

STUDIA HISPANICA

Christoph Strosetzki (ed.)

**Teatro español del Siglo de Oro**

Teoría y práctica

SEPARATA

VERVUERT · IBEROAMERICANA

1998

# Prácticas escénicas del auto: *El segundo blasón del Austria* de Calderón de la Barca

M<sup>a</sup> Carmen Pinillos

## 1. ALGUNOS DATOS PRELIMINARES

Aunque muchos son los estudios dedicados a los autos sacramentales, especialmente a los calderonianos<sup>1</sup>, pocos son los centrados en el análisis de *El segundo blasón del Austria*. La causa de este olvido quizá radica en el escaso conocimiento del texto, uno de los pocos que Valbuena Prat no incluye en el volumen correspondiente a los autos de las *Obras completas*<sup>2</sup> del dramaturgo, exclusión que no parece pueda deberse a dudas sobre la autoría. Valbuena, en el prólogo, lo menciona en dos ocasiones, clasificándolo<sup>3</sup> primero de histórico y legendario: «*El segundo blasón de Austria* (episodio de la vida del Emperador Maximiliano, abuelo de Carlos V)», e incluyéndolo después en la «Tabla cronológica de los autos» que cierra el prólogo de su edición: «*El 2º blasón de Austria*, 1679»<sup>4</sup>.

Hasta la edición de Margarita Barrio<sup>5</sup> en 1978, el auto no había sido publicado desde 1759, año de la edición de Apontes<sup>6</sup>. En la *Bibliografía crítica*, de Cilveti y Arellano, figura solamente cinco veces en el índice de autos que cuentan con alguna aportación crítica. El estudio de

---

<sup>1</sup> Ver A. Cilveti e I. Arellano, *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1994. Vol. 3 de Autos completos.

<sup>2</sup> Don Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, tomo III: autos sacramentales*. Recopilación, prólogo y notas por A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952 y reediciones varias.

<sup>3</sup> *Ibidem*, «Clasificación de los autos», pp. 32-35.

<sup>4</sup> *Ibidem*, «Tabla cronológica de los autos», p. 37.

<sup>5</sup> M. Barrio, *El segundo blasón del Austria*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1978. Para esta edición y sus problemas ver I. Arellano, «Texto y contexto de *El segundo blasón del Austria*, auto sacramental de Calderón de la Barca», *Homenaje a Alberto Navarro González. Teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1980, pp. 17-39. Ver la reciente edición de I. Arellano y M. C. Pinillos, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1997. Vol. 14 de Autos completos.

<sup>6</sup> *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*, *Obras póstumas que saca a luz don Juan Fernández de Apontes*, tomo III, Madrid, 1759. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T. 16311, pp. 8-33.

Günthner<sup>7</sup> (1888) sobre Calderón y su obra, no puede considerarse una aproximación crítica a este auto, ya que la parte dedicada a los autos comprende apenas 130 páginas (301-431), y en ellas se incluye una introducción sobre el origen y desarrollo del auto sacramental, las características del auto calderoniano y finalmente una presentación temática individual de setenta y un autos de Calderón; entre ellos de *El segundo blasón*. El artículo de Barrio publicado en *Hacia Calderón*<sup>8</sup> anuncia el hallazgo de un manuscrito del *El segundo blasón* en la Staatsbibliothek de München, autenticado con la firma de Calderón<sup>9</sup>, manuscrito en el que basa la posterior edición del auto. Junto a la edición de Barrio hay dos artículos más que podemos considerar a este propósito, los de Johnson y Arellano<sup>10</sup>, ambos relativos a las fuentes de episodios fundamentales en la pieza: el de Rodolfo de Austria, que deja su caballo a un sacerdote que lleva el Viático a un enfermo; y el de Maximiliano, salvado milagrosamente por un ángel en el monte gracias a la devoción eucarística que muestra.

El auto fue conocido también por el título, *La fe del Austria*. Calderón así lo llama en la *Memoria de los títulos de los autos* que dirigió al Duque de Veragua, publicada en el *Obelisco fúnebre* de Gaspar Agustín de Lara, en 1684<sup>11</sup>. Juan Isidro Fajardo en su *Disertación sobre los autos sacramentales*<sup>12</sup> dice al respecto:

7 E. Günthner, *Calderón und seine Werke*, Freiburg, Herder, 1888, 2 vols.

8 M. Barrio, «Algunos manuscritos calderonianos de la Staatsbibliothek de Munich», *Hacia Calderón*, II, ed. H. Flasche, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1973.

9 Ms. 549 (Hisp. 29). El manuscrito incluye los autos *El segundo blasón* y *El tesoro escondido*, y dos loas.

10 H. L. Johnson, «Sources of Calderón's *El segundo blasón del Austria*», *Journal of Hispanic Philology*, 5, 1980. I. Arellano, «Texto y contexto de *El segundo blasón del Austria...*», *op. cit.*

11 *Obelisco Fúnebre. Pirámide funesta que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Hábito de Santiago, Capellán de Honor de su Magestad, y de su Real Capilla de los Señores Reyes nuevos de la Santa Iglesia de Toledo. D. Gaspar Agustín de Lara. Conságrese a la imperial y coronada villa de Madrid, corte del mayor de los monarcas, Emperador de dos mundos, Don Carlos segundo de Austria, Rey de España, en su ilustrísimo y nobilísimo ayuntamiento*. Por mano del señor D. Diego Pérez Orejón de la Lama, del Consejo de su Magestad su secretario, y escribano mayor, y más antiguo de Madrid, año de 1684, con licencia en Madrid, por Eugenio Rodríguez.

12 Copia fechada en 1714 y conservada en un tomo manuscrito de autos de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, ms. 209 (Catálogo de Artigas), fols. 12r-13v. Ver ahora la edición comentada de este documento, de B. Oteiza y M. C. Pinillos, «Un documento sobre los

En las comedias de este autor, que don Juan de Vera Tassis y Villarroel sacó a la luz, puso una tabla de los autos que había escrito, y entre ellos hay algunos que no se han podido descubrir hasta ahora; en esto puede haber sucedido haberles mudado los títulos su autor, o haberlo hecho los comediantes para volverlos a repetir en la representación, por venderlos por nuevos, como lo ejecutan cada día con las comedias, y entre ellos algunos que mudados los nombres son lo mismo, de esta suerte:

Autos que no se hallan

Títulos que les pueden corresponder

[...]

*La fe del Austria*

*El segundo blasón del Austria*

Según los documentos de la época, Calderón compuso este auto para las fiestas del Corpus madrileño de 1679, que se representó junto con *El tesoro escondido*.

## 2. NOTAS ESCENICAS SOBRE EL SEGUNDO BLASON DEL AUSTRIA

Conservamos algunos documentos que informan acerca de la escenificación de los autos de 1679. Los datos recogidos por Pérez Pastor<sup>13</sup> y posteriormente por Shergold y Varey<sup>14</sup>, incluyen las obligaciones de los autores de comedias Manuel Vallejo y José Antonio García de Prado, para representar los autos por el precio de 950 ducados, así como la presentación de las dos compañías. La de Manuel Vallejo, fechada en Madrid, a 11 Febrero y la de José Antonio García de Prado, en Madrid, a 15 Marzo.

### Compañía de Manuel Vallejo:

#### *Damas.*

Manuela de Escamilla.

María de Cisneros.

Bernarda Manuela.

Jusepa Nieta.

María Francisca.

Luisa Fernández.

#### *Galanes.*

Alonso de Olmedo.

Manuel Angel.

#### Pedro Vázquez.

Manuel de Mosquera.

Juan de Malaguilla.

Juan Fernández.

Andrés de Cos.

Antonio de Escamilla.

Juan de Zerqueira.

Francisco de Fuentes.

Manuel Vallejo.

Gaspar.

Juan Francisco.

---

autos sacramentales de Calderón: la *Disertación* de Juan Isidro Fajardo», *Unum et diversum. Estudios en honor de Angel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, EUNSA, 1997, pp. 429-458.

<sup>13</sup> C. Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905, pp. 362-63 y 441.

<sup>14</sup> N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681)*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961, pp. 341-349. En adelante abreviado *Autos...*

## Compañía de García de Prado:

*Damas.*

Fabiana Laura.  
 Josefa de San Miguel.  
 Sebastiana Fernández.  
 Teresa de Robles.  
 Andrea de Salazar, sobresaliente.

*Hombres.*

Agustín Manuel.  
 Jusepe de Prado.

Damian Polope.

Pablo Polope.  
 Francisco García, sobresaliente.  
 Gerónimo García, gracioso.  
 Simón Aguado.  
 Pedro Soriano, barba.  
 Rosendo López.  
 Vicente Salinas.  
 Gregorio de la Rosa.  
 Valero de Malaguilla.  
 Juanico Navarro.

Son las mismas compañías, y casi con los mismos actores que representaron los autos de 1680: *El indulto general*<sup>15</sup> y *Andrómeda y Perseo*<sup>16</sup>. En la documentación, sin embargo, no se especifica cuál de las dos compañías representó cada uno de los autos, aunque algunos detalles pueden proporcionarnos pistas útiles. Parece que fue la compañía de García de Prado la que llevó a cabo la representación del *Segundo Blasón*, ya que en la relación de los gastos del Corpus de este año se lee: «Del vestido que se le dio a Agustín Manuel de Castilla para hacer el Rey en el auto»<sup>17</sup>. Este actor fue el que representó a Maximiliano de Austria en el auto, y pertenecía a la compañía de Prado. El papel de Maximiliano es uno de los centrales de la obra -en otro documento se dice que este actor representó el «primer papel»<sup>18</sup>- y requería por ello un actor destacado,

<sup>15</sup> Cfr. P. Calderón, *El indulto general*, ed. I. Arellano y J. M. Escudero, Kassel-Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996. Vol. 9 de Autos completos. Todos los textos de esta colección de Autos completos pueden consultarse a través de internet en la página web del Departamento de Literatura de la Universidad de Navarra: <http://griso.cti.unav.es/>

<sup>16</sup> Cfr. P. Calderón, *Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel-Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995. Vol. 7 de Autos completos.

<sup>17</sup> *Autos...*, p. 348. Curiosamente no se pone cantidad.

<sup>18</sup> Cfr. M. Latorre Badillo, *Representación de los autos sacramentales en el periodo de su mayor florecimiento (1620 a 1681)*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1912, pp. 88-89: «Agustín Manuel, que representaba a la sazón primeros papeles en la compañía de Prado [...] se hallaba detenido en Segovia [...] y no habiendo ninguno que le pudiera suplir y 'hace falta para la representación de los Autos y demás regocijos que tuvieran efecto en el decurso de este año luego que tengan efecto las bodas de su Magestad' [...] Se confirmó este acuerdo de la villa por Auto del Consejo de 23 de Marzo, mandando se le dé moratoria al dicho Agustín Manuel por lo que toca a su persona para que no se le moleste por ninguno de sus acreedores por el tiempo de un año en atención a ser necesaria su persona para la representación de los Autos». En los autos del año siguiente las circunstancias eran las mismas: «en la com-

como Agustín Manuel de Castilla<sup>19</sup>. Fueron bastantes los pasos que se llevaron a cabo para que este actor representara a Maximiliano en el auto. Así, entre los documentos del Archivo de la Villa se encuentran las diligencias para buscar a Agustín Manuel de Castilla en Segovia, donde estaba en la cárcel. Se le trajo a Madrid, donde Rosendo López de Estrada, miembro de su compañía, se constituyó como su fiador. Hay un auto del Ayuntamiento, del 8 de abril, confirmado por el Consejo, para desempeñarle los vestidos:

y que dichos vestidos se depositasen en persona de satisfacción y que de la parte que ha de tener como primer papel se reserven, de los 30 reales que tiene de parte cada día que los representare, 15 reales, dejándolos en poder del cobrador, para ir dando satisfacción de sus deudas. Mando se notifique a Joseph de Prado, su autor, retenga en sí los dichos 15 reales

La deuda era de 2645 reales, según la libranza dada a Joseph Ruiz de Santeyuste, para el desempeño de los vestidos de Agustín Manuel (*Autos...*, p. 347). Prado se encargó de la dirección de la compañía, por los apuros de Agustín Manuel. Podríamos también pensar que este vestido de rey fuera para uno de los Reyes Magos de *El tesoro escondido*, pero las intervenciones de estos tres reyes no son comparables en importancia con la de Maximiliano, y no creo que el Ayuntamiento se tomara tantas molestias y gastos, para rescatar a Manuel de la cárcel, si no fuera para realizar el papel central de Maximiliano.

En la representación los autos se acompañaron de otras piezas menores como era habitual: mojíngangas, cuatro sainetes compuestos por el Maestro D. Manuel León, que cobró 1600 reales (*Autos...*, p. 347), y las loas.

Las loas son de Calderón, que reelaboró, adaptando los pasajes pertinentes, dos loas ya utilizadas en representaciones anteriores de *El año santo de Roma*<sup>20</sup> y *El año santo en Madrid*, que conservamos autógrafas. Son dos loas complementarias, ya que la batalla dialéctica que

---

pañía de este último [Gerónimo García] trabajó haciendo papeles de primer galán, como puede verse en la correspondiente lista, Agustín Manuel, que estaba preso en la cárcel de esta Corte y a quien se le volvió a conceder moratoria por un año porque no había quien lo supliera», *ibidem*. Así pues, debió de ser el papel de Maximiliano, no el del Emperador Federico, menos relevante en el esquema de los personajes del auto.

19 Sobre la actividad de este actor y autor de comedias ver N. D. Shergold y J. E. Varey eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis, 1985 y J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

20 Ver I. Arellano y A. Cilveti, edición de *El año Santo de Roma*, Kassel-Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995. Vol. 4 de Autos completos.

entablan Gracia y Naturaleza y que queda inconclusa en la loa de *El año santo de Roma*, continúa y finaliza en la de Madrid, que empieza:

Hoy Gracia y Naturaleza  
al pasado duelo vuelven,  
que en tan primitiva edad  
quedó entre los dos pendiente (Pando, II, 207)

y la Naturaleza reanuda la discusión iniciada en la loa del de Roma:

Quedamos, Gracia, al mirar  
cuán pendientes, cuán eminentes  
y cuán excelsas las obras  
de Naturaleza fuesen... (*Ibidem*)

Según el manuscrito de Munich, autenticado por Calderón, la primera de las loas (Roma) precedió al *Blasón* y la segunda a *El tesoro escondido*. Lo que implica, como señalaba recientemente Agustín de la Granja<sup>21</sup>, «que el público madrileño tuvo que asistir primero a la representación de *El segundo blasón del Austria* y después a la de *El tesoro escondido* (y no al revés, como parece dar a entender Parker)».

### 3. EL ARGUMENTO Y SU ESCENIFICACION

El argumento presenta los preparativos de la fiesta del Corpus en las montañas de Austria, cuyas poblaciones, a imitación de sus reyes, siempre se mostraron muy afectas al Sacramento (vv. 31 y ss.<sup>22</sup>). El regocijo con que se celebra el día del Señor ofende al Demonio, quien recuerda con pesar la devoción eucarística del conde Rodolfo de Austria, fundador de la estirpe, primer emperador de la familia, y narra el episodio en el que se centra su mitificación político religiosa, que hace a la casa de los Habsburgo defensora de la Fe católica, y destinada, en recompensa, a señorear las naciones (vv. 167 y ss.).

Esta devoción la mantiene Maximiliano (quinto nieto de Rodolfo y seguidor de su misma virtud), que asiste a la fiesta sacramental, sube a la montaña y allí se enfrenta al diablo, que es vencido por el príncipe, pero que derrumba antes de huir una parte de la montaña haciendo imposible la bajada de Maximiliano. Antes de morir de hambre y sed, pide que

<sup>21</sup> A. de la Granja, «Noticia de un manuscrito localizado en Coimbra: *El tesoro escondido* (auto y loa)», *Divinas y humanas letras. Doctrina y Poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del congreso internacional*, Pamplona, 26 febrero-1 marzo 1997, I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos (eds.), Kassel-Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997. Vol. 16 de Autos completos, pp. 199-216.

<sup>22</sup> Los números de verso remiten a la edición de I. Arellano y M. C. Pinillos, *op. cit.*

le lleven la Eucaristía, para tomar la comunión espiritual, ya que la distancia hace imposible la sacramental. Pero un ángel lo salva milagrosamente, y la Esperanza, Fe y Caridad anuncian la grandeza de la Casa de Austria como premio a su devoción, en la apoteosis eucarística final y en un vaticinio que reitera el aplicado a Rodolfo en el primer relato (vv. 1732 y ss.).

Este es, a grandes rasgos, el argumento de la obra, que puede segmentarse en tres grandes bloques escénicos:

Bloque 1: descripción de la estrategia del Demonio contra el Austria (vv. 1-458)

Bloque 2: la fiesta campestre (vv. 459-913)

Bloque 3: la aventura de Maximiliano (vv. 914-1781)

### Bloque 1: la estrategia del Demonio

El primer personaje que aparece en escena es el Demonio, precedido por 9 versos cantados por la música<sup>23</sup> desde el interior de un carro. El fragmento musical es un estribillo con el que se abre y cierra este primer bloque escénico, sirviendo de transición al siguiente. El Demonio sale al tablado desde el carro del monte, uno de los cuatro que componen la estructura escénica de la representación, según sugieren los primeros versos en una clara evocación a la cueva gongorina de Polifemo (vv. 10-19):

Abra la infausta boca  
del lóbrego bostezo de esta roca  
y arrójeme violento  
el pálido suspiro de su aliento  
hoy del Alpe a las ásperas montañas  
abortado embrión de sus entrañas,  
y pues terror de aquestos horizontes  
el bronce de la fama me disfama  
cuando bruto monarca de sus montes,  
rugiente león me llama,

La parte posterior de algunos carros servía de vestuario a los actores, es decir, de lugar que posibilitaba sus salidas y entradas. Así por ejemplo, en la memoria de apariencias de *El nuevo hospicio de pobres*<sup>24</sup> (1675), se

<sup>23</sup> Sobre las funciones de la música en los autos sacramentales, ver J. M. Díez Borque, «El auto sacramental calderoniano y su público: funciones del texto cantado», *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. K. Levy, J. Asa y G. Hughes, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 49-67.

<sup>24</sup> *El nuevo hospicio de pobres*, ed. I. Arellano, Kassel-Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995. Vol. 6 de Autos completos, p. 10.



lee que el primer carro estaba dividido en dos mitades, «que una sirva de vestuario a la otra». La memoria de apariencias<sup>25</sup> del *Blasón* nos permite imaginarnos el aspecto de este primer carro:

El primer carro del auto intitulado *Segundo Blasón de Austria* ha de ser un monte en su pintura áspero y escabroso. Éste ha de tener subida hasta su cumbre, compartida en dos tiros por donde han de subir dos personas, las cuales, en llegando a la eminencia, han de venir a brazos, en cuya lucha se ha de rendir la una trayéndose tras sí los bastidores del monte y la subida, de suerte que quede la otra desamparada en lo más alto sin remedio para la bajada; y a su tiempo han de salir de los dos lados del monte doce ángeles y por tres canales han de bajar al tablado como trayéndole en el aire

El vestuario estaría situado en el primer nivel, detrás de el bastidor que simulaba parte de un monte, igual que en *El primer refugio* (1661)<sup>26</sup>. En su pintura el elevado monte estaba rematado de nubes y nieve, según los vv. 553-56 y 571-80<sup>27</sup>.

La aparición del Demonio resulta sobrecogedora, por su apariencia salvaje de León. Aunque el manuscrito de Munich, firmado por Calderón no incluye una primera didascalia, las del resto de los testimonios apuntan en este sentido<sup>28</sup> y en la «Memoria de los trastos de mano y demásías que tenemos hechos para los autos deste año de 1679» queda regis-

<sup>25</sup> Cito siempre la memoria por Pérez Pastor, pp. 361-63, que da la signatura 2-199-1. Shergold y Varey señalan que en ese legajo del Archivo de la Villa, solamente se encuentran documentos del año 1688, y que las memorias tampoco se encuentran en el legajo de 1679, signatura 2-199-14.

<sup>26</sup> *Cfr. Autos...*, p. 151: «El segundo carro ha de ser una fábrica cuadrada con torre y chapitel, y su pintura cantería. Los tres bastidores del cuerpo primero que ordinariamente sirven de vestuario, se han de elevar por canales a su tiempo, o retirarse a la parte de atrás los de los costados y elevarse el del frontispicio, de manera que quede el carro descubierto por sus tres partes...».

<sup>27</sup> «que hacia la falda de aquese / monte que al cielo confina / tanto que si es cumbre o nube / su extremo no se divisa»; «Que no / salgáis, señor, tan aprisa / al monte, porque los aires / que al filo del mediodía / corren, cuando más ardiente / el sol derrite la riza / nieve de las cumbres, tanto / destemplan su helado clima, / que pastores y ganados / en su mutación peligran».

<sup>28</sup> Canta dentro la Musica, y se abre un Peñasco, y sale el Demonio, vestido de Pielas. A P y P2; Dentro musica, y gritas, y se abre vn peñasco por donde sale el Leon q- es el demonio B1; Canta dentro la Mussica, y abrese un Peñasco de donde sale el Demonio vestido de Pielas B2 y N2; Dentro Musica y flauta y sale el Leon vdo de pieles C y U; Dentro, Musica, y grita. Abrese vn peñasco, y sale de el el Demonio vestido de Pielas I M2 N1 N3 NP y O. En algunos manuscritos, probablemente copias de actores, el locutor «Demonio» se consigna como «León». Ver el apéndice final donde se detallan los datos bibliográficos de los testimonios citados.

trado el gasto de 150 reales para el vestido de pieles de león (*Autos...*, p. 345). Como señala Aurora Egido, entre los numerosos personajes alegóricos vestidos de pieles en los autos destaca por su frecuencia el Demonio, simbolizando un estado de salvajismo y violencia irracional, o ceguera espiritual<sup>29</sup>. El traje sería similar al descrito en *El valle de la Zarzuela*: «Sale el Demonio, vestido de pieles, y en la cabeza una media visera, en forma de testa de león, de quien penderá un manto también de pieles, asidas las garras a los hombros»<sup>30</sup>. Ya en los primeros versos se alude a la figura de León bajo la que se presenta el Demonio, explotando su simbolismo por referencia a la tradición bíblica y patrística<sup>31</sup>, en especial a un texto de la Carta Primera del Apóstol San Pedro en la que se compara al demonio con el león rugiente al acecho (vv. 16-22):

y pues terror de aquestos horizontes  
el bronce de la fama me disfama  
cuando bruto monarca de sus montes,  
rugiente león me llama,  
suene a verdad el bronce de la fama,  
no habiendo, aunque más vele, quien no lllore

<sup>29</sup> Cfr. A. Egido, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», *Serta Philológica F. Lázaro Carreter Natalem Diem Sexagesimus Celebranti Dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 171-86.

<sup>30</sup> En A. Valbuena Prat, *Autos sacramentales*, op. cit., p. 700a.

<sup>31</sup> Ver 1 Pedro, 5, 8: «Sobrii estote et vigilate, quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit, querens quem devoret» 'vuestro enemigo el diablo os acecha como león rugiente para devoraros'. Simboliza el pecado (C. a Lapide, *Commentarii...* R. P. Cornelia a Lapide, Paris, Ludovicum Vives, 1878, IX, 563, 1; X, 7, 2 ss.) y se asimila al diablo (*id.*, XX, 392, 1 ss.). San Agustín usa frecuentemente este simbolismo: sermón 4, 33: 'Cristo fue llamado león por un motivo y el diablo por otro', «quomodo leo dictus est Christus propter aliud, et leo dictus est diabolus propter aliud»; *id.*, 73, 2: «Diabolus leo: Nescitis quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens»; *id.*, 210, 5: «Inde temptatio est vita humana super terram [...] et in haec saeculi nocte circuit leo quaerens quem devoret [...] non leo de tribu Iuda, rex noster, sed leo diabolus, adversarius noster» ('la vida humana sobre la tierra es una tentación y el león da vueltas buscando a quien devorar; no el león de Judá, sino el diablo, nuestro enemigo'); *id.*, 229 F 2; 263, 2; 284, 5; 305 A, 2. El león es imagen del abismo devorador, del mundo subterráneo, cuando el hombre percibe en su angustia mortal leones rugientes que abren sus fauces contra él (*Salmos*, 22, 14), y exclama «Sálvame de las fauces del león» (*id.*, 22). Tomo esta nota de nuestra edición crítica, anotación al pasaje citado.

ver al león buscando a quien devore<sup>32</sup>

La organización de la escena es tripartita. En los primeros versos (1-38) se exponen algunos datos fundamentales: el momento (celebración del Corpus), el lugar (las montañas de Austria), y la irritación del Demonio por la devoción eucarística imitada de sus reyes de los habitantes del Austria. Tras esta apertura, las dos subescenas se disponen bajo el esquema de una batalla: convocatoria de aliados (vv. 39-92) y exposición de motivos a sus agentes (vv. 93-458). Los dos pasajes convocatorios son paralelos y mantienen el diseño retórico del lenguaje de los conjuros<sup>33</sup>. Aspid y Basilisco responden a la llamada y salen al tablado desde el mismo carro del monte. El diálogo que se entabla constituye ya la siguiente subescena, que Calderón organiza nuevamente en tres centros de interés: Cristo, a cuyos atributos y denominaciones dedica los vv. 93-166; Rodolfo I y el relato del primer blasón, vv. 167-240; y la estrategia contra Maximiliano (vv. 241-458), fragmento nuevamente regido por la estructura tripartita, «Veamos, jurada la liga / si en buen duelo, tres a tres / generosamente lidian» (vv. 300-303). Es decir, contra las virtudes que asisten a Maximiliano (Fe, Esperanza y Caridad) se distribuyen los agentes diabólicos, que toman los valores alegóricos distintivos del Judaísmo (falsa esperanza: el Aspid), la Herejía (contra la Fe: el Basilisco) y el Ateísmo (contra la Caridad: el León-Demonio).

En los versos finales la música suena «Dentro, a lo lejos», repitiendo los versos de la apertura, anunciando ya el cambio de escena. Aspid, Basilisco y León deciden disfrazarse de villanos y salir al encuentro de los labradores cuya próxima aparición anuncia el Aspid (vv. 442-46):

Por esta parte  
como gente advenediza  
que a la fama del festejo  
viene de distantes villas  
al encuentro les salgamos

y repitiendo con la música los versos, abandonan el tablado para cambiarse el disfraz en el vestuario. Todo el primer bloque escénico se ha desarrollado delante del este carro del monte, que debe ser uno de los dos situados en el centro, como se verá más adelante.

<sup>32</sup> En los vv. 329-36: «Yo, pues es la caridad / amor de Dios, y en mi envidia / no hay amor que no sea odio, / voluntad que no sea ira, / como león y dragón, / que en mí es una cosa misma, / de mis garras y mis presas / esgrimiré las cuchillas».

<sup>33</sup> Ver para este motivo I. Arellano, «Paradigmas compositivos en los autos de Calderón», en prensa, donde se analiza el paradigma de los conjuros y otros como los juegos de ingenio, también presentes en *El segundo blasón*.

## Bloque 2: la fiesta campestre (vv. 459-913)

El segundo bloque escénico comienza con la aparición en el tablado de una multitud de gente que se acerca en romería desde la ermita del valle, vienen de asistir a misa en la ermita, según explicará Maximiliano (vv. 519-29 y 599-601):

No sé cómo encareceros,  
amigos, cuánto os estima  
mi devoción vuestro celo.  
Muy vieja está vuestra ermita  
y desmantelada; yo,  
de su amenazada ruina  
mandaré que se repare  
y enviaré a su sacristía  
ornamentos que la tengan  
menos pobre, si no rica  
tanto como yo quisiera.  
[...]  
¡Oh, Señor, quién ponderara  
los misterios de la Misa  
que acabo de oír!

Es decir, deben aparecer en el escenario saliendo del cuarto carro, según la documentación pertinente:

El cuarto carro ha de ser la fábrica de un templo con su media naranja y su linterna, el cual se ha de abrir y verse dentro un altar con hostia y cáliz con su araceli y demás adornos de pintura rica por de dentro

La parte inferior del carro serviría nuevamente de vestuario, permitiendo la salida y entrada de los personajes, ya que hasta el momento final de apoteosis no se abre, para mostrar la hostia. El carro compartiría lugar central con el del monte, por la importancia de la apariencia que mostrará: la Eucaristía, elemento central que no sería coherente hacer ostensible en un lado de la composición escénica.

En la primera didascalia de la escena se indica:

Con esta repetición se entran los tres, y salen en tropa los Músicos, vestidos de villanos, y entre ellos, de pastoras, la FE, la ESPERANZA y la CARIDAD, la ALEGRÍA y el PENSAMIENTO, un sacerdote anciano, y detrás de todos, MAXIMILIANO, Archiduque, vestido a lo flamenco, bailando todos delante de él

Esta es la acotación que más datos nos ofrece sobre la caracterización de los personajes: los músicos<sup>34</sup> y el Pensamiento vestidos de villanos, las tres virtudes teologales y la Alegría de pastoras. El sacerdote caracte-

<sup>34</sup> Probablemente dos. Consta un pago de 1.000 reales «A los cuatro músicos de las dos compañías», *Autos...*, p. 348.

rizado de viejo y Maximiliano vestido a lo flamenco, en otros testimonios más raros «de armenio» (?)-.

Villanos y pastoras ejecutan una danza, cuyos pasos y evoluciones se consignan en algunos manuscritos y ediciones<sup>35</sup>, y que debe de ser la referida en algunos documentos como danza de las muchachas<sup>36</sup>.

Los tres enemigos salen al tablado, desde el carro vecino del monte, con el vestido mudado y el baile se interrumpe. Antes de salir de caza, Maximiliano, siguiendo los consejos del Angel (Angel de la Guarda y guarda del monte), decide descansar en el ameno jardín al que han llegado. La acción se desarrollará ahora en el carro del jardín, que Maximiliano describe como un *locus amenus*, el Paraíso terrenal<sup>37</sup> (vv. 591-98):

y así a la sombra de aquestas  
verdes hiedras que tejidas  
de olmos, sauces y laureles,  
les sirven de celosías,  
mi dosel siendo sus copas  
y sus riscos mi real silla,  
esperaré hasta que el sol  
Siéntase en un peñasco  
hiera con luces más tibias

- 
- 35 462-63 Bueltas por fuera, y cruzado A P y P2  
463 Con la musica Gozese el dia &a y vuelta jen<sup>t</sup>[andose] B1;  
463-64 Por de fuera los de enmedio, y cruzado I; Baylando p de fuera los de en medio, y cruza M2 y NP  
464 Gozese &c Buelt.<sup>s</sup> p<sup>r</sup> fuera y cruzado B2  
467-68 Buelta en Cruz A P y P2; Bueltas en cruz I  
468 Con la musica. Gozese el dia &a / y buelta juntandose B1; Gocese el dia &c<sup>a</sup>= bueltas en cruz M2 N3 y NP  
472 Juntarse I M2 N3 y NP  
472-73 Juntanse A P y P2  
473 Con la musica, Gozese el dia &a / bailandose B1; Mus<sup>a</sup> Gozese. Juntarse B2

36 «Obligación de Francisco Franco, Manuel de Ribera y Roque Sánchez, del 21 de abril, para hacer una danza de muchachas y la danza de espadas», al precio de 2200 y 2000 reales respectivamente. «Memoria de la danza de las muchachas»; «Obligación de Jacinto Amoeyro, del 4 de mayo, para dar dos danzas al precio de 5500 reales»; «Memoria de las danzas de Amoeyro. Una es de cuenta y la otra de cascabel. Cada una tiene ocho danzantes», *cfr. Autos...*, p. 342.

37 Ya anticipado en los vv. 366-70: «cuando entre flores me finja, / a imitación del primero / jardín, será esfera mía / el segundo paraíso, / vergel de la ley escrita».

El decorado del jardín, muy popular en los corrales de comedias, era también común en las representaciones de autos. Por su convencionalidad Calderón no da muchas especificaciones en la memoria de apariencias<sup>38</sup>:

El tercer carro ha de ser un cenador emparrado con todos los adornos de jardín y en medio ha de tener una fuente en que por elevación ha de aparecer un niño por remate de ella

El tercer carro está situado al lado del de la Iglesia. Su parte inferior estará abierta permitiendo ver los adornos del jardín. Tendría forma muy similar al descrito en la memoria de *La viña del señor*<sup>39</sup>: «El segundo carro ha de ser correspondiente al primero [un cenador], con diferencia de que sus adornos han de ser un emparrado...». Los personajes toman asiento y comienzan un juego de ingenio en el que las fuerzas antagónicas del bien y el mal libran la «mental batalla» (v. 347). La escena es de densidad teológica y doctrinal muy elevada. Cada personaje debe decir lo que quisiera ser si no fuera lo que es. Todo el fragmento estriba fuertemente en los valores emblemáticos y simbólicos de una serie de elementos con los que se identifican los personajes: una comprensión completa del pasaje exige el conocimiento de estas referencias, algunas de las cuales están explícitas en el propio texto, en la voz de sus protagonistas, que argumentan precisamente las razones de su elección. Alternan las Virtudes con el Aspid, Basilisco y Demonio. La Esperanza quisiera ser humilde espiga (v. 676), que fructifica arrojada al campo y a la que espera la dicha de ser materia del Sacramento (vv. 700 y ss.). El Aspid elige la palma, fijándose en el motivo soberbio de levantarse más alta, y en el de la dilatación de su fruto, que nunca alcanza quien la siembra: símbolo, pues, de una esperanza fallida, como corresponde al Judaísmo, a quien el Aspid representa en esta ficción alegórica. La Fe quisiera ser vid, de transparente significación Eucarística, mientras que el Basilisco elige el escabroso espino, y la Caridad una fuente de agua viva, «perene raudal de gracia» (v. 842), según otra imagen muy frecuentada en la tradición, en la que la fuente de siete ca-

<sup>38</sup> Cfr. J. M. Ruano de la Haza, Introducción a la ed. de *Andrómeda y Perseo*, op. cit., p. 34: «En las 30 memorias de apariencias que se conservan en el Archivo de la Biblioteca Histórica de Madrid aparece en los siguientes autos: *El sacro Parnaso*, *El primer blasón católico de España*, *Las espigas de Ruth*, *La inmunidad del Sagrado*, *Psiquis y Cupido*, *El verdadero Dios Pan*, *El Santo Rey Don Fernando I*, *No hay instante sin milagro*, *El jardín de Falerina*, y *La divina Filotea*».

<sup>39</sup> *La viña del señor*, eds. I. Arellano, A. Cilveti, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Kassel-Pamplona, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997, p. 53. Vol. 12 de Autos completos.

ños simboliza los siete sacramentos, explicados en la intervención de la Caridad. Con la mención del sacramento del bautismo tendría lugar la elevación del niño que refiere la memoria de apariencias. El Demonio, por su lado, «sólo escogiera / el ser Dios o como Dios» (v. 886), blasfemia que irrita a Maximiliano y que termina bruscamente el juego, dando paso al declarado enfrentamiento. El Demonio, el Aspid y el Basilisco huyen escondiéndose en el vestuario.

### Bloque 3: la aventura de Maximiliano (vv. 914-1781)

De nuevo Calderón recurre a una estructura tripartita para organizar este bloque: un primer tramo (vv. 914-1571) dramatiza el episodio central de Maximiliano, estructurado a su vez en tres tramos: la caza y lucha de Maximiliano con el Demonio-León (vv. 914-1007)<sup>40</sup>, los intentos de socorro (vv. 1008-1451) y el descenso milagroso (vv. 1452-1571).

La escena comienza con estruendo en el carro del monte. Un fiero se divisa en lo alto del monte. La descripción del Aspid indica que es una apariencia en forma de cabeza de león, probablemente realizado en cartón-piedra, que escupe rayos y fuego<sup>41</sup> (vv. 946-61):

¿Qué miro? Parto feroz  
de las más incultas breñas  
un león sale y para mí,  
que no hay reservadas señas,  
revestida en él está  
de otro león la fiereza,  
si ya no es que esté imitada  
en fantástica apariencia,  
pues según exhala fuego  
su anhélito, y según muestra  
sólo a mi vista, que a rayos  
la desmelenada greña  
le está forjando las armas

<sup>40</sup> Sobre el tema de la caza en los autos de Calderón, ver M. Greer, «Cazadores divinos, demoníacos y reales en los autos de Calderón de la Barca», *Divinas y humanas letras. Doctrina y Poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del congreso internacional*, Pamplona, 26 febrero-1 marzo 1997, *op. cit.*, pp. 217-244.

<sup>41</sup> Me inclino a pensar en elementos escénicos reales y no en mero decorado verbal. No hay muchas dificultades en realizar este tipo de mecanismos, si recordamos los numerosos animales mecánicos, voladores y exhaladores de fuego de las comedias de gran espectáculo cortesanas. Los gastos para hacer la cabeza de león, etc. certifican esto. Sobre otras prácticas pirotécnicas puede consultarse A. de la Granja, «Castillos de fuego y galeras volantes: todo un espectáculo», *Teatro y ciudad, V Jornadas de teatro*, J. I. Blanco, A. Ruiz, M. L. Lobato, P. Ojeda (eds.), Burgos, Universidad de Burgos, 1996, pp. 203-14.

