



## MÉTRICA Y MARCAS DE SEGMENTACIÓN EN LOS AUTOS SACRAMENTALES AUTÓGRAFOS DE LOPE<sup>1</sup>

Daniele CRIVELLARI  
Università di Salerno (Italia)  
dcrivellari@unisa.it

Recibido: 16 de diciembre de 2017  
Aceptado: 23 de febrero de 2018

### RESUMEN:

Este trabajo presenta inicialmente un análisis detallado de la estructura métrico-dramática de los dos autos sacramentales autógrafos de Lope hoy conservados, *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*. A partir de algunas consideraciones sobre la organización estructural de estos dos textos, sobre todo a través del uso de la herramienta polimétrica por parte del Fénix, el artículo se centra en la segunda parte en la evaluación de las marcas de segmentación que se encuentran en los autógrafos. El objetivo es tratar de averiguar los significados de las rayas que Lope empleaba sistemáticamente para deslindar los bloques de la acción dramática.

### PALABRAS CLAVE:

Lope de Vega; autos sacramentales; métrica y estructura dramática; marcas de segmentación.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en las actividades del Proyecto PRIN Bando 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», dirigido por Fausta Antonucci.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

ISSN: 2297-2692

*Arte Nuevo* 5 (2018): 165-188

## METRICS AND SEGMENTATION MARKS IN LOPE DE VEGA'S AUTOGRAPH *AUTOS SACRAMENTALES*

### ABSTRACT:

This article initially presents a detailed analysis of the metric-dramatic structure of the two extant auto-graph *autos sacramentales* by Lope de Vega, *Obras son amores* and *Las hazañas del segundo David*. Departing from some considerations about the structural organization of these two texts, mainly using Lope's polymetry as a guiding tool, this article focuses in its second part on evaluating the segmentation marks that we find in the holographic texts. Our goal is to find out the meaning of the lines that Lope systematically used to divide different blocks in the dramatic action of his plays.

### KEYWORDS:

Lope de Vega; *Autos sacramentales*; Metrics and dramatic structure; Segmentation marks.



El punto de arranque del presente trabajo es un estudio que empecé hace un lustro más o menos, y que dio su primer fruto con la publicación de una monografía titulada *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis* (Crivellari, 2013). En ese volumen analicé los autógrafos de las comedias del Fénix para tratar de desentrañar los significados de las marcas —principalmente rayas de distintos tipos— que se encuentran en todos y cada uno de sus ológrafos teatrales. El análisis dejó en claro que esas líneas sí desempeñan varias funciones, funciones que cobran sentido sobre todo al considerarlas en relación con el armazón métrico-estructural de la comedia. Esto, en mi opinión al menos, permitió demostrar, en primer lugar, la necesidad de observar detenidamente los autógrafos, también a la luz de las herramientas hermenéuticas y filológicas que han ido desarrollándose en los últimos años; en segundo lugar, y aun prescindiendo de la posibilidad de poder contar con manuscritos de los comediógrafos barrocos (una posibilidad que desgraciadamente no siempre tenemos), quedó corroborada la validez y la importancia de la segmentación como método para acercarse al texto dramático áureo, yendo más allá de las escuetas sinopsis métricas con las que tan a menudo se suelen concluir las introducciones a las ediciones críticas.

El sucesivo hallazgo de otro manuscrito autógrafo de Lope que parecía haberse perdido allá por los años 30 del siglo pasado, el de la comedia hagiográfica *Barlaán y Josafat*, me brindó la posibilidad de poner a prueba las conclusiones a las que había llegado en mi trabajo anterior, comprobando si esa «semántica de las líneas» (Crivellari, 2013: 105) de la que hablaba a propósito de los demás autógrafos lopescos seguía teniendo validez también a la luz de este nuevo testimonio.

Lo que me propongo hacer en las próximas páginas es llenar una laguna en lo relativo al análisis de los ológrafos de Lope, concretamente ocupándome de los autos sacramentales escritos de su puño y letra que han llegado hasta nosotros<sup>2</sup>. El corpus que

---

<sup>2</sup> Esto, además, me permite aceptar una doble invitación que me llegó de manera indirecta de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Ambos estudiosos, de hecho, en sendas generosas reseñas a mi trabajo de 2013, señalaban agudamente que no abarcaba los autos sacramentales autógrafos de Lope: «Crivellari parte, pues, de un corpus bastante amplio y variado: cuarenta y una obras de diversos subgéneros, de los que excluye los autos sacramentales, pese a que los hay autógrafos y con marcas, como *Las hazañas del segundo David*» (Sánchez Jiménez, 2015: 168); «Se podría extender la mirada hasta los autos sacramentales y, desde luego, se podría ensayar la validez de estas pautas generales para los manuscritos autógrafos de otros dramaturgos» (Sáez, 2015: 385).

consideraré se reduce, por tanto, a dos piezas, *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*, aunque en varios momentos algunos críticos hayan incluido también otro auto entre los autógrafos de Lope, *La isla del sol*<sup>3</sup>. No voy a detenerme aquí sobre las cuestiones relativas a la datación de *Obras son amores* y a la posible autoría del manuscrito de *La isla del sol*: solo diré que para la primera se han barajado varias posibilidades, que cubren un lapso de tiempo bastante amplio, de 1615 a 1628, aunque en mi opinión la fecha de composición es indudablemente el 31 de mayo de 1615, conclusión a la que ya llegaron otros estudiosos<sup>4</sup>. Por lo que atañe, en cambio, a *La isla del sol*, el manuscrito no salió de la pluma de Lope, con la excepción quizá de las últimas dos hojas, aunque coincido con varios investigadores en que todo apunta a que estas también son apócrifas<sup>5</sup>.

Me ocuparé, inicialmente por separado, de los dos elementos que constituyen el título de mi artículo, es decir, observaré ante todo algunos aspectos relativos a la estructura y a la métrica de los autos sacramentales analizados para pasar a continuación a las marcas de segmentación que se encuentran en los autógrafos. Estas últimas, de hecho, pueden interpretarse correctamente tan solo en relación con el armazón estructural de las piezas, como ya he apuntado. Observaremos, pues, en primer lugar la estructura: *Obras son amores* está compuesta por un único cuadro en el que se alternan diez microsecuencias, es decir, diez bloques métricos distintos<sup>6</sup>. En *Las hazañas del segundo David*, en cambio, tenemos cuatro cuadros, todos polimétricos, dentro de los que destaca el tercero, que cuenta con nueve microsecuencias, aunque no todas tienen la misma longitud ni la misma importancia, como veremos.

Empezando por *Obras son amores*, en el arranque en quintillas se escenifican inicialmente las quejas de Naturaleza, quien lamenta el hecho de que las promesas de Dios parecen no cumplirse nunca, a pesar de estar allí presente Esperanza. No solo las décimas «son buenas para quejas», entonces, como afirmaba Lope en el conocido pasaje del

<sup>3</sup> Así lo hace, por ejemplo, Paz y Meliá (1934: 270).

<sup>4</sup> Véanse Inamoto (1996) y Granja (2000: 78). Ninguna duda plantea, en cambio, *Las hazañas del segundo David*, fechado «en Madrid a 28 de abril de 1619», tal y como se lee al final de la pieza.

<sup>5</sup> Inamoto (1993 y 1999), aunque no siempre sus argumentos me parecen definitivos; e Izquierdo Domingo (2013), que por otra parte retoma de manera literal algunas de las observaciones del estudioso japonés.

<sup>6</sup> Para todas las observaciones acerca de la estructura de las dos piezas remitimos a los esquemas que se encuentran al final del presente trabajo.

*Arte nuevo* (v. 307); además, como confirmación del empleo de esta estrofa en la obra para las lamentaciones, las quintillas vuelven únicamente una vez más (microsecuencia I.1h), precisamente en un momento en el que otro personaje, el Príncipe del Mundo, aparece quejándose de la luz que entra en su casa. Por otra parte, el Fénix sí emplea las décimas para quejas en el primer cuadro de *Las hazañas del segundo David*, escenificando el lamento por parte de Humilde, la naturaleza humana, que pregunta con tono quejumbroso a David (Cristo) cuándo vendrá a liberar «a todo el linaje humano» (v. 4)<sup>7</sup>. Es interesante observar que aquí también las décimas reaparecen tan solo en otra ocasión, en el tercer cuadro (vv. 769-872; microsecuencia I.3d), caracterizando el momento en el que Humilde busca desesperadamente a su esposo y le suplica que no emprenda la batalla contra el gigante Goliat. Las quejas de la dama, que acaba desmayándose, confirman el paralelo que se establece con la primera microsecuencia de la obra (I.1a). Las funciones atribuidas a cada estrofa, en definitiva, deben considerarse a la luz de la estructura interna del texto más que en relación con supuestas reglas generales que, como es obvio, los dramaturgos nunca respetaban al pie de la letra.

Volviendo a *Obras son amores*, después de la primera microsecuencia uno de los elementos que saltan a la vista es que las dos escenas paralelas protagonizadas por Abraham e Isaac, por un lado, y Jacob, por otro, con las que Naturaleza (y, de paso, los espectadores) reciben una demostración patente de la potencia de Dios y de su amor por el género humano, se escenifican ambas por medio de los sextetos-lira (microsecuencias I.1b y I.1d). Entre las dos apariciones, el diálogo de I.1c en redondillas entre Amor y la dama resulta ser, pues, una forma englobada; de la misma manera, las redondillas que vuelven poco más adelante, en los vv. 358-433 (microsecuencia I.1f), son a todas luces otro pasaje englobado, esta vez entre dos romances paralelos (I.1e y I.1g), ambos oxítonos aunque con una asonancia distinta. Análogamente a los sextetos-lira, también estos romances forman una pareja a nivel tanto estructural como de la acción dramática: el primero es el mensaje que Dios dirige a Jacob, en el que le asegura que fundará su descendencia en la piedra que acaba de utilizar como almohada; el segundo constituye la respuesta a este mensaje por parte de Humilde: la dama lo afirma explícitamente («Dile que oí las promesas / de Jacob y de Abraham», vv. 450-451) y lo

---

<sup>7</sup> La misma dama observa, poco más adelante: «Amor, mira / cuán dulcemente me quejo» (vv. 99-100). Para todas las citas de los dos autos nos basamos en las ediciones señaladas en la bibliografía final.

confirma Amor, al decir «Yo parto con la respuesta» (v. 470), estableciendo así una correspondencia clara con el romance anterior.

Levantando, pues, la mirada, y con estos elementos en la mente, el acervo de microsecuencias que constituyen el cuadro empieza a cobrar cierto sentido, desvelando un equilibrio estructural patente: hay dos bloques de microsecuencias compuestos por I.1b, I.1c y I.1d, por un lado, y I.1e, I.1f y I.1g, por otro; ambos presentan una misma organización, en la que una forma métrica (sextetos-lira y romance, respectivamente) engloba un pasaje en redondillas. A su vez, estos dos bloques quedan enmarcados entre las quintillas iniciales (I.1a) y las de los vv. 474-672 (microsecuencia I.1h). No se trata, obviamente, tan solo de encontrar correspondencias métricas o paralelismos estróficos; al contrario, me parece que la apreciación de la estructura del auto permite dar un paso más en la comprensión del carácter polifacético de la polimetría, entre otras cosas. Una vez superados los paradigmas clásicos y un tanto rígidos que prevén una función para cada estrofa, el estudioso está obligado a reconsiderar cada microsecuencia en el ámbito específico y único de ese organismo proteico que es el texto dramático.

De hecho, con las quintillas de I.1h se cierra la acción protagonizada por Naturaleza que había empezado al comienzo del auto, y durante la cual el personaje nunca había dejado el escenario: en esta microsecuencia el Príncipe del Mundo manda encarcelar y marcar en el rostro a la dama, que se va; el mal parece triunfar definitivamente sobre el bien. Una vez a solas, el diablo reflexiona sobre la inminente venida de Dios por medio de un soneto (vv. 673-686, I.1i), mientras que es en la última microsecuencia (I.1j), formada por una larga serie de redondillas, donde Lope lleva a las tablas la intervención divina, la liberación de Naturaleza y la celebración del valor del sacrificio de Dios para toda la humanidad. El soneto, en este sentido, actúa como una bisagra entre las dos partes que, a pesar de su diferente arquitectura (8 microsecuencias versus 1), tienen un número de versos semejante (672 versus 422), además de representar de manera inequívoca los dos momentos en los que está dividida la acción dramática de la pieza (planteamiento de la historia de Naturaleza y culminación del mal con el encarcelamiento de la dama versus su liberación y victoria del bien).

Pasando ahora a *Las hazañas del segundo David*, y volviendo por un instante a las décimas que ya comentamos, hay que añadir que estas dos microsecuencias (I.1a y

I.3d) son las únicas en todo el auto en las que Humilde y David están a solas en el tablado: se trata de momentos de gran intimidad entre los protagonistas, y los de mayor intensidad poética de la pieza. Como ya observamos en otro lugar, y como se ha comentado antes a propósito de las quintillas y de las décimas, «a través de este atento uso de las distintas tipologías métricas, en definitiva, el dramaturgo puede establecer conexiones entre dos o más puntos (incluso distantes) de una pieza» (Crivellari, 2013: 77). A este propósito, también el empleo que hace Lope del romance en este auto parece responder a la voluntad de señalar y, de alguna manera, conectar, a lo largo de la obra, algunos momentos sobresalientes. Como se ve por el esquema, este metro aparece cuatro veces a lo largo de la pieza, con una ocurrencia regular en la segunda posición de cada cuadro: en I.1b, en I.2b, en I.3b y en I.4b + d, donde en el octosílabo se intercala una breve canción de cuatro versos (vv. 1103-1106; microsecuencia I.4c). Si nos fijamos en estos romances, veremos que en tres de los cuatro cuadros se mantiene la misma asonancia (é-o), que se modifica en cambio en el segundo cuadro (é-a). La elección del autor de mantener una misma asonancia en algunos momentos para cambiarla en otros no era en absoluto casual, como no era casual ningún cambio métrico dentro de la pieza; al contrario, esto le permitía establecer conexiones entre algunos momentos de la acción, desempeñando la métrica así un papel estructurante, como pudimos comprobar en otras piezas tanto de Lope como de otros dramaturgos, por ejemplo Luis Vélez de Guevara<sup>8</sup>.

No sorprende, por tanto, que este dato se confirme también en *Las hazañas del segundo David*: efectivamente, las tres ocurrencias del romance en é-o caracterizan los momentos centrales en la evolución del personaje de David. De hecho, en I.1b aparece Temor resumiendo los distintos nombres de Cristo y diciéndole que tendrá que adquirir el de «segundo David»<sup>9</sup>: es la primera definición del protagonista, y nótese que en esta microsecuencia David promete defender a todos de un león que está en la selva y que amenaza particularmente a los niños. En I.3b se vuelve a presentar al protagonista, esta vez por boca de un soldado que anuncia su llegada: es la segunda presentación de David, que aparece poco después y confirma su nombre: «SAÚL ¿Tu nombre? / DAVID

<sup>8</sup> Es el caso, por ejemplo, de *La hermosa Ester* y *La buena guarda* (Crivellari, 2015), así como de distintas comedias de privanza de Vélez de Guevara (Crivellari, 2017).

<sup>9</sup> «Altos nombres todos estos / comprehende el de Jesús, / Dios, Pastor, Salvador nuestro, / pero agora el de David / con el oficio queremos / que tengáis, y que defiendas / los montes, valles y cerros» (vv. 194-200).

David me llamo [...] / SAÚL ¿Qué David? / DAVID El que es segundo» (vv. 641 y 645); además, de manera análoga y paralela a lo que ocurre en I.1b, aquí el héroe se ofrece para luchar contra Goliat. Finalmente, en I.4b —y justo en correspondencia con el paso al romance, después de las octavas reales— aparece el protagonista para enfrentarse al enemigo; por tercera vez David tiene que presentarse, implícitamente al menos, ya que el gigante le dirige esta pregunta: «GOLIAT ¿Quién eres, mancebo, / que de salir a campaña / has tenido atrevimiento?» (vv. 988-990). En esta microsecuencia se escenifica asimismo el momento de la derrota de Goliat.

Las tres microsecuencias en romance trazan, en definitiva, las etapas fundamentales de la evolución de la figura de David (presentación, ‘investidura’ y promesa de luchar contra el león en el primer caso; segunda presentación y promesa de derrotar a Goliat en el segundo; tercera presentación y batalla contra el gigante en el tercero), como el análisis demuestra de manera clara. Esto no significa, obviamente, que el protagonista no esté presente en escena en las demás microsecuencias, o que no realice acciones importantes en ellas; sin embargo, sí es significativo e innegable que los cuadros responden a un mismo criterio estructural, donde a una primera microsecuencia introductoria sigue siempre el romance.

¿Y el romance en é-a del segundo cuadro? Esta estrofa no solo no prevé la presencia de David en escena, sino que, al contrario, el romance entero es recitado por Goliat, quien desafía a todos los seres humanos. Se observa, por tanto, cómo a través de la distinción en las asonancias del romance Lope por un lado separa y distingue de manera neta a los dos enemigos, mientras que por otro establece una contraposición — incluso a nivel auditivo-fonético— entre ellos, valiéndose de una estrategia que pudimos observar también en otras piezas<sup>10</sup>.

Una vez esbozado este acercamiento esencial a la estructura de los dos autos a partir de su armazón polimétrico, y aunque no podamos profundizar aquí todas sus

---

<sup>10</sup> Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La hermosa Ester*, donde por medio de dos asonancias opuestas (á-o, por un lado, y ó-a, por otro) se establece una contraposición entre las figuras de Amán y el rey Asuero, una contraposición ya clarísima, por otra parte, a nivel de la acción dramática; cf. Crivellari (2015: 14-15).

características<sup>11</sup>, es posible ahora tratar de averiguar los significados de las rayas que se encuentran en los autógrafos de *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*. El primer dato que salta a la vista es que queda confirmado lo que observamos a propósito de los demás autógrafos de Lope: las líneas no sirven para enmarcar sistemáticamente las acotaciones —es decir, para indicar su presencia y destacarlas de los versos—, ya que no todas las didascalias llevan líneas (sin importar su longitud y aunque se encuentren a veces en el centro de la caja de escritura). Las rayas tampoco tienen el cometido de indicar los cambios métricos: en muchísimos casos estos no van acompañados de ningún signo, mientras que, al contrario, a menudo hay líneas en el interior de las microsecuencias. En términos generales, se puede afirmar que el criterio con el que el autor trazaba estas rayas era el de marcar una especial relevancia con respecto a la acción, al momento representado.

