



Ortiz Rodríguez, Mayra. "Itinerarios de lo sagrado a lo profano en los autos sacramentales de Lope de Vega".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2019, vol. 8, n° 15, pp. 75-85.

Itinerarios de lo sagrado a lo profano en los autos sacramentales de Lope de Vega¹

Itineraries from the sacred to the profane
in the sacramental plays by Lope de Vega

Mayra Ortiz Rodríguez²

Recibido: 20/12/2018
Aceptado: 01/02/2019
Publicado: 08/03/2019

Resumen

Este artículo propone un estudio integral sobre un corpus de dieciséis autos sacramentales de Lope de Vega, que son aquellos confirmados como de su autoría durante la primera mitad del siglo XVII (los cuatro que aparecen en *El peregrino en su patria*, de 1604, más doce publicadas desde su versión manuscrita por José Ortiz de Villena en 1644, bajo el título *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*). El abordaje está basado en la hibridación de tópicos sagrados con asuntos profanos, es decir, se indaga en la imbricación sistémica en el constructo dramático del argumento religioso con la exposición de cuestiones inherentes al contexto socio-histórico-cultural de producción.

Palabras clave

Lope de Vega; autos sacramentales; temas profanos; contexto de producción.

Abstract

This article proposes an integral study about a corpus of sixteen sacramental plays by Lope de Vega, which are those confirmed as by his authorship during the first half of the sixteenth century (the four that appear in *El peregrino en su patria*, in 1604, and twelve published from its manuscript version by José Ortiz de Villena in 1644, under the title *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*). The approach is based on the hybridization of sacred topics with profane subjects, that is to say, we inquire about the systemic imbrication in the dramatic construct of the religious argument with the exposition of issues inherent to the socio-historical-cultural context of production.

Keywords

Lope de Vega; sacramental plays; profane subjects; context of production.

¹ Este artículo es el resultado del proyecto de investigación denominado *Los autos sacramentales de Lope de Vega como vehículo de ideas: sobre el estatuto del escritor y la puesta en escena a la luz del modelo dramático en evolución*, desarrollado en el marco de una Beca Postdoctoral de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina) correspondiente al período 2016-2018.

² Doctora de la Universidad de Buenos Aires (área Literatura) y Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Allí se desempeña como Profesora Adjunta en la cátedra Literatura y Cultura Españolas I (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades) y realiza tareas de investigación dentro del Grupo GLiSO (Grupo Literatura Siglo de Oro), perteneciente al CeLeHis (Centro de Letras Hispanoamericanas). Contacto: mayra@mdp.edu.ar.



Las diversas facetas de la vida en la sociedad áurea fueron permeables a los influjos de la materia religiosa, disímiles conforme se observan ámbitos diversos, pero no por ello menos constantes. La expresión estético-cultural no resultó ajena a este proceso, más aún: se vio favorecida por los medios de difusión colectivos propios del Barroco. Asimismo, algunos géneros preexistentes propios de esta temática resultaron susceptibles a ciertas variaciones que también fueron propugnadas por dichos medios de transmisión; tal fue el caso de los autos sacramentales.

En un primer momento, los autos sacramentales se representaron en los templos o pórticos de las iglesias durante la celebración de la fiesta del Corpus Christi, para luego trascender a los diversos espacios teatrales. Si bien surgieron en la Edad Media, tuvieron su auge en los siglos XVI y XVIII, período en el que se consolidaron como un género muy popular y apreciado. Después del Concilio de Trento, numerosos dramaturgos, en particular los pertenecientes a la España del Siglo de Oro, escribieron autos destinados a consolidar el ideario de la Contrarreforma. Por ello, es factible leerlos como una expresión específica de la configuración de la temprana Edad Moderna, instancia en que esta nación adoptó una forma más definida: la premodernidad católica impregnada del carácter postridentino-contrarreformista (tal como lo sostienen Poppenberg y Nogués Bruno). Pasado este lapso, poco a poco perdieron su carácter de misterio vivo hasta que se prohibieron en 1765, luego de que la Ilustración más activa los persiguiera y consiguiera su veda bajo la consideración de que los teatros eran lugares muy impropios y los comediantes, personas muy indignas para representar asuntos de orden sacro.

La puesta en escena de los autos sacramentales se caracterizó por el gran boato, determinado primordialmente por la grandilocuencia del aparato escenográfico. En un único acto, condensaban episodios bíblicos, misterios de la religión o conflictos de carácter moral y teológico, y si en sus orígenes, el tema y la finalidad religiosa abarcaba su completud, luego esto fue motivo de ciertas matizaciones. Paulatinamente, los temas profanos y los sagrados comenzaron a imbricarse mutuamente, y la abundancia de este uso lleva a pensar en una familiaridad de los receptores con esta práctica. Si existió un gran conocedor de los gustos del público éste fue Lope de Vega; de la mano con esta cuestión, resulta pertinente sostener que fue este poeta quien logró la mayor optimización de esta técnica de imbricación temática, siempre atento a indagar en los asuntos propios de la sociedad de su tiempo.

Al llevar adelante un estudio integral de los usos y apropiaciones de cuestiones profanas —que particularmente refieren al contexto de producción dramática— en este subgénero religioso, en primer término, debemos enfrentar el hecho de que los autos sacramentales han sido obras relegadas dentro del aparato crítico concerniente a Lope, debido, en gran medida, a la importancia inigualable que tuvieron sus comedias y que indiscutiblemente los opacaron, pero también dados otros motivos: su consideración decimonónica como meros ejercicios de espiritualidad (Menéndez Pelayo 20), el aparente contraste de este género con la vida disoluta de un Lope que la Corte criticaba por sus asuntos de índole privada y que parecían una irreverencia en un escritor de asuntos sacros (Aicardo), y el éxito y consolidación de Pedro Calderón de la Barca como el escritor de autos sacramentales de gran prestigio y popularidad por antonomasia, lo cual generó una difusión escasa de los autógrafos lopescos (Arellano y Duarte). En lo que atañe a este último aspecto, los estudios actuales consideran que Calderón alcanza un punto cenital en la composición de autos dado que los constituye como un “teatro total en el que confluyen todas las tradiciones dramáticas de su tiempo”, apreciando que “la producción sacramental anterior —con ejemplos muy notables en Lope, Tirso, Montalbán, Valdivielso y otros muchos— concibe el género desde el prisma de la sacralización inorgánica de motivos y temas profanos” (Escudero Baztán 571). No obstante, esta perspectiva, es posible afirmar que un valor sustancial y distintivo de los autos sacramentales de Lope de Vega está dado por constituirse como un verdadero vehículo de ideas, y esta presunta inorganicidad en

realidad encubre un abanico de diversidad de alusiones históricas y socioculturales que conducen a una mayor aprehensión del tópico dramático central por parte de los espectadores, al hacerlo parte tanto de su enciclopedia ya adquirida como de su contexto vital. Además, debe considerarse que el teatro religioso en todas sus formas, más allá de su finalidad didáctico-catequética, participó de los mismos principios estructurantes que el resto de las composiciones dramáticas de la época, principios que Lope –de más está decirlo– manejaba de modo magistral.

Finalmente, se debe aclarar que por más de que se constituyen como un área de vacancia dentro del campo de estudios de las obras dramáticas del poeta, en la actualidad existe una apertