volviendo la nave con banderas y armas de la Merced y, sentados muchos cautivos hombres, y mujeres y muchachos con escapularios y los escudos en ellos, San Pedro y fray Pierres, y, al ir tornando a tierra, en el teatro, por una plancha en una columna que esté enfrente, vaya saliendo la imagen de nuestra Señora de la Merced” (TESO, acto III, l. v. 779+).

Descripción y denominación del recurso:

La canal, en ocasiones denominada “pescante” o “elevación” por su definición en el *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro* (Ruano, 2000: 248), es una tramoya muy citada en las acotaciones de las comedias y probablemente una de las más usadas en los corrales por su utilidad y versatilidad para realizar desplazamientos verticales de personajes o decorados. En síntesis, como describe Nicolò Sabbattini en su *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638: Libro Segundo: 135 y ss.), consiste en un madero (pie derecho) con una canal practicada en su vertical que permite correr por ella otro madero tirado por una cuerda que soporta una peana o base (Imagen XXII).

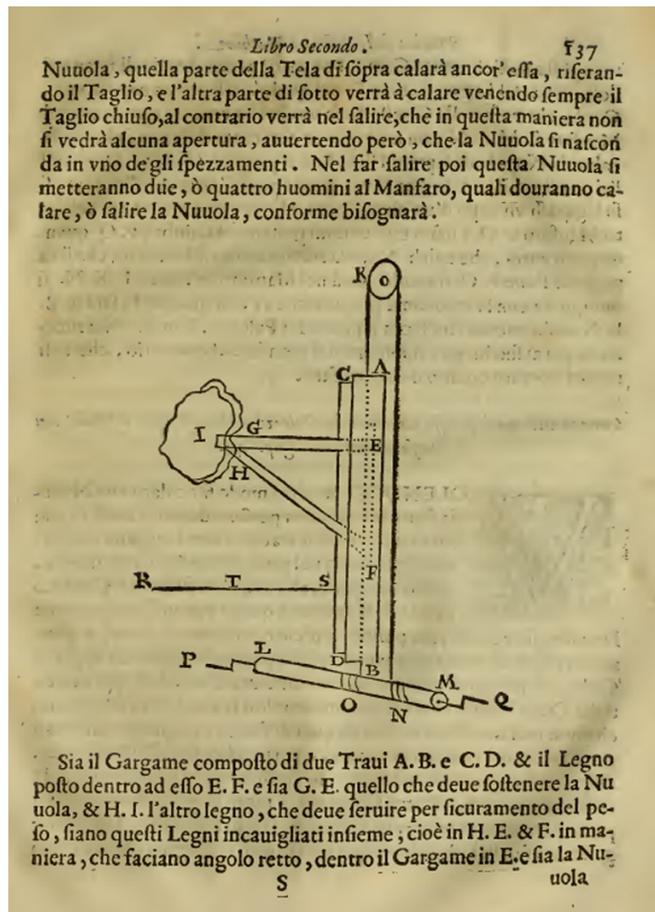


Imagen XXII. Dibujo de la canal por Nicolà Sabbattini
(*Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, 1638: Libro Segundo, p. 137)

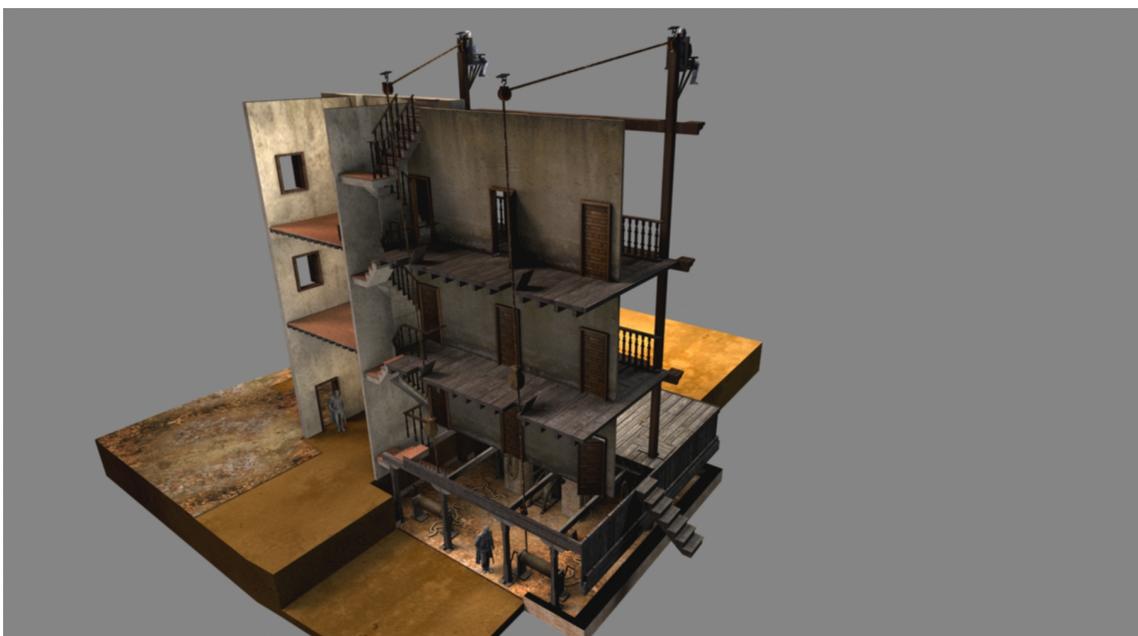


Imagen XXIII. Canales vistas desde la parte posterior del "teatro"

En el foso del tablado se dispondría el torno para su manejo al que se fijaría una maroma con sus correspondientes contrapesos que, recorriendo la vertical trasera del edificio del teatro (salvando los niveles de galerías a través de pequeños escotillones practicados al efecto), llegaría hasta el desván de los tornos; desde allí, sería distribuida mediante poleas fijadas a las gruesas vigas de la estructura, para finalmente alcanzar la parte superior de la fachada del teatro (Imagen XXIII). Desde aquí, bajando por la vertical delantera, permitiría la bajada y subida de la peana que porta al personaje (Imagen XXIV)¹⁶. Nosotros hemos supuesto la existencia de dos canales fijas, situadas a ambos extremos de la fachada frontal del "teatro", convencidos de que un elemento tan utilizado debía estar integrado en la estructura de manera permanente (Imagen XXV).