En primer lugar, de hecho, observaremos que Lope señaló los tres cambios de cuadro de *Las hazañas del segundo David* por medio de líneas, ya sea rubricadas (v. 458) o dobles (vv. 552 y 944), coherentemente con lo que ocurre en la totalidad de sus ológrafos dramáticos<sup>12</sup>. El autor delimita así, por medio de estas marcas, los cuatro bloques que constituyen el esqueleto estructural de la obra. Dentro de los cuadros, como ya se ha dicho, también se encuentran líneas, cuyos significados son, en algunos casos, bastante evidentes; en el primer cuadro, por ejemplo, el público asistiría a dos apariciones en la parte alta del carro: la de Ana y Joaquín, los padres de María, por un lado, y la de la misma Virgen, de niña, por otro. Ahora bien, las acotaciones que indican el comienzo y el fin de ambas visiones —vv. 282/310 y 378/394, respectivamente— son enmarcadas, en el manuscrito, entre rayas dobles. Cabría pensar en una simple casualidad, pero es que, por una parte, entre las dos apariciones también hay otras didascalias que no presentan ninguna línea (vv. 360, 366 y 373), signo evidente de que el autor quería subrayar algunos momentos más que otros. Por otra parte, la hipótesis de que las rayas se pusieran al azar se derrumba definitivamente, en mi opinión, al observar

<sup>11</sup> Por ejemplo, hablando de las canciones que alternan con las sextillas de I.3f y I.3h, de la canción englobada entre romances en I.4c o de la función aglutinante de las redondillas entre I.1c y I.2a, que permiten subrayar la continuidad de la acción a pesar del cambio de cuadro.

<sup>12</sup> Como observamos en nuestro estudio (Crivellari, 2013: 47-48), dentro del corpus autógrafo lopesco solo hay excepciones puntuales en dos obras: *El cuerdo loco* (v. 136) y *El cardenal de Belén* (v. 803).

que también en la tercera (y última) aparición de la pieza, la de David con sangre brotando de sus llagas, la acotación inicial y la final (vv. 890 y 932) están marcadas por líneas.

Como puede imaginarse, en *Obras son amores* no aparece ninguna raya rubricada, ya que no hay cambios de cuadro; esto, sin embargo, no significa que las demás líneas carezcan de sentido. Aquí también, de hecho, si observamos las apariciones de Abraham e Isaac y de Jacob del primer cuadro, veremos que las acotaciones de apertura y cierre (vv. 115 y 211, por un lado; vv. 271 y 301, por otro) están enmarcadas por líneas dobles. Asimismo, y de manera paralela a lo comentado a propósito de la visión final de *Las hazañas del segundo David*, la aparición del Rey/Dios en los últimos versos de *Obras son amores* (vv. 974 y 995) está subrayada por líneas en correspondencia con sendas didascalias de comienzo y fin. La *ratio* tras el empleo de dichas rayas, en fin, es con toda evidencia la de señalar estos momentos que, además de su importancia, tienen en cuatro de seis casos un mismo estatus escenográfico, al desarrollarse en un espacio que hasta ese momento ha quedado oculto a la vista de los espectadores<sup>13</sup>.

En los manuscritos de los dos autos se encuentran otras líneas, bien vinculadas a un cambio métrico, bien en el interior de algunas microsecuencias; en este último caso, el análisis permite afirmar que se trata siempre de momentos de especial importancia en el desarrollo de la acción dramática. Dos ejemplos me parecen paradigmáticos en este sentido: el primero es el de la larga microsecuencia final, en redondillas, de *Obras son amores* (I.1j). Allí, como se ha dicho, se escenifican varios acontecimientos, entre los cuales destaca la liberación de Naturaleza, que había sido encarcelada por el diablo, gracias a la intervención del Rey del cielo. Ahora bien, en la microsecuencia —si se excluye la aparición de Dios que ya comentamos— hay un total de nueve acotaciones, de las cuales solo cuatro están enmarcadas entre rayas dobles<sup>14</sup>. Es de notar que ni la mayor o menor longitud ni la ubicación (en los márgenes o en el centro del folio) de las

<sup>13</sup> Véanse las acotaciones de *Las hazañas del segundo David*: «Abriéndose dos puertas se vean en la dorada, dados los brazos, Ana y Joaquín, y un ángel en lo alto que los junta», v. 282; «Ábrase en lo alto, viéndose una niña en un resplandor con un león a los pies», v. 378; y «Ábrase en lo alto del carro una cruz en dos puertas y véase David con una cruz y una corona, y sálganle de las manos, pies y costado cinco listones carmesíes de que esté el Amor divino tejiendo una honda, puesto de rodillas a un lado», v. 890; y de *Obras son amores*: «Ábranse dos puertas y véase en una mesa un cáliz, y el Amor y el Rey del cielo teniendo un pelícano plateado entre los dos, cuya sangre del pecho del pelícano —o sea un listón de seda encarnada— caiga en el cáliz», v. 974.