de sus garras y sus presas,  
mortal espíritu es  
el que en él asiste

En la «Memoria de los trastos de mano y demasías que tenemos hechos para los autos deste año de 1679», además del gasto de 150 reales para el vestido de pieles de león, consta otra entrada de 30 reales «de una cabeza para el león de pasta» (*Autos...*, p. 345) y una tercera de 200 a un tal Juan de Guzmán, «para hacer un león». Maximiliano sube a la cumbre, por una de las escaleras colocadas a tal efecto a los lados del monte<sup>42</sup>. Mientras Maximiliano asciende, se retira la apariencia. El león y Maximiliano no se divisan. Probablemente estas escaleras sólo llegarían hasta la altura en que comienza el segundo nivel del carro, para luego poder hundirse con el bastidor del primer nivel en el efecto del terremoto. Desde allí, Maximiliano se introduce dentro del segundo nivel y vuelve a aparecer en la cumbre luchando con el Demonio, actor vestido nuevamente de pieles. Habrá un escotillón que permite la apariencia y, aparecer y desaparecer a Maximiliano y al Demonio de lo alto del carro. Maximiliano arroja su venablo, adornado con cintas, según la memoria de las demasías<sup>43</sup>, pero el Demonio consigue escapar y derrumba una parte del monte para que Maximiliano quede aislado y muera de hambre y sed o se suicide desesperado de la salvación. Y así con ruido de terremoto se hunde el monte:

Luchan los dos, húndese el monte con el león, quedando en la cumbre Maximiliano y suena dentro ruido de terremoto

El terremoto es un efecto escénico muy común en los autos calderonianos. Generalmente más que un movimiento de tierra, es una furiosa tormenta que involucra a los cuatro elementos y recuerda simbólicamente el momento evangélico de la muerte de Cristo. Como indica la memoria de apariencias el bastidor del monte se hunde:

[...] en llegando a la eminencia, han de venir a brazos, en cuya lucha se ha de rendir la una trayéndose tras sí los bastidores del monte y la subida, de suerte que quede la otra desamparada en lo más alto sin remedio para la bajada

<sup>42</sup> Memoria de los trastos y demasías: 400 reales «De las dos escaleras que se añadieron de madera y pintura y lienzo», *Autos...*, p. 345.

<sup>43</sup> Memoria de los trastos y demasías: 30 reales «De un venablo con sus cintas», *Autos...*, p. 345.



El «ruido de terremoto» se conseguiría con sonido de cajas y tambores<sup>44</sup>, que suenan dentro del vestuario del carro.

En el segundo tramo, Maximiliano se retira al interior del carro y salen al tablado varios personajes: el Emperador Federico y sus criados, el Aspid, el Basilisco y el Demonio nuevamente de labrador. Las tres virtudes hacen llegar a Federico los lamentos de Maximiliano, a modo de eco que surge del interior del monte (vv. 1263-68):

FEDERICO	Habránse quedado en la ruina algunos güecos en que resuena la voz de alguien que distante se halle y dice a otros.
MAXIMILIANO	¡Ah del valle!
FE	¡Ah del valle!
ESPERANZA	¡Ah del valle!
CARIDAD	¡Ah del valle!

Maximiliano desde lo alto del monte pide que le traigan el Sacramento, ya que si no puede hacer la comunión sacramental, pueda hacerla al menos espiritual. En una escena que recuerda a un soneto anterior sobre los misterios de la Misa, hace ahora una documentada salutación al Sacramento (vv. 1380 y ss.), construida sobre una densa red de imágenes eucarísticas: sacrificio de Abel, maná, racimo de Caleb, pan subcinericio, lagar místico, panal de la boca del león, trigo de José, masa de Abigail, espigas de Ruth, pan de proposición, antídoto, memoria del amor, vínculo de caridad, etc.

Mientras en el tablado se acerca una procesión de gente acompañando al Sacramento se produce el salvamento milagroso de Maximiliano (tercer tramo), con ayuda de la tramoya descrita en la memoria de las apariencias: doce ángeles descienden a Maximiliano en tres canales<sup>45</sup>.

La segunda microescena (vv. 1572-1663) consiste en una visión profética de la dinastía de los Austrias. El Angel derrumba milagrosamente otra parte de la montaña, en cuya quiebra aparece el árbol genealógico de los Austrias hispanos, confirmación del vaticinio hecho por el preste a Ro-

<sup>44</sup> Sobre los fenómenos naturales imitados por la música ver M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 1981, pp. 102-103. Consta el pago de 348 reales a «Juan Rodríguez, tambor, que asistió a los autos», *Autos...*, p. 349.

<sup>45</sup> Un tipo de tramoya, conocido también como pescante o elevación. Ver J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, pp. 467-79; y A. de la Granja, «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», *Cuadernos de teatro clásico*, 8, 1995, 37-67, muy documentado para este tipo de recursos escénicos.

dolfo, que le aseguraba una descendencia gloriosa. Los árboles son un elemento decorativo que encontramos con frecuencia en los autos calderonianos. Algunos son pintados y otros «de recortado» como el de este segundo carro.

El segundo carro será también fábrica real. Ha de tener en lo bajo del tablado una silla en que ha de subir por elevación una persona hasta el segundo cuerpo y por detrás de ella un árbol, de recortado, bien adornado de ramas y hojas y entre ellas unos óvalos en que han de estar pintados en medios cuerpos hasta doce retratos de Reyes y Emperadores coronados, cuyos nombres y señas se dirán a su tiempo. En el remate de este árbol ha de haber un tarjetón mayor que los otros, en que quepa pintado en pie y armado un joven. Todo esto ha de esconderse volviéndose por donde vino, y la silla a su lugar, como primero

Maximiliano adormecido y, el árbol con los medallones ascienden hasta el cuerpo superior del carro. Es un árbol «de recortado», es decir, pintado sobre un bastidor, no una figura de bulto redondo, como el utilizado en 1662 para *Mística y real Babilonia*: «En medio de este carro ha de haber un árbol (no de recortado como el del otro auto), sino redondo y la copa muy poblada de hojas, o bien imitadas o naturales, como mejor parezca» (*Autos...*, p. 162). Árboles como éste se habían utilizado ya para la representación de *Sueños hay que verdad son*<sup>46</sup> en 1670, o en la de *La vida es sueño* de 1673 (*Autos...*, p. 256). Son doce los medallones, pero en el texto sólo menciona once reyes y reinas. El duodécimo sería el tarjetón de mayor tamaño reservado para la anhelada descendencia de Carlos II, a la que se alude posteriormente en dos ocasiones: Maximiliano, al relatar la visión dirá (vv. 1674-85):

No sé, porque sólo sé  
que sin ver quien me acompaña,  
me guía y me adiestra, me hallo  
como me ves, en la falda  
del monte tan descaecido  
y absorto, que en esa parda  
peña hube de recostarme  
sin saber lo que me pasa,  
más de que como entre sueños  
un joven vi de tan rara