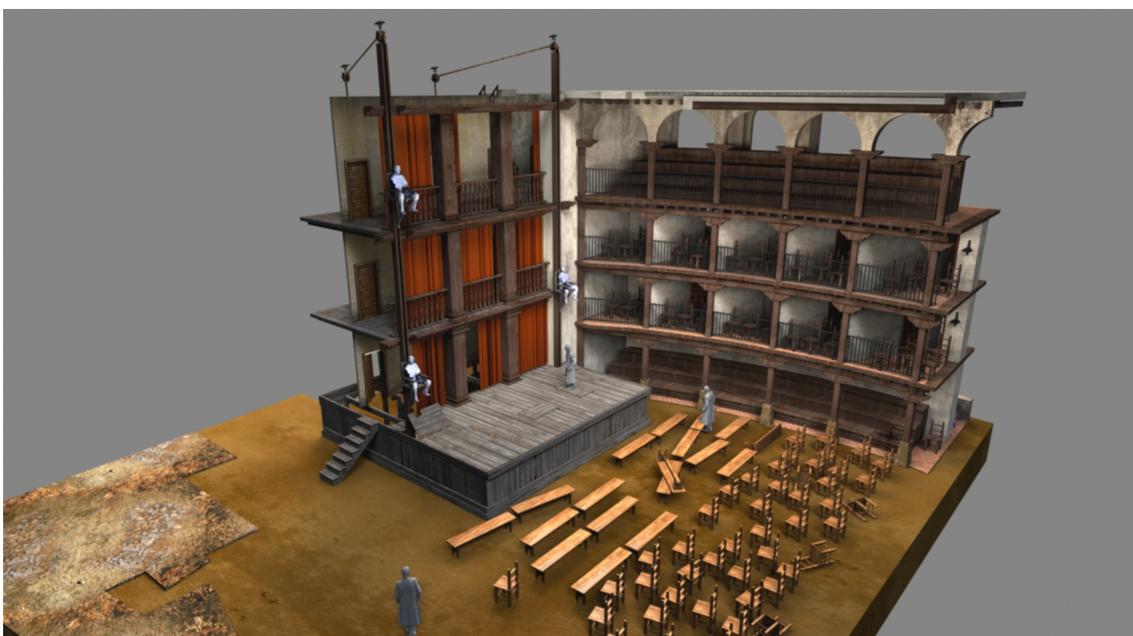


Imagen XXIV. Canales en los extremos de la fachada frontal del "teatro"

¹⁶ Para más detalles sobre la canal, véase Agustín de la Granja (1995).



Imagen XXV. Canales con presencia de personajes subidos hasta el desván

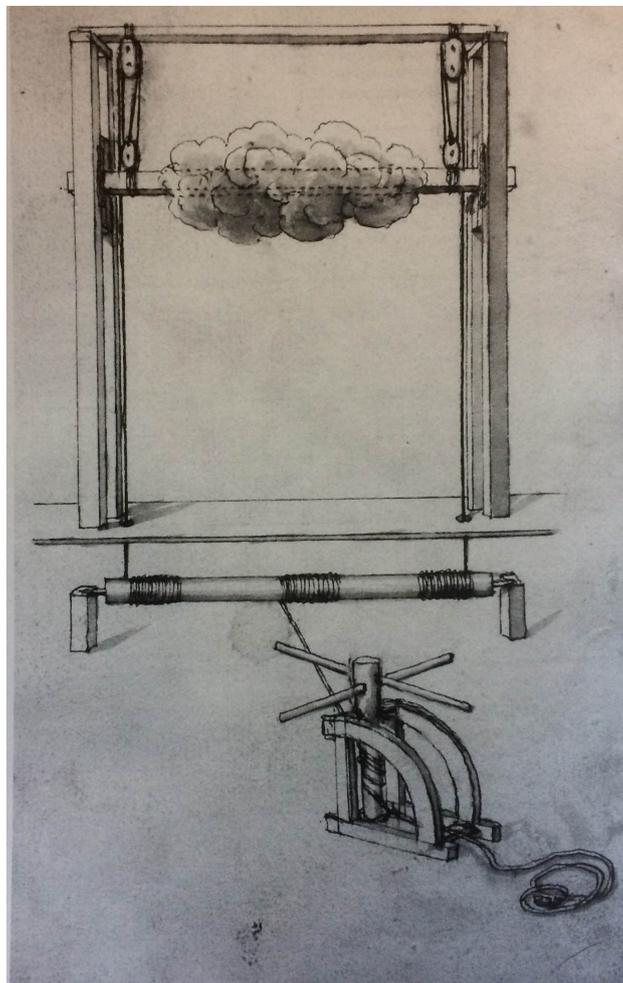


Imagen XXVI. Dibujo de la canal doble por Nicolò Sabbattini (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 312)

No obstante, es posible que se pudieran montar otras canales a demanda de las compañías en otros lugares del tablado, quizá acopladas a algún escotillón o, en caso de una exigencia específica, montar una canal doble tal como describe Sabbattini (Imagen XXVI). Este montaje estaría reservado a situaciones muy exigentes, si tenemos en cuenta que, bajo el tablado, en el foso, tendría que disponerse el torno y el cilindro de distribución de las cuerdas que Sabbattini muestra en su magnífico dibujo, compitiendo con los elevadores de los escotillones por el reducido espacio existente (Imagen XXVII). No debemos olvidar que todos estos artilugios tenían además que ser manipulados por más de una persona que también reclamaría su espacio. Desconocemos –aunque estimamos que no– si el dibujo de Sabbattini se realiza pensando en su uso en corral.



Imagen XXVII. Canal doble

Es posible que existiera una variante de canal no anexada a la fachada del “teatro”, permitiendo situar el pie derecho, convenientemente arriostrado, en cualquier lugar del tablado. Exigiría tan solo un agujero en el suelo para reenviar la maroma al torno correspondiente. Esta canal no permitiría la aparición de un personaje, pero si su “elevación” (levitación) a la altura pedida por la acotación. La llamaremos canal exenta (Imagen XXVIII).



Imagen XXVIII. Canal exenta

En este caso, la canal ya no podría denominarse “pescante”, porque dejaría de estar “anexada a una cornisa u otra parte avanzada entregada su mitad para colgar en su extremo una garrucha...”, como indica para el pescante García Salinero en el *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro* (1968, s. v.). Nosotros preferimos para este recurso aquí descrito con sus distintas modalidades la denominación general de canal, por cuanto ella es el elemento característico para su funcionamiento.

No resulta fácil situar una canal acoplada a un escotillón del tablado por cuanto su pie derecho tendría que alojarse en el foso para allí ser afianzado con objeto de soportar el peso del personaje, sin olvidar el correspondiente torno para su manipulación. Pero no hemos renunciado a tratar de visualizar esta posibilidad, combinándola, en lo relativo a los mecanismos del foso, con el aparato de la canal doble (Imagen XXIX).



Imagen XXIX. Canal acoplada a un escotillón del tablado

No obstante, debemos señalar que, caso de emplearse, exigiría que el elemento decorativo correspondiente (columna, nube, ramas, etc.), necesario para ocultar el pie derecho, permaneciera en su lugar toda la función, porque imaginar que fuese montada y desmontada parece inviable.

En resumen, hemos supuesto las siguientes variantes de canal:

- Adosadas de manera permanente a la fachada del edificio del teatro con sus tornos de manipulación en el foso tal como describe Sabbattini.
- Canal doble situada delante de la línea de cortinas con altura suficiente para descender desde el segundo nivel de galerías (dibujo de Sabbattini).

- Canal exenta situada en cualquier lugar del tablado, reservada para elevaciones de poca altura ('levitaciones').
- Desmontables y adosadas a un escotillón del tablado que debería permanecer abierto toda la representación y cubierto su pie derecho con la conveniente decoración.

La canal ofrece posibilidades distintas a la tramoya del desván, reservada, en nuestra opinión, para apariciones más espectaculares, más complejas y pesadas, como el descenso de personas que, al subir de nuevo, se llevan consigo a otras, lo cual requiere de una complicada y resistente estructura. Ésta, oculta en el desván de la vista del público hasta el momento de su aparición, permitiría su preparación, incluyendo elementos de seguridad para los usuarios. La canal, en cambio, queda prácticamente a la vista del público hasta el momento de su uso y, aunque podamos imaginar cierta ocultación mediante telas y otros recursos "decorativos", el acto de acceder a ella podría ser, nos atrevemos a decir, de alto riesgo, particularmente en La Monería, debido a la altura de sus galerías.

B. Elementos montables y desmontables

B.1. Canales adosadas a escotillones, canales dobles. Aunque su empleo es accidental, es decir, no siempre están instaladas sino que se montan y desmontan según las necesidades de las comedias, al poseer el mismo mecanismo de base, hemos preferido incluir su tratamiento entre los diversos tipos de canal considerados en el apartado anterior, al que remitimos.

B.2. Monte: pendiente escalonada, rampa, despeñadero.

Comedias:

-*El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*. Fiable. Autógrafo: 26 de agosto de 1603 (MB: 84). P1 y P2. Parte XIV (1620), Ref. bibliog.: TESO.

-*El conde Fernán González* (1606-1612, prob. 1610-1612?).

-*La limpieza no manchada*. Fiable. 1618 (MB: 66). No P1 ni P2. Parte XIX (1624). Ref. bibliog.: TESO¹⁷.

¹⁷ Según Cotarelo, la compañía de Baltasar Pinedo representó en Madrid en el año 1620, antes de partir hacia Valencia, la comedia *El asombro de la limpia concepción de María* en espacio de corral (véase CATCOM).

–*El Brasil restituido* (23 de octubre de 1625).

Acotaciones:

El cordobés valeroso, Pedro Carbonero: “Echan mano a las espadas todos y éntanse, y dentro forman batalla con los moros, y suben al monte heridos, y salen los moros, Abenadín, Arfego, y Cerbín con caja y bandera” [...] “Retíranse los moros. Asómase Pedro Carbonero en lo alto del monte” [...] “Quítase de allí. Torna otra vez dentro la batalla y andan unos tras otros, y suenan escopetas y baja rodando por el monte Pedro Carbonero como con las ansias de la muerte” (*TESO*, acto III, l. v. 833+, 865+, 962+).

El conde Fernán González: “Hagan que suben el monte” (*TESO*, acto I, lín. v. 1085+).

La limpieza no manchada: “Súbese [Belardo] a un monte” (*TESO*, acto I, l. v. 784+).

El Brasil restituido: “Vanse [Machado y otros] subiendo por un montecillo” (ed. Menéndez Pelayo, 1902, vol. XIV, acto I, p. 86).

Descripción y denominación del recurso:

Monte, rampa o despeñadero. Como es ampliamente aceptado, este recurso es uno de los pocos que no se mostraba detrás de las cortinas del fondo, seguramente por su envergadura. Se trataría básicamente de una rampa que unía el tablado con el primer nivel de galerías, en forma escalonada o de rampa. Cuando la comedia exigía que fuese utilizado como despeñadero, se podría acoplar a su pendiente una peana encarrilada sobre la cual se situaría el actor para simular la caída. Esta peana podría estar sujeta con cuerdas para controlar la velocidad de deslizamiento evitando accidentes indeseados (Imagen XXX).



Imagen XXX. Monte y despeñadero

El monte ocupaba gran parte del tablado por lo que se haría necesario utilizar los tabladillos laterales en aquellos corrales que dispusiesen de ellos. En nuestro caso, estamos de acuerdo con John J. Allen cuando afirma que el Corral de la Montería de Sevilla estaba "habilitado para el montaje de tabladillos laterales temporales" (1989: 14). Nuestra reconstrucción virtual del Corral de la Montería pone de manifiesto esta posibilidad, permitiendo el descenso/ascenso entre el tablado y la primera galería y dejando practicables los tres huecos del tablado (Imagen XXXI).



Imagen XXXI. Montes con tabladillos laterales con practicabilidad desde los tres huecos a nivel del tablado

En el caso de que no se utilizasen los citados tabladillos, la posición del monte sería la descrita por nosotros en 2015, si bien no fue la empleada – también por nosotros– en un artículo anterior (2014). En éste propugnábamos el uso de una escalera cerrada de madera, portátil (movida con ruedas), que se empujaba hacia el escenario desde el fondo del hueco donde permanecía oculta por una cortina hasta su empleo (Reyes Peña, 2014: 58-59). La idea no era nueva, porque ese tipo de escalera respondía a la que construyó un carpintero para el Corral de la Cruz en 1678, como recuerda Ruano a propósito de un documento publicado por Shergold y Varey y citado por el último estudioso en este sentido¹⁸. A pesar de resultar una idea atractiva, las dimensiones de los huecos de la fachada del tablado de la Montería no permitían este ejercicio, ni empujada la escalera desde el fondo ni giratoria articulada sobre goznes colocados en uno de los pies derechos o pilares que conformaban el hueco. En ambos casos, resultaba una escalera demasiado empinada y molesta para el tránsito de los actores. De aquí, nuestra propuesta

¹⁸ Para el tema del monte, véase Ruano (2000: 192-199). Merece la pena reproducir la parte del documento donde aparece muy gráficamente descrita la citada escalera: “y más se le libren [a Domingo Brea, maestro de carpintería] 150 reales por la demasía que yço de poner dos pies derechos al tablado de la representación y vna escalera cerrada de tablas que yço para subir al primer tránsito del tablado que se quita y pone con sus pernios [...]” (Varey y Shergold (1974: 118), la acentuación nos pertenece).

de 2015. La posición del monte de perfil frente al público situado delante de él, que también hemos probado, impediría la practicabilidad, al menos, de uno de los huecos de la galería del tablado (Imagen XXXII). En cuanto a la rampa, sus posibles posiciones en la Montería serían las mismas que hemos propugnado para el monte. Al ser empleada como escalera, es muy posible que la rampa poseyera unos travesaños de madera que frenaran la bajada de los actores.



Imagen XXXII. Posiciones frontal y de perfil del monte sobre el tablado

Por último, como rampa inclinada que unía el nivel del patio con el el suelo del tablado, incluimos el conocido palenque para el acceso de actores, caballerías o decorados con ruedas desde el patio hasta el tablado (Imagen XXXIII).

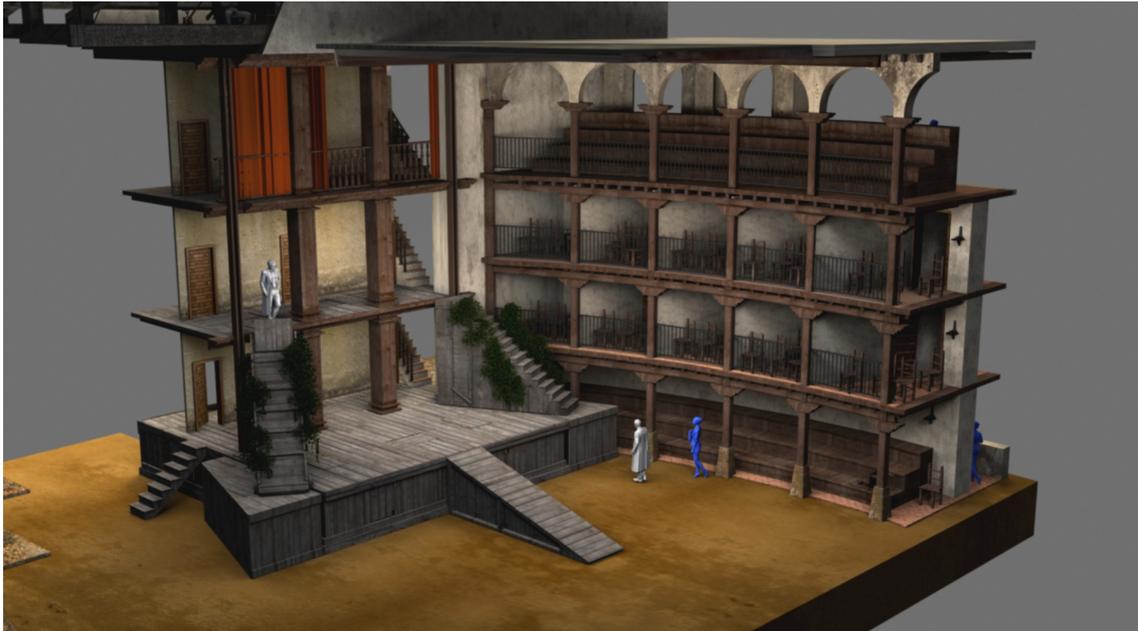


Imagen XXXIII. Rampa o palenque

B.3. Bofetones

Comedias:

–*La bella Aurora*. Fiable. 1612-1625, prob. 1620-1625 (MB: 291). No P1 ni P2. *Parte XXI* (1635). Ref. bibliog.: Marcelino Menéndez Pelayo, ed. (vol. VI, 1902: 211-248).

–*Los españoles en Flandes*. Fiable. 1597-1606 (MB: 322). P2. *Parte XIII* (1620). Ref. bibliog.: TESO.

–*La limpieza no manchada* (1618).

–*La niñez del Padre Rojas*. Fiable. Ms. autógrafo, fechado en 4 de enero 1625 (Presotto, 2000: 286). No P1 ni P2. No en *Partes de comedias* de Lope de Vega; en *Parte diez y ocho de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, G. Rodríguez, 1662. Ref. bibliog.: Marcelino Menéndez Pelayo, ed. (vol. V, 1895: 281-314), edición del autógrafo.

Acotaciones:

La bella Aurora: “Las dos [Floris y Elisa], huyendo, se pongan en dos tramoyas que estarán en dos partes del lienzo del vestuario, y, dando la vuelta, al abrazarlas se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos” [...] “Vuelvan a dar la vuelta, y queden solos [Céfiro y Fabio]” (ed. Menéndez Pelayo, acto II, p. 236).

Los españoles en Flandes: “Aparezca en un bofetón en lo alto la Imaginación” (*TESO*, acto III, p. 186v).

La limpieza no manchada: “En medio de un monte en lo alto se volverá una tramoya a modo de peña, donde aparecerá sentado el profeta Jeremías con su cabellera blanca y larga, y barba larga, con baquero y ropa de seda” [...] “Desaparece” (*TESO*, acto I. v. 696+ y 727+).

La niñez del Padre Rojas: “Sale el Ángel echando Avemarías por bofetón” (ed. Menéndez Pelayo, acto II, p. 303).

La niñez del Padre Rojas: “Corra [Simón] una cortina a una tabla de la Anunciación” [...] “Cúbrase la cortina de la tabla, y detrás de ella salga un Ángel en el aire con un rótulo que diga: “Ave María”, puesto en una flecha con unos rayos de oro como fuego” [...] “Todo este tiempo esté Simón elevado, y el Ángel le tenga el dardo o flecha puesto en la boca, y en partiéndose, diga” (ed. de Menéndez Pelayo, acto I, p. 286).

Descripción y denominación del recurso:

Según el *Diccionario de Autoridades* (s. v.), de donde suele partir casi toda la crítica, bofetón

en los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta y tiene el mismo movimiento que una puerta y, si hay dos bofetones, se mueven como dos medias puertas: en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual parece se llamó bofetón.

Mucho más breve, en cambio, es la definición incluida en el *Diccionario del uso del español* de María Moliner (s. v.), describiéndolo como “tramoya giratoria de teatro con la que se hacen aparecer y desaparecer personas o cosas”, la cual recoge muy acertadamente su esencia. Desde el teatro clásico, el bofetón se presenta de acuerdo con esta última definición, pero no renunciamos a tratar de dar respuesta a otras, en especial después de leer atentamente los trabajos de Ruano (1994 y 2000), Eva Rodríguez (2014) y otros. Intentaremos aproximarnos a él de la forma más sencilla posible, partiendo de la definición de *Aut.* y dibujando punto por punto y adaptando a las medidas de nuestro corral lo que en ella se indica (Imágenes XXXIV y XXXV).



Imagen XXXIV. Bofetón de quicio

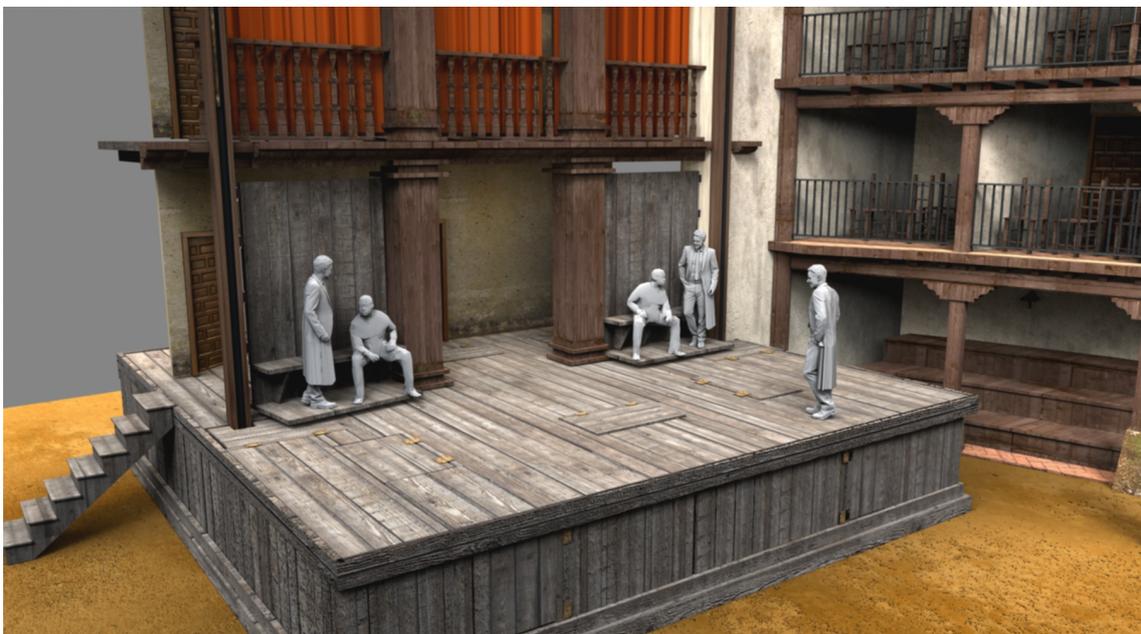


Imagen XXXV. Bofetones de quicio

Este es el que hemos denominado “bofetón de quicio”, formado por un tablero o bastidor que rota sobre un gozne situado en el quicio extremo de la fachada del “teatro” y que alcanza un giro a la vista de los espectadores de casi 180°. No solo se podría colocar en los pies derechos extremos que sostienen las galerías del tablado, como leemos en *Aut.*, sino también en

cualquiera de los pies derechos de las mismas. No obstante, consideramos que existe otra variante de ese mecanismo base: el que hemos llamado “bofetón circular”, que realiza el giro sobre el centro de una superficie circular dividida en dos partes por su diámetro, con elemento decorativo en sus dos caras, sea un árbol, un bastidor pintado o una roca, y un giro de 360° a la vista del público (Imágenes XXXVI, XXXVII y XXXVIII).



Imagen XXXVI. Bofetones circulares



Imagen XXXVII. Bofetones circulares girados



Imagen XXXVIII. Bofetón de árbol

Podría estar situado en cualquiera de los huecos de la galería del tablado y adoptar distintas formas a requerimientos de la escenografía de la comedia.

En líneas generales, estamos en ambos casos ante un artilugio que permite, mediante un giro circular de diferente grado, transformaciones o apariciones repentinas en los huecos del tablado o sobre el mismo tablado, ofreciendo al público la cara oculta (Imagen XXXIX).