<sup>14</sup> Se trata de los vv. 811, 1000, 1062 y 1070.

didascalias influyen en la presencia de las líneas, sino precisamente su centralidad en lo que atañe al desarrollo de la acción: las que se enmarcan, de hecho, son las que indican la salida al tablado de la esclava Naturaleza, «con ese y clavo en el rostro» (v. 811); la aparición del diablo arrastrando a Adán (v. 1000); la visión de Dios crucificado, cuya sangre sirve como fianza para liberar a los presos (v. 1062); y el momento culminante en el que a Naturaleza se le caen las cadenas tras bañarse el rostro con la sangre de Cristo (v. 1070). Se trata, indiscutiblemente, de los momentos destacados que marcan el avance de la acción dramática en esta segunda parte del auto. De la misma manera, y como segundo ejemplo, en el cuadro final de *Las hazañas del segundo David* se observan varias acotaciones —a las que corresponde además, en tres casos, un cambio de metro—, pero solo dos llevan líneas (vv. 1072 y 1102). Aquí también se trata de los dos puntos centrales del cuadro y del auto en general, a saber, el momento en el que David mata a Goliat con su honda y la sucesiva presentación de «la cabeza del gigante en una lanza» (v. 1102) con que concluye la pieza.

Volviendo al comienzo de este trabajo, creo que el análisis de los autos sacramentales autógrafos de Lope corrobora en definitiva lo observado a propósito de sus otros autógrafos dramáticos. Mis conclusiones, por tanto, van en dos direcciones distintas pero complementarias, como son complementarias la observación de la estructura métrica de los textos y la presencia de marcas de segmentación en los autógrafos. Por un lado, es necesario abordar el estudio métrico-estructural de las piezas de teatro áureo, porque este método obliga a calar hondo en los mecanismos de construcción del lenguaje teatral y apreciar, por tanto, las estrategias que el comediógrafo emplea en cada caso. Por otro lado, la presencia de signos en los manuscritos (sobre todo los autógrafos) debe ser uno de los datos considerados por el estudioso, mayormente si se tiene en cuenta la función estructurante de estas marcas, como he tratado de demostrar.

Por ello, claro está, es preciso poder contar en primer lugar con ediciones críticas fiables de los textos: no estará de más recordar aquí que falta todavía no solo una edición completa de los autos lopescos<sup>15</sup>, sino también un estudio de este corpus que tenga en

---

<sup>15</sup> Se está dedicando a esta tarea un grupo de investigadores coordinado por Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán desde la Universidad de Navarra, y cuya página es la siguiente: [www.unav.edu/web/lope-de-vega-y-sus-autos-sacramentales/inicio](http://www.unav.edu/web/lope-de-vega-y-sus-autos-sacramentales/inicio). Hasta la fecha han visto la luz dos tomos: el primero, editado por José Enrique

la debida cuenta el aspecto métrico en su relación con la estructura de las piezas, cuyas conclusiones podrían apreciarse también a la luz de los resultados obtenidos en lo que a las comedias del Fénix se refiere<sup>16</sup>. En segundo lugar, es fundamental ampliar el abanico de casos estudiados, extendiendo la observación de la presencia de marcas de segmentación a los autógrafos de otros autores, a partir también de algunos estudios recientes sobre el tema<sup>17</sup>. A través de este tipo de filtro hermenéutico es posible adentrarse en el taller del comediógrafo, considerando un aspecto más de su quehacer dramático, a la vez que se puede determinar qué criterios resultaban centrales para él en la organización estructural de sus piezas. Se trata, en conclusión, de una de las directrices que los estudios sobre teatro áureo español deberían seguir en los próximos años.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- , «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 2015, págs. 1-28.
- , «El *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega: una propuesta de segmentación», *Orillas*, 5, 2016, págs. 1-23.
- , «Sobre el romance en las comedias de privanza de Luis Vélez: algunas reflexiones y unas propuestas», *Criticón*, 129, 2017, págs. 119-133.

---

Duarte, incluye *Las bodas entre el Alma y el Amor divino* y *El hijo pródigo*, mientras que el segundo, a cargo de Juan Manuel Escudero Baztán, *La Maya* y *El viaje del alma*.

<sup>16</sup> No han faltado en los años recientes, eso sí, algunos trabajos puntuales sobre métrica y autos sacramentales, pero dedicados casi exclusivamente a la producción calderoniana.

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, Hernando Morata (2014 y 2015).

- GRANJA, Agustín de la, ed., Lope de Vega Carpio, *El bosque de amor / El labrador de la Mancha*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional*, ed. de Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, págs. 167-185.
- , «Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón», *Criticón*, 124, 2015, págs. 185-202.
- INAMOTO, Kenji, «Sobre la autenticidad de las dos últimas hojas “autógrafas” de *La isla del sol*, auto sacramental de Lope de Vega», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. de Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona/Toulouse, GRISO/LEMSO, vol. 2, 1993, págs. 189-196.
- , «Reconsideración sobre la fecha de *Obras son amores*, auto sacramental de Lope de Vega», en *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, vol. 2, 1996, págs. 269-278.
- , «Dos hojas consideradas como autógrafas de Lope de Vega», *Doshisha Studies in Language and Culture*, 2-1, 1999, págs. 109-126.
- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, «Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio», *Teatro de palabras*, 7, 2013, págs. 497-515.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Blass, 1934.
- SÁEZ, Adrián J., reseña a Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013, *Bulletin Hispanique*, 117-1, 2015, págs. 383-385.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, reseña a Daniele Crivellari, Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis, Kassel, Reichenberger, 2013, *Arte nuevo*, 2, 2015, págs. 166-174.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], ed. de Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011.
- , *Las hazañas del segundo David* [1619], ed. de Juan Bautista Avalle-Arce y Gregorio Cervantes Martín, Madrid, Gredos, 1985.
- , *Obras son amores* [1615], ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega VI*, Biblioteca de Autores Españoles CLVII, Madrid, Atlas, 1963, págs. 105-121.

*Obras son amores*<sup>18</sup>

CUADRO	MICROS.	VERSIFICACIÓN	ESPACIO	ESCENARIO VACÍO	TIEMPO	ACCIÓN (RESUMEN)
I.1	a b c d e f g h i j	1-115: quintillas 116-211: sextetos-lira 212-271: redondillas 272-301: sextetos-lira 302-357: romance -ó. 358-433: redondillas 434-473: romance -á 474-672: quintillas 673-686: soneto 687-1108: redondillas	Cerca del monte <u>Moria</u> (vv. 115-ss.) y luego en unos prados (vv. 265-ss.).		Tiempo continuo; de día, aunque luego (vv. 290-ss.) empieza a anochecer.	Naturaleza recibe una carta del Rey del cielo. Visión de Abraham e Isaac. Visión de Jacob. Naturaleza envía a Amor con un mensaje para su enamorado. El Príncipe del mundo hace encarcelar a Naturaleza. Llegada del Rey, vestido de peregrino; después de ver a su esposa aprisionada, el Rey es crucificado y con su sangre libera del pecado tanto a Adán como a Naturaleza, encarcelando al Príncipe.