<sup>46</sup> La memoria de apariencias y otros datos sobre la escenificación del auto en M. McGaha ed., *Sueños hay que verdad son*, Kassel-Pamplona, Universidad de Navarra, 1997. Vol. 15 de Autos completos, pp. 51-61. El elemento escénico del árbol aparece en otros géneros. La profesora Egido me hace observar una curiosa aparición de un árbol en la *Loa que representó Antonio de Prado* de Quiñones de Benavente: «Aparece un árbol muy florido, con muchos nichos, en que están todos los de la compañía, con guitarras y arpas, Isabel de Góngora, y la Autora en las primeras ramas, y el hijo de Prado en la más alta, y la raíz del tronco sale del pecho de Prado», ed. H. E. Bergman, Salamanca, Anaya, 1968, p. 27.

hermosura... mas ¿qué digo?,  
no sé nada, no sé nada

y la Esperanza igualmente ofrece que (vv. 1733-41):

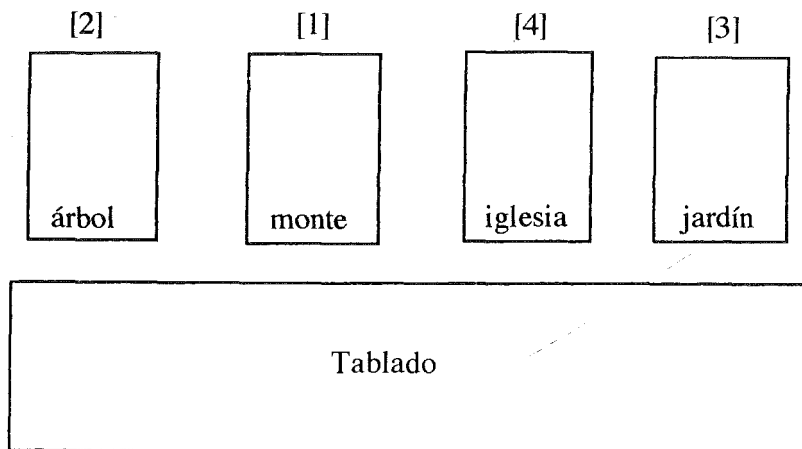
será de la ilustre casa  
suya el mayor patrimonio  
la devoción heredada  
de este alto sacramento,  
en cuya gran confianza  
fía que la subcesión  
que de aquel tronco se aguarda  
logre presto en posesiones  
de todos las esperanzas

El último tramo constituye ya la apoteosis final: Maximiliano y su padre se reencuentran. Llega el sacerdote con el Sacramento, y todos juntos se dirigen al carro de la Iglesia, para depositar el sacramento. Las virtudes aportan al triunfo la captura de las fuerzas del mal y el carro de la Iglesia se abre mostrando el altar donde se deposita, expone y adora la Hostia, al son de chirimías como era habitual.

#### 4. CONCLUSION. LA COLOCACION DE LOS CARROS

Desde 1648, como se sabe, cada auto requería para su escenificación cuatro carros. En *El segundo blasón* los dos centrales habrán de ser el de monte y el de Iglesia, porque en ellos se descubren las apariencias nucleares en la jerarquía de significación teológica y política<sup>47</sup>: el episodio de Maximiliano y la exposición del Sacramento. La ermita está entre montañas y es lógico situarla al lado del monte. En los carros laterales se colocarían el decorado con el árbol y el del jardín.

<sup>47</sup> Ver E. Rull, «Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón», Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 759-67; «Función teológico política de la loa», *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano, K. Spang y M. C. Pinillos (eds.), Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 25-35.



Ésta podría haber sido la representación de la compañía de Prado en carros para el Corpus madrileño. Diferente debió ser la adaptación que se llevaría después a los corrales -hay una orden de 20 de marzo para que represente en los corrales después de Pascua de Resurrección (*Autos...*, p. 341)- y la de 1699<sup>48</sup>. En cualquier caso es evidente que las opciones de escenificación pueden variar; yo he intentado sugerir someramente algunas modalidades posibles y probables en las prácticas escénicas del auto sacramental a propósito de uno de los menos conocidos autos calderonianos.

### Apéndice

- A *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*, *Obras póstumas que saca a luz don Juan Fernández de Apontes*, tomo III, Madrid, 1759. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura T. 16311, pp. 8-33.

<sup>48</sup> *El segundo blasón* se representó junto con *El laberinto del mundo* en el Corpus madrileño de 1699, *cfr.* Pérez Pastor, p. 441. Sobre las representaciones de autos en el S. XVIII, ver V. García Ruiz, «Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1994, pp. 61-88.

- B1 Biblioteca Bartolomé March de Madrid, Colección del Duque de Gor, núm. de registro 6675. Signatura 23/7/5, núm. 437 de manuscritos.
- B2 Biblioteca Bartolomé March de Madrid, Colección del Duque de Medinaceli, vol. III, 18; fols. 166r-194r, núm. registro 6356. Signatura 19/9/1, núm. de manuscrito 145.
- C Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la Parroquia de San Sebastián de Madrid. *Autos de Calderón*, Parte V, fols. 249r-287v. Actualmente en el Museo Nacional del Teatro de Almagro.
- I Instituto del Teatro, Barcelona, ms. 83089-83100, fols. 148r-170v<sup>49</sup>.
- M2 Biblioteca Municipal de Madrid ms. I-22,1, fols. 1r-42v (antes ms. 1227, 1).
- N1 Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14848, fols. 1230r-1251v.
- N2 Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16281, fols. 27r-59v.
- N3 Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 15117, fols. 223r-251r.
- NP Biblioteca Nacional de París, ms. esp. 427, 2, fols. 33r-58r.
- O Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22557, procedente de la Biblioteca de Don Pedro Ortiz Cruz, tomo primero de la colección, número dos de la numeración primitiva, fols. 88r-120r.
- P *Autos sacramentales alegóricos, y historiales...*, *Obras posthumas, que saca a la luz don Pedro de Pando y Mier*, Parte V, Madrid, en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717. Portada a dos tintas, roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid T. 4959, pp. 8-32.
- P2 *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales...*, *Obras posthumas, que saca a luz don Pedro de Pando y Mier*, Parte IV, con privilegio, Madrid, 1718. Portada a dos tintas, roja y negra. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura T. 1324, pp. 8-32.
- U Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania, ms. Span. 31, núm. 4, fols. 79r-106r.

---

<sup>49</sup> La numeración del códice, que no tiene en cuenta el folio del índice es 147r-168v.