Imagen XXXIX. Bofetones circulares sobre el tablado

Se citan, a veces, “bofetones acoplados a una canal”. Es posible, pero por tratarse de combinaciones de recursos básicos, no los abordaremos en este trabajo. Se menciona también como un artilugio diferente el conocido *periacti* y la *devanadera*. Entendemos que un *periacti* es por definición un prisma de tres caras y una *devanadera*, como describe Arróniz (1977: 166), una especie de “pirámide invertida”, semejante a la tolva del molino e idéntica a la forma que sugiere una devanadera de hilos (Imagen XL). En definitiva, un artilugio de dos o más caras que puede girar sobre un eje situado en su centro, por lo que podemos también incluirlos en la categoría de bofetón.



Imagen XL. Devanadera

B.4. Grúas. Diversas variantes como pescantes, invención del pozo, sacabuche, cabria, cabrillas.

Comedias:

–*El cardenal de Belén* (27 de agosto de 1610).

–*La limpieza no manchada* (1618).

–*El Brasil restituido* (23 de octubre de 1625).

Acotaciones:

El cardenal de Belén: “Arrímese [Jerónimo] a vna invención” [...] “Asido por el cuello a una invencion, se descubra en ella un Ángel, que le lleve del cabello de la otra parte, donde se descubra un tribunal con cuatro Ángeles y

un Presidente, o Juez, con una vara, en una silla o trono" [...] "Ciérrese la cortina, tocando las trompetas, y acabe el primer acto" (*TESO*, acto I). Nos preguntamos si se emplearía para ello una grúa con pescante que elevara al Santo a la altura de la galería superior, trasladándolo, después, en movimiento elevado horizontal de un lado a otro del escenario, con descubrimiento de cortina en uno de los huecos de la galería superior.

La limpieza no manchada: "Vuele arriba [Fama]" (*TESO*, acto III, l. v. 122+). Elevación vertical de un personaje que podría resolverse mediante una sencilla polea y una cuerda, sujeta a las vigas de soporte del suelo de las galerías superiores; un pescante, si se deseaba proporcionar una mayor distancia desde la pared de fondo del tablado al personaje que volaba; o bien, una canal.

El Brasil restituido: "Salga la Fama" [...] "El Brasil y los indios se entren, y la Fama suba con música hasta lo alto, y de allí se parta con ella un bofetón hasta la otra parte del teatro. La Monarquía de España con un mundo a los pies, y un cetro con tres coronas de oro" (ed. Menéndez Pelayo, 1902, vol. XIV, acto I, p. 84). Parece describir un movimiento vertical, seguido de un desplazamiento horizontal hasta el lado opuesto del teatro, con un radio de giro tan amplio como los puntos de origen y fin. En sentido estricto, el movimiento de una grúa.

El cardenal de Belén: "De una tramoya baje de golpe con una lanza San Mercurio armado todo" (*TESO*, acto II). Podría tratarse simplemente de un recurso formado por una polea fijada a las vigas soporte de las galerías superiores, colocándole al actor en su correspondiente vestuario las denominadas "hombrillas"¹⁹.

Descripción y denominación del recurso:

Encontramos denominaciones diversas y combinadas, con variantes de forma y uso, de artilugios destinados todos ellos a levantar un peso en vertical (actor o decorado o ambos) y, en ocasiones, desplazarlo además en sentido horizontal: grúa, pescante, invención del pozo, sacabuche, cabra, cabrilla, etc. aparecen como tramoyas diferentes. Puede tratarse de elementos desmontables, integrados en la estructura o exentos, según el tipo concreto al que nos refiramos. Veamos sus específicas y autorizadas definiciones: según el *Diccionario de Autoridades* (s. v.), grúa es una

¹⁹ Véase Granja (1995).

máquina bien conocida de que usan los artífices para subir las piedras grandes y pesadas a las fábricas. Consta de una rueda muy grande y un tímpano a quien se ata una cuerda que, pasando por una garrucha, que está fija en lo alto, se ata firmemente por el otro extremo al peso que se ha de subir y luego entran en la rueda uno o dos hombres y, como si caminasen, van pisando la circunferencia interior, con que da vueltas la rueda y se envuelve la cuerda en el tímpano, levantando y subiendo el peso (Imagen XLI).

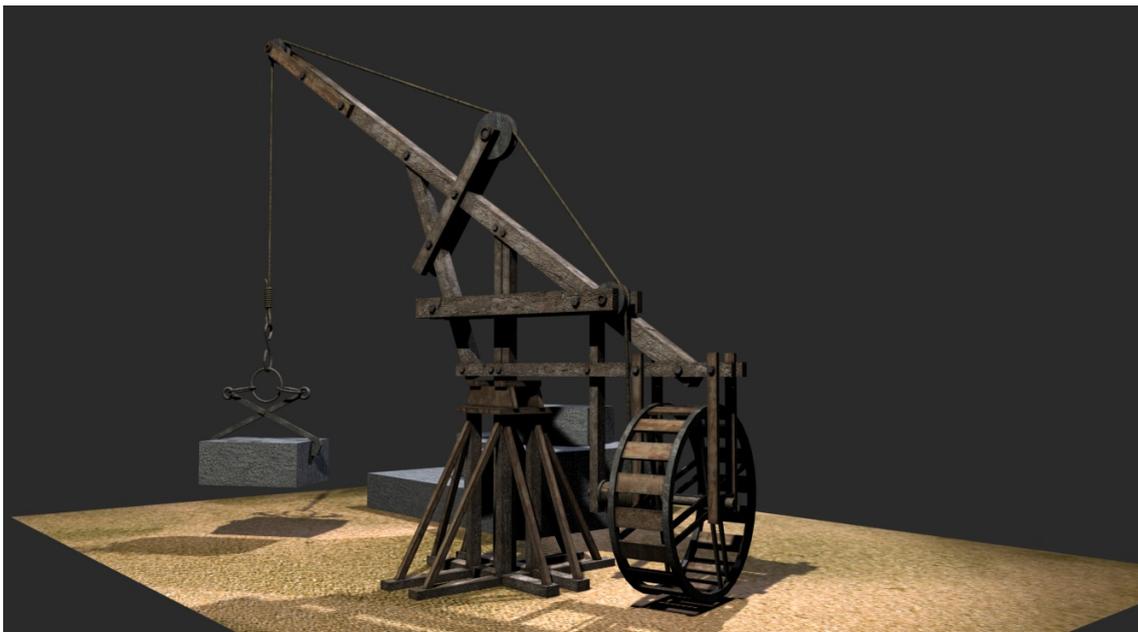


Imagen XLI. Grúa

El *DRAE* (s. v.), por su parte, la define de forma más sencilla como “máquina compuesta de un aguilon montado sobre un eje vertical giratorio, y con una o varias poleas, que sirve para levantar pesos y llevarlos de un punto a otro, dentro del círculo que el brazo describe o del movimiento que pueda tener la grúa”.

El pescante en los teatros, según *Aut.* (s. v.), es

una tramoya, que se forma enejando en un madero grueso, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado, el cual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que pasa por una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se enoja otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura, la cual sale bajando o se retira subiendo a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo

madero. Y porque su movimiento es parecido al que se hace con la caña de pescar, para arrojar el anzuelo, le dieron a esta tramoya nombre de pescante,

definiendo muy bien la primera acepción del término su propia naturaleza: "Instrumento que forman los alarifes para tirar y subir los materiales, y se reduce a un madero, colocado de manera que salga fuera de la fábrica, en que afirman una garrucha", añadiéndose como segunda en el *DRAE*: "brazo de una grúa" (s. v.) (Imagen XLII).