<sup>18</sup> El sistema de subrayado empleado en los esquemas y en las sinopsis permite indicar la presencia de líneas sencillas (subrayado sencillo), dobles (subrayado doble) y rubricadas (subrayado ondulado) en los manuscritos. Además, como señalamos en nuestro trabajo sobre los autógrafos de las comedias de Lope (2013: 109), «en el resumen de la trama, los números entre corchetes (exceptuando los que se encuentran inmediatamente después de la indicación de la tipología estrófica, que solo sirven para indicar el comienzo de la nueva forma métrica) señalan la presencia en el manuscrito de una acotación y/o de una línea»; asimismo, «por medio de un asterisco marcamos aquellas acotaciones que no se encuentran en el manuscrito, y que sin embargo son necesarias para la comprensión y el correcto desarrollo de la acción (por ejemplo: [v. 1979\*]). Para agilizar la lectura, hemos omitido el signo '+', que se suele emplear normalmente al especificar la posición de las acotaciones en el texto; consideraremos siempre que el número del verso indica que la acotación (así como las líneas eventuales) se encuentra inmediatamente después».

**I.1****QUINTILLAS**

[v. 1]<sup>19</sup> = Naturaleza humana (dama) con Deseo y Esperanza (criadas); la dama se está quejando, junto con Deseo, porque las promesas recibidas parecen no cumplirse nunca. Esperanza los anima a confiar en Dios, aunque Naturaleza afirma estar apenada porque su padre (Adán) está cautivo. Poco después [v. 75] aparece el Amor divino, quien dice haber bajado del cielo para consolar a la dama y le entrega una carta del Rey. Naturaleza lee [v. 90] el mensaje de Dios, que le dice que tenga paciencia y esperanza; luego viene la firma [v. 100]. La dama se alegra del mensaje que acaba de leer, cuando Amor la invita a mirar hacia el monte Moria. En ese momento [v. 115]

**SEXTETOS-LIRA**

[v. 116] = aparecen Abraham e Isaac; el anciano se dirige a Dios diciéndole que le obedecerá sacrificando a su hijo. Isaac pregunta dónde está la víctima que hay que sacrificar, y su padre le confiesa que se trata de él mismo. El joven acepta, pero mientras Abraham se dispone a matar a su propio hijo, aparece [v. 183] un ángel que detiene su brazo y le comunica que Dios sabrá recompensar su demostración de fe; luego los dos se van [v. 211].

**REDONDILLAS**

[v. 212] = Naturaleza dice estar satisfecha de lo que ha visto, aunque repite que está deseando poder ver al Rey, secundada en esto por Deseo. Hablando de la posibilidad de que Naturaleza se junte a Dios, Amor explica que Jesús podrá dejar las otras dos entidades (Padre y Espíritu Santo) y bajar del cielo a la tierra, para nacer del vientre de la Virgen; luego le dice a Naturaleza que mire hacia un prado. En ese momento [v. 271]

**SEXTETOS-LIRA**

[v. 272] = aparece «Jacob de pastor», diciendo que está huyendo de su hermano, Esaú, que está enfadado con él. Jacob dice que, como está anocheciendo, quiere descansar usando una piedra como almohada. Nada más acostarse el hombre [v. 301]

---

<sup>19</sup> El manuscrito autógrafo de Lope empieza a partir del v. 58.

**ROMANCE –Ó**

[v. 302] = se abre una cortina y aparece un cielo con una escalera hasta la tierra y un cuadro con una moldura dorada; desde lo alto habla el Rey, quien dice que él es el Dios de Abraham y de Isaac, y dirigiéndose a Jacob le dice que le dará esa tierra a su descendencia. Amor hace ver a Naturaleza que Dios ha prometido que bajará a la tierra. En ese momento [v. 323] Jacob se despierta y se levanta, y promete solemnemente que la piedra sobre la que estaba durmiendo será la casa de Dios y que a él le dará la décima parte de sus bienes. Mientras Esperanza y Deseo observan cómo el pastor se va [v. 357\*],

**REDONDILLAS**

[v. 358] = Amor explica a Naturaleza que por esa misma escalera bajará «el ángel del gran consejo», y cuando Naturaleza pide explicaciones acerca de las palabras pronunciadas por Jacob, Amor dice que Dios dará a su pueblo un pan dulce (Cristo). La dama afirma que no puede esperar más la venida de su amado y le pide a Amor que se haga mensajero de su petición.

**ROMANCE –Á**

[v. 434] = Naturaleza dice a Amor que vaya al cielo y le diga a su esposo que ella lo está deseando, ya que la Naturaleza humana está presa debido a la culpa de su padre, Adán. Naturaleza añade que ha escuchado las promesas de Jacob y Abraham, pero no puede esperar más y le pide a su amado que venga pronto. Amor se va [v. 472] y poco después [v. 473]

**QUINTILLAS**

[v. 474] = aparece el Príncipe del mundo, quejándose de la luz del cielo que entra en su casa y diciendo que intentó igualarse a Dios. El Príncipe discute con Naturaleza y sus criadas, que no quieren reconocerlo como su señor y amo, y achaca a Adán la culpa de la condición del hombre; por su parte, la dama lo justifica alegando que su padre se equivocó al escuchar a su mujer. En lo que se refiere a la venida de Dios, que Naturaleza dice ser inminente, el Príncipe afirma que pasará mucho tiempo; sin embargo, Esperanza contesta diciendo que pronto el verdadero Dios «pondrá en la tierra los pies». Al

observar cómo Naturaleza no quiere obedecerle, el Príncipe llama a sus criados, Cárcel y Tiranía, que aparecen [v. 633] en ese momento, y les ordena que encarcelen y marquen en el rostro a Naturaleza con un lunar «que le dé / más que hermosura fealdad». La dama es llevada a la cárcel; todos se van [v. 672] y queda el Príncipe solo,

### SONETO

[v. 673] = mencionando las tribus de Israel y preocupándose por la inminente venida de Dios. En ese momento [v. 686]

### REDONDILLAS

[v. 687] = aparece el Rey del cielo «en hábito de peregrino» acompañado del Amor. Este último comenta cómo Dios ha bajado a la tierra, mientras que el Príncipe del mundo se sorprende observando las señales de la llegada de Dios a la tierra (florecen los prados, los montes saltan, etc.). Aunque el Príncipe afirma no temer nada (ya que tiene encarcelada a Naturaleza), el Rey dice que pronto liberará a Adán y prenderá al Príncipe. Este último quiere ir a averiguar qué está pasando, y viendo a Juan Bautista en el Jordán y a Jesús que desprende mucha luz siente temor y se va [v. 780]. El Rey y Amor se acercan a la Cárcel, que aparece en ese momento [v. 788]; el Rey le pide a Cárcel que le deje ver a su esposa, y Cárcel llama [v. 794] a su compañero Tiranía, diciéndole que saque a la dama. Poco después [v. 811] aparece Naturaleza, «con ese y clavo en el rostro», junto con Deseo y Esperanza: al ver a Dios, tanto Esperanza como Deseo se van [v. 827], pues ya no hacen falta. El Rey se queja del pueblo hebreo, que no cree en su venida y que, afirma, lo matará. Naturaleza, por su parte, recuerda a Dios todas las veces que dio su palabra (en el jardín del Edén, en el sacrificio de Isaac, a Jacob, Moisés, David, etc.), afirmando varias veces que «obras, Señor, son amores, / que buenas palabras no» e invitando al Rey a irse junto con ella. El Rey responde recordando su nacimiento de la Virgen, su huida a Egipto, la entrada a Jerusalén, y concluye afirmando que la dama a partir de ese momento podrá ver sus obras; luego se va con Amor [v. 950], quedando sola Naturaleza. Esta última se dirige a Dios agradeciéndole sus obras y sus palabras. En ese momento [v. 974] se abren dos puertas y aparecen Amor y el Rey sosteniendo un pelícano del que brota sangre (un listón rojo) que cae en un cáliz que

está en una mesa. El Rey le dice a su esposa que la mayor obra ha sido entregarse totalmente a sí mismo. Luego el Rey dice que el Príncipe todavía tiene preso al padre de Naturaleza, Adán; en ese momento la visión se cierra [v. 995] y mientras la dama está preguntando al Rey dónde se ha ido, aparece [v. 1000] el Príncipe arrastrando a Adán de una cadena, junto con Tiranía y Cárcel. Adán le dice al Príncipe que ya ha llegado su remedio, refiriéndose a Dios, y cuando el Príncipe manda callar al anciano, Naturaleza le dice que respete a su padre. El Príncipe no quiere que sus esclavos se le rebelen, pero la dama le anuncia que pronto se casará con Dios y pagará así la deuda contraída con él. Poco después se oyen ruidos y aparecen [v. 1062] Amor por una parte, y por otra el Rey crucificado y cuatro ángeles recogiendo su sangre de las llagas. Amor ordena al Príncipe que suelte a Adán, ya que su deuda ha sido pagada con la sangre de Cristo; en ese momento [v. 1070] Naturaleza se baña con la sangre y se le caen las cadenas. Amor ordena luego a Adán que ate con su cadena al Príncipe, mientras el Rey hace notar a su esposa que «las obras son amores» y la invita a acercarse y abrazarlo. Termina el auto.

*Las hazañas del segundo David*

CUADRO	MICROS.	VERIFICACIÓN	ESPACIO	ESCENARIO VACÍO	TIEMPO	ACCIÓN (RESUMEN)
I.1	a b c	<u>1-150</u> : décimas 151- <u>282</u> : romance é-o 283- <u>458</u> : redondillas	En unas montañas.	<u>458</u>	Indeterminado, de día.	Encuentro Humilde-David. Temor pide ayuda a David. Visión de Ana y Joaquín; episodio del león, al que David vence.
I.2	a b	459-462: redondillas 463- <u>552</u> : romance é-a	En el mismo lugar.	<u>552</u>	Tiempo continuo.	Soberbia y Goliat. El gigante reta a todos los seres humanos.
I.3	a b c d e f g h i	553-600: octavas reales 601- <u>754</u> : romance é-o 755-768: soneto 769- <u>872</u> : décimas 873- <u>878</u> : sextilla 879-881: canción 882-887: sextilla 888- <u>890</u> : canción 891- <u>944</u> : sextetos lira	En el mismo lugar.	<u>944</u>	Tiempo continuo.	Saúl promete un premio al que derrote a Goliat; se presenta David. Humilde busca a su Esposo, y cuando este se va, se desmaya. Música de pastores. Visión de David con listones carmeses, que forman la honda. Promesa de victoria.
I.4	a b c d	945-976: octavas reales 977- <u>1102</u> : romance é-o 1103-1106: canción 1107-1124: romance é-o	En el mismo lugar.		Tiempo continuo.	Enfrentamiento Goliat-David y victoria de este último.

**I.1****DÉCIMAS**

[v. 1] = La naturaleza humana (Humilde) se dirige a Cristo (David) preguntándole cuándo vendrá a liberar «a todo el linaje humano» y declarándose rendida a él. David contesta diciendo que Amor le ha dado el traje de pastor, con el que se quedará durante treinta y tres años, a pesar de tener que sufrir condiciones inclementes, y finalmente morir para salvar a Humilde. Esta última está muy agradecida; en ese momento [v. 150]

**ROMANCE É-O**

[v. 151] = aparece Temor, quien resume los distintos nombres de Cristo y concluye diciendo que ahora tiene que adquirir el de segundo David e ir a defender a todos de un león que está en la selva y que devora a los niños. Los tres personajes están hablando de la fiera cuando [v. 282]