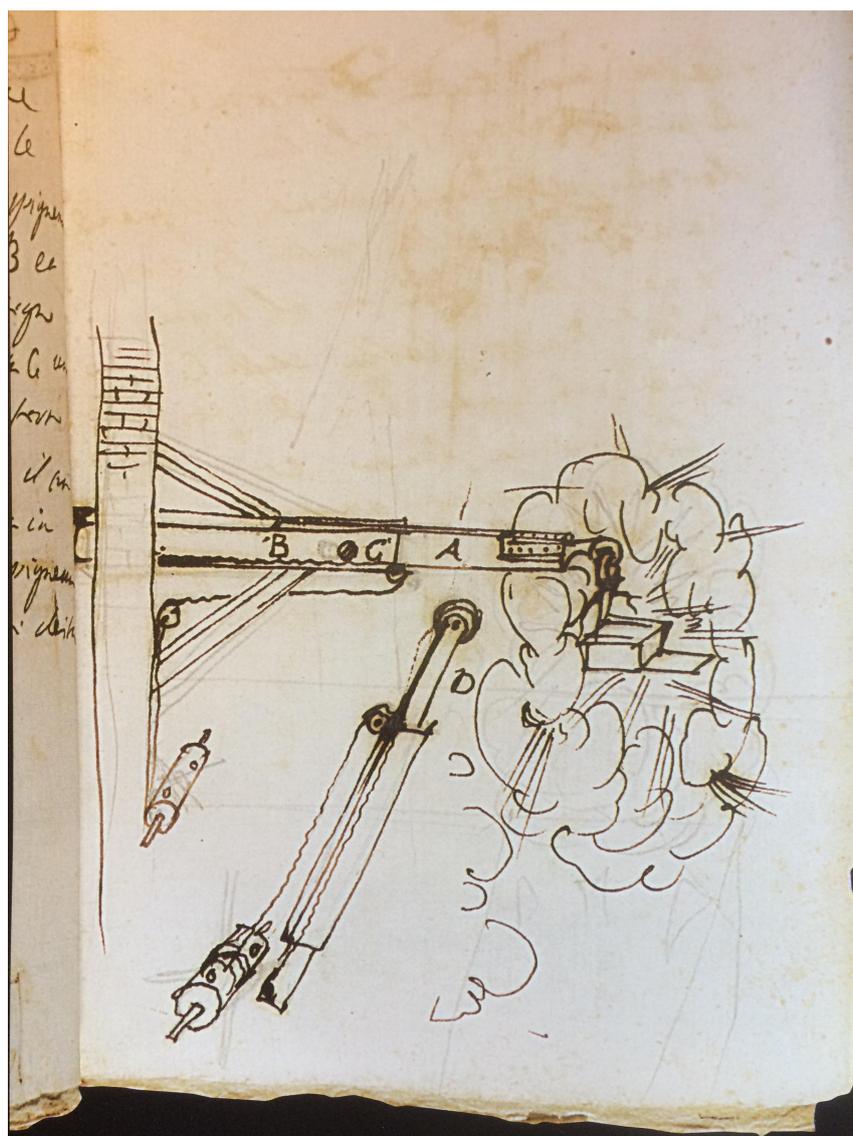


Imagen XLII. Pescante (Macerata, Archivo familiar de Pietro Paolo Floriani, Cód a, f. 44r, reprod. de G. Adami, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*. Roma, 2003, lám. XLVIII

Por lo que respecta a la “invención del pozo”, es conocida la referencia que al parecer existía en la plaza del pueblo de Cabañas (Rodríguez García, 2014: 188-190), pero la existencia del artilugio hunde sus raíces mucho más atrás, en la noche de los tiempos, por tratarse probablemente de la máquina simple más antigua de las que conocemos: el *shadoof* o *shaduf* (Imagen XLIII). La palabra es de origen árabe y describe una máquina simple también llamada cigoñal o *chaduf*, cigüeña en algunas regiones de España, cigüeñal en Argentina, bimbalete en México o *shaduf* en otros idiomas, usada a modo de palanca que sirve para subir agua desde un río, canal, depósito o un pozo.



Imagen XLIII. Shadoof o shaduf

Sacabuche, por su parte, alude, según *Aut.* (s. v.), a: “instrumento músico à modo de trompeta, hecho de metal, dividido por medio, a el cual suben y bajan por la parte de abajo, para que haga la diferencia de voces, que pide la música”, definiéndolo el *DRAE* (s. v.) como “instrumento musical metálico, a modo de trompeta, que se alarga y acorta recogién dose en sí mismo para producir la diferencia de voces que pide la música”; es decir, poseyendo capacidad para alargar o retraer el brazo de un artilugio (Imagen XLIV).



Imagen XLIV. Sacabuche

La cabra y/o cabrilla consiste en un trípode del que pende una polea en la intersección de los tres palos, que permite el descenso de un peso no muy grande (Imagen XLV).



Imagen XLV. Cabra o cabrilla (Juan de Lastanosa, *Los veintinueve libros de los ingenios y de las máquinas*, 5 tomos, cód. ms. atribuido durante mucho tiempo a Juanelo Turriano (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/3372-Mss/3376, t. IV, fotogr. 834: Biblioteca Digital Hispánica)

Podrían existir diversas soluciones respondiendo a exigencias distintas. Para hacer ascender o descender a un actor sería suficiente una sencilla polea fijada a las vigas soporte de las galerías superiores simplemente colocándole en su vestuario las conocidas “hombrillas”. Si el recurso se complica un poco, dotándolo de una extensión, estaremos ante un pescante. Si hacemos que el artilugio pueda además extenderse –retirándolo de la fachada del teatro– mediante un mecanismo retráctil, tendríamos además un sacabuche. Las cuerdas necesarias para realizar el movimiento atravesarían el tabique liviano de cada nivel para ser manipuladas cómodamente en el espacio posterior y disponer del anclaje o pequeño torno necesario para ello.

Para movimientos vertical/horizontal combinados desplazando pesos más importantes, se hace necesario una tramoya más completa, en definitiva, una grúa con todos sus elementos: base, pescante, torno de recogida de cuerdas, manivelas, brazo extensible, garruchas, etc. (Imagen XLVI), que podría estar colocada en cualquiera de los huecos de las galerías superiores del escenario.



Imagen XLVI. Esquema básico de los elementos constitutivos de la grúa

Situada en el segundo corredor podría desplazar un peso grande hacia delante, descender hasta el tablado y posteriormente girar en sentido horizontal para llevar el decorado de un lugar a otro de la fachada, tanto como permitiera el giro que limitaban los pilares centrales de la estructura del

edificio. En nuestro ejercicio, un recorrido de unos 150°, suficientes para desplazar un decorado de un hueco a otro de la fachada del teatro (Imágenes XLVII, XLVIII y XLIX).



Imagen XLVII. Grúa con desplazamiento vertical y lateral horizontal del personaje



Imagen XLVIII. Grúa con desplazamiento vertical y lateral horizontal hacia un hueco y hacia otro del frente escénico



Imagen XLIX. Grúa con desplazamiento vertical del personaje con elementos de protección

C) ELEMENTOS EXENTOS

C.1. Carras: plataformas con ruedas diversas.

Comedias:

–*La pobreza estimada*. Fiable. P1 y P2. 1597-1603 (MB: 253). *Parte XVIII* (1623). Ref. bibliog.: *TESO*.

–*El arenal de Sevilla*. Fiable. P1 y P2. 1603 (MB: 84). *Parte XI* (1618). Ref. bibliog.: *TESO*.

–*Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*. Fiable. P2. 1612-1615 (MB: 328). *Parte XII* (1619). Ref. bibliog.: *TESO*.

–*El valor de las mujeres*. Fiable. P2. 1613-1618 (tal vez 1615-1616) [MB: 400]. *Parte XVIII* (1623). Ref. bibliog.: *TESO*.

Acotaciones:

La pobreza estimada: “Sale Leonido mojado, asido a una tabla [tras un naufragio a causa de una tormenta]” (*TESO*, acto III, l. v. 593+).

El arenal de Sevilla: “Véanse unas proas de barcos con ramos, y dos o tres A[r]ráez con remos” (*TESO*, acto II, l. v. 168+).

Las flores de don Juan y rico y pobre trocados: “Descúbranse en lo alto dos fragatas con muchos moros, tocando trompetas, y cajas” [...] “Ciérrese” (*TESO*, Acto I, l. v. 813+ y l. v. 831+).

El valor de las mujeres: “Dé una vuelta una nave, que esté en lo alto del vestuario con música, y véanse Otavia y el Conde, saliendo Tristán y Lisarda al mismo tiempo” [...] “Sale el Conde en una tabla [tras un naufragio a causa de una tormenta]” [...] “Sale por un palenque Fineo armado y Estacio de padrino” (*TESO*, acto II, l. v. 998+ y Acto III, l. v. 308+ y l. v. 964+).

Descripción y denominación del recurso:

La carra es básicamente un tablón horizontal dotado de ruedas que puede moverse arrastrando al actor o decorado que se sitúe sobre él. Es un término moderno que con sentido teatral no lo recoge la Real Academia Española hasta aproximadamente 1936, figurando en el *DRAE* como “plataforma deslizante sobre la que va un decorado o parte de él, que aparece, desaparece o se desplaza según lo requiera la representación” (s. v.). Todas las referencias a náufragos y barcos, en general, apuntan al uso de este recurso, excepto donde la embarcación solo aparece en un hueco del tablado, sin movimiento, pudiendo tratarse entonces de un simple lienzo pintado. Se citan barcos o arboladura tanto en alto, como en bajo, es decir, a nivel del tablado o en las galerías. Son numerosas las comedias que presentan este recurso. Lo hemos ilustrado con cuatro a modo de ejemplos (L y LI).



Imagen L. Tumba y asiento con personaje sobre carras



Imagen LI. Tumba y carra sobre el tablado, y nave sobre carra en la primera galería del escenario

C.2. Canales exentas. Tratadas en el apartado dedicado a las Canales.

Finalmente, tras esta demostración de los diversos tipos de tramoyas empleados por Lope en sus comedias escritas para o representadas en corrales y su hipotética ubicación en la Monería, se nos plantea una nueva exigencia: dar un paso más hacia delante en su investigación para verlas en

funcionamiento virtual, es decir, dotadas del movimiento que poseían. Es un paso que hemos tenido –y tenemos– en cuenta, pero por ahora se escapa de nuestras posibilidades. Su procedimiento resulta económicamente muy costoso, en particular, por la cantidad de imágenes que se deben generar para conseguir dar verosimilitud y realidad a cada movimiento. No obstante, no renunciamos a esta meta, pues nuestro proyecto, lejos de estar terminado, continúa siendo un proyecto en marcha. Por él intentamos seguir caminando ilusionados con objeto de ofrecer en un futuro nuevos logros.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMI, GIUSEPPE (2003). *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*. Roma: "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER.
- ALLEN, JOHN J. (1989a). "La escenificación en los corrales de comedias". En Dian Fox, Harry Sieber y Robert ter Horst (eds.). *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. Neward, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 1-19.
- ALLEN, JOHN J. (1989b). "Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias". En Aurora Egido (coord.), *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 13-23.
- ALLEN, JOHN JAY (2015). *La piedra de rosetta del teatro comercial europeo. El Teatro Cervantes de Alcalá de Henares*. Madrid/Frankfurt am Main: TC/12-Iberoamericana-Vervuert.
- ARRÓNIZ, OTHÓN (1977). *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- ARTELOPE. *Base de datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* (2012). Joan Oleza (dir.). Valencia: Universitat de València, en línea (web: artelope.uv.es).
- Aut. = *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española, 1726-1739.
- BOLAÑOS DONOSO, PIEDAD, COORD. (2010). *Rutas del Teatro en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, en línea (web www.rutasteatroandalucia.es).
- BOLAÑOS DONOSO, PIEDAD, PALACIOS, VICENTE, REYES PEÑA, MERCEDES DE LOS, RUESGA NAVARRO, JUAN (2012). "El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual", *Teatro de Palabras*, 6 (2012), pp. 221-248, con Imágenes de la maqueta virtual y Videopanoramas.
<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Monteria.pdf>
- BOLAÑOS, DE LOS REYES, PALACIOS, RUESGA (2016a), "Corrales de comedias en el Siglo de Oro". Grupo de Investigación (Bolaños - De los Reyes - Palacios - Ruesga), *Artescénicas* (4 de junio 2016), pp. 34-37.
- BOLAÑOS, DE LOS REYES, PALACIOS, RUESGA (2016b), "El Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del edificio y de su dispositivo escénico". Grupo de Investigación (Bolaños - De los Reyes - Palacios - Ruesga), *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 17 (2016b), pp. 8-29.
- CATCOM: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Teresa Ferrer Valls (dir.). Universitat de València: 2012-2016, en línea (web: <http://catcom.uv.es>).

- DICAT = *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* (2008). Ferrer Valls, Teresa (dir.). Kassel: Reichenberger, edición digital.
- DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española: en línea (<http://dle.rae.es>).
- GARCÍA SALINERO, FERNANDO (1968). *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*. Madrid: Real Academia Española.
- GENTIL BALDRICH, JOSÉ MARÍA (1987-1988), "Sobre la traza oval del Corral de la Montería", *Periferia. Revista de Arquitectura* (1987-1988), 8/9, pp. 94-103.
- GRANJA, AGUSTÍN DE LA (1995). "El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana". En José María Ruano de la Haza (coord.), *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de Teatro Clásico 8* (1995), pp. 37-67.
- GRANJA, AGUSTÍN DE LA (2002). "Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias". En Françoise Cazal, Christophe González, y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*. Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, pp. 258-311.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN TEATRO SIGLO DE ORO / BOLAÑOS - DE LOS REYES - PALACIOS - RUESGA": <http://investigacionteatrosiglodoro.com/>
- LASTANOSA, JUAN DE, *Los veintidós libros de los ingenios y de las máquinas*, 5 tomos, cód. ms. atribuido durante mucho tiempo a Juanelo Turriano (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/3372-Mss/3376, on line en Biblioteca Digital Hispánica).
- MAESTRE, RAFAEL (1989). "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca". En Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, (eds.), *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, pp. 55-81.
- MB = MORLEY, S. GRISWOLD Y BRUERTON, COURTNEY (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Gredos.
- MOLINER, MARÍA (1998). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, 2 vols., 2.ª ed., 2.ª reimpr.
- PRESOTTO, MARCO (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- REYES PEÑA, MERCEDES DE LOS (2006). "El Corral de la Montería de Sevilla". En *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*,

- Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 19-60.
- REYES PEÑA, MERCEDES Y PALACIOS, VICENTE (2015). "Los dos amantes del cielo, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* (junio 2015), 11, pp. 44-123 (<http://www.anagnorisis.es>).
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO (1989). "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". En Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, EVA (2014). *La puesta en escena de Lope de Vega*. Oviedo: Universidad de Oviedo, tesis doctoral. PDF.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ M.^a Y ALLEN, JOHN J. (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ M.^a (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- SABBATTINI, NICOLÀ. *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638) Ravenna: Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali.
- TESO = *Teatro español del Siglo de Oro: base de datos a texto completo*. Madrid: Chadwyck-Healey España, 1998.
- VAREY, JOHN E. (1988). "«Sale en lo alto de un monte»: un problema escenográfico". En Hans Flache (ed.), *Octavo Coloquio Anglogermano*. Stuttgart: Franz Steiner, pp. 162-172.
- VAREY, JOHN E. (1990). "El despeñadero en el teatro", *Acotaciones* (1990), 1, pp. 35-66.
- VAREY, JOHN E. Y SHERGOLD, NORMAN D. (1974). *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books (Fuentes para la Historia del Teatro en España, V).
- VEGA, LOPE DE (ed. 1896). *La bella Aurora*. En Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega Vega, publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913, 15 vols., vol. VI, 1896, pp. 211-248.
- VEGA, LOPE DE (ed. 1895). *La niñez de Padre Rojas*. En Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913, 15 vols., vol. V, 1895, pp. 281-314.
- VEGA, LOPE DE (ed. 1902). *El Brasil restituído*. En Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega Vega, publicadas por la Real Academia*

Española. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913, 15 vols., vol. XIII, 1902, pp. 75-106.

VEGA, LOPE DE (ed. 2002). *El Santo Negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*. Luigi Giuliani (ed.). En Luigi Giuliani (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte III*. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols., vol. I, pp. 397-501.

TABULA GRATULATORIA

Antequera Berral, Elisabeth	González Martínez, María Dolores
Arellano Ayuso, Ignacio	Gregori Signes, Carmen
Barceló, Carme	Gregori-Soldevilla, Carme
Beltrán Llavador, Rafael	Hernández Sacristán, Carlos
Berruezo Sánchez, Diana	Justo, Isabel
Blecua Perdices, Alberto	Lobato, María Luisa
Briz Gómez, Antonio	López Casanova, Arcadio
Burdiel Bueno, Isabel	Mackenzie, Ann L.
Cabañas Vacas, Pilar	Marin Jordà, Maria Josep
Cabedo Nebot, Adrián	Martínez Alcaide, María José
Calero Valera, Ana Rosa	Martínez Rubio, José
Calles, Juan María	Mata Induráin, Carlos
Calvo Rigual, Cesáreo	Melero Bellido, Antonio
Canet Vallés, José Luís	Monti, Silvia
Cantavella Chiva, Rosanna	Oteiza Pérez, Blanca
Carbo Aguilar, Ferran	Noguera, Dolores
Casanova Herrero, Emili	Ojeda Calvo, María Del Valle
Corbellini, Natalia	Padilla Carmona, Carles
De la Granja, Agustín	Pennock Speck, Barry
De Miguel y Canuto, Juan Carlos	Pérez Bowie, José Antonio
Delgado, Luisa Elena	Pérez Saldanya, Manuel
Di Pastena, Enrico	Pontón Gijón, Gonzalo
Di Pinto Revuelta, Elena Cayetana	Prieto De Paula, Ángel
Díez Borque, José María	Quilis Merín, Mercedes
Dixon, Víctor	Ramos Alfajarín, Joan Rafael
Estellés Arguedas, Maria	Raposo Fernández, Berta
Farré Vidal, Judith	Román Gutiérrez, Isabel
Ferrando Francés, Antoni	Román Román, Isabel
García Valdés, Celsa Carmen	Romera Pintor, Irene
García Valle, Adela	Ros Ferrer, Violeta
Gerhardt, Federico	Rosell García, María
Giordano Gramegna, Anna	Rosello, Ramón Xavier
González Cañal, Rafael	Ruiz Torres, Pedro

Saíz Martínez, Dionís
Sánchez Zapatero, Javier
Sanchis Llopis, Jordi
Simbor Roig, Vicent
Sinnigen, John
Smith, Alan E.
Soler Sasera, Eva
Stoica, Ruxandra
Thacker, Jonathan
Tordera Sáez, Antoni
Tronch Pérez, Jesús
Ulla Lorenzo, Alejandra

Participan en el homenaje

Alonso Asenjo, Julio
Alonso, Cecilio
Álvarez Álvarez, María
Álvarez, Rosa
Antonucci, Fausta
Avilés Castillo, Rosa
Badía Herrera, Josefa
Ballester Pardo, Ignacio
Barreda Vilafranca, Cristina
Battagliero Bocco, Florencia
Bautista Bonet, Luis
Belda, Rosa M.^a
Bolaños Donoso, Piedad
Burgos Segarra, Gemma
Calvo García de Leonardo, Juan José
Camoës, José
Canavaggio, Jean
Candel Vila, Consuelo
Conca, Dolores
Couderc, Christophe
Darici, Katuscia
De los Reyes Peña, M.^a Mercedes
De Marco, Valeria
De Miguel Martínez, Emilio

Diago, Nel
Díaz de Castro, Francisco
Echenique Elizondo, M.^a Teresa
Enache Vic, Irina
Fernández Martínez, Dolores
Fernández Mosquera, Santiago
Fernández Rodríguez, Daniel
Fernández, Pura
Ferrer Valls, Teresa
García García, Ernest
García Lorenzo, Luciano
García Reidy, Alejandro
García Sánchez, Franklin
García Valdés, Celsa Carmen
Giménez Folqués, David
Gómez Capuz, Juan
González Herrán, José Manuel
Guia, Josep
Haro, Marta
Hernando Morata, Isabel
Herráez, Miguel
Iglesias Feijoo, Luis
Josa, Lola
Julio Giménez, María Teresa
Labanyi, Jo
Lakhdari, Sadi
Lambea, Mariano
Lissorgues, Yvan
Lizardo Méndez, Gonzalo
Lluch Prats, Javier
López Alfonso, Francisco
López García-Molins, Ángel
López Martínez, José Enrique
Macciuci, Raquel
Madroñal Durán, Abraham
Mainer, José-Carlos
Martí Mestre, Joaquim
Martínez Fernández, Ángela
Mascarell, Purificació

Merlo Morat, Philippe
Millán González, Silvia C.
Monzó, Clara
Morant-Marco, Ricard
Morant, Maria
Muñoz Sánchez, Juan Ramón
Noyaret, Natalie
Nuckols, Anthony
Olaziregi, Mari Jose
Oliva Olivares, César
Palacios, Vicente
Penas, Ermitas
Peris Blanez, Jaume
Peris Llorca, Jesús
Peytavy, Christian
Presotto, Marco
Puchau de Lecea, María del Mar
Rodrigo Mancho, Ricardo
Rodríguez Cuadros, Evangelina
Romano, Marcela
Romera Castillo, José
Romero Tobar, Leonardo
Rubio, Fanny

Ruiz Pérez, Pedro
Sáez Martínez, Begoña
Sáez Raposo, Francisco
San José Lera, Javier
Scarano, Laura
Servén Díez, Carmen
Siles, Jaime
Souto Larios, Luz C.
Talens, Jenaro
Tortosa, Virgilio
Trambaioli, Marcella
Urzáiz, Héctor
Valls, Fernando
Vega García-Luengos, Germán
Veres, Luis
Vian Herrero, Ana
Redondo Pérez, Germán
Vitse, Marc
Wentzlaff-Eggebert, Christian
Whiston, James
Zygmunt, Karolina