**REDONDILLAS**

[v. 283] = «en la dorada» aparecen Ana y Joaquín, que acaban de hacer las paces, junto con un ángel. Los dos hablan de las acusaciones dirigidas a Joaquín sobre su esterilidad y el difícil trance por el que ambos han pasado hasta ese momento. Se cierra la cortina [v. 310] y David le pide al sol que pasen rápidamente los nueve meses para que nazca su madre, la Virgen. Se oye una voz dentro que anuncia que el león (el pecado original) está bajando el monte hacia la cabaña de Joaquín; Humilde ruega a David que intervenga, ya que no quiere que María nazca manchada por el pecado. El león sale [v. 360] y David lo para llegando a luchar con él, hasta que se van [v. 366]. Poco después David vuelve [v. 373] anunciando a Humilde que el león está rendido a los pies de la doncella. Efectivamente, en ese momento [v. 378] se ve «en lo alto» una niña (María) con un león a sus pies. David anuncia que favorecerá a Juan Bautista y la aparición se cierra [v. 394]. Poco después se oyen ruidos de batalla y Temor dice que se trata de dos ejércitos; David observa que es un desafío a Saúl por parte de un gigante, Goliat, y anuncia que irá a batallar como «segundo David». Humilde ruega a su amado que no emprenda la lucha, pero este le recuerda que ya en otras ocasiones pudo derrotar al maligno y promete volver dentro de tres días. Todos se van [v. 458].

**I.2****REDONDILLAS**

[v. 459] = Goliat y Soberbia; esta última le dice al gigante que puede hablar al ejército del Mundo.

**ROMANCE É-A**

[v. 463] = Goliat reta a todos los humanos, a partir de Adán y hasta Saúl, por razones varias; luego concluye diciendo que espera a cualquier humano que quiera luchar con él. El gigante se va con Soberbia [v. 552].

**I.3****OCTAVAS REALES**

[v. 553] = Aparecen un capitán y Saúl. Este último está muy preocupado por la amenaza que suponen Goliat y los filisteos, y expresa su deseo de que venga pronto el día en que Dios haga justicia. Mientras tanto, añade el rey de Israel, dará su trono, su herencia y la mano de su hija más hermosa al que venza a Goliat. En ese instante [v. 600]

**ROMANCE É-O**

[v. 601] = aparece un soldado anunciando que un pastor se ha ofrecido para luchar contra el gigante. Poco después [v. 628] llega David, diciendo que se llama David pero que su «nombre verdadero / es Jesús», y explicando que pertenece tanto al cielo como a la tierra. Saúl ordena que David sea armado para la lucha con las mejores armas, y mientras el capitán viste al pastor, este cuenta sus orígenes humildes. David narra su nacimiento en un pesebre, y concluye diciendo que no quiere llevar armas del mundo, ya que él se armará «en la sepultura» con corona y clavos. El rey de Israel se despide de él y todos se van, quedando David solo [v. 754].

**SONETO**

[v. 755] = El pastor se dirige a Dios, pidiéndole que lo ayude en la batalla y que le haga derrotar a Goliat para poder ensalzar su nombre. En ese momento [v. 768]

#### DÉCIMAS

[v. 769] = aparece Humilde, que está buscando a su «Esposo amado» y describe la armadura del gigante. David, por su parte, dice que no quiso llevar las armas de Saúl y que «la niña hermosa María» le dio otras. Aunque Humilde no quiera dejarlo ir, el pastor se va [v. 856] en busca de su espada, y Humilde se queja para acabar desmayándose, dolorida. Aparece [v. 872]

#### SEXTILLA

[v. 873] = Temor con unos músicos, diciéndoles que canten para aliviar el dolor de amor de la mujer. Los músicos [v. 878]

#### CANCIÓN

[v. 879] = entonan una canción. En ese momento [v. 881]

#### SEXTILLA

[v. 882] = Humilde pregunta a su enamorado adónde va y por qué la deja sola. Los músicos [v. 887]

#### CANCIÓN

[v. 888] = repiten la canción, cuando [v. 890]

#### SEXTETOS-LIRA

[v. 891] = aparece David con una cruz y una corona, y de su cuerpo salen cinco listones carmesíes (símbolo de la sangre de sus llagas), con los que Amor está tejiendo una honda. David despierta a Humilde y le enseña la honda que se está fabricando para su combate contra el gigante, además de las cinco piedras que ha cogido del arroyo que forma su sangre. Cuando Amor dice que la honda está lista, David se va y se cierra la aparición [v. 932]. Humilde se desespera, aunque Temor la consuela diciéndole que

David vencerá la batalla; todos se van a preparar «música y flores» para celebrar la victoria [v. 944].

#### I.4

##### OCTAVAS REALES

[v. 945] = Aparecen Soberbia y Goliat; este último, aconsejado por la Soberbia, decide desafiar no ya a los hombres, sino al mismo Dios. Poco después los dos ven acercarse a David, quien efectivamente [v. 976]

##### ROMANCE É-O

[v. 977] = aparece en ese momento. El gigante le pregunta quién es, y le aconseja que se vaya para poder seguir con vida y disfrutar de su juventud. David, sin embargo, no se muestra atemorizado y le enseña a Goliat su cayado [v. 1020], que en realidad es una cruz, y ofrece una descripción detallada de sus virtudes. Acto seguido, ante el inminente ataque del gigante, David le tira una piedra con su honda y lo mata [v. 1072]; en ese mismo instante el pastor se va tras el gigante y aparece Saúl. La Soberbia se va asustada, reconociendo al verdadero Pastor divino, mientras que el rey de Israel se sorprende ante la hazaña de David. Saúl afirma que usará los despojos de sus enemigos para adornar el templo de Salomón; se escuchan ruidos, y el capitán explica que se trata de las celebraciones por la victoria del pastor. En ese momento [v. 1102]

##### CANCIÓN

[v. 1103] = aparecen varios músicos, Humilde y David «con la cabeza del gigante en una lanza»; los músicos cantan.

##### ROMANCE É-O

[v. 1107] = David entrega la cabeza de Goliat a Saúl-Mundo, declarando que Israel ha quedado libre. El rey ofrece al pastor su hija Micol, pero David dice que ya tiene esposa, Humilde, de lo cual la mujer se alegra. Termina el auto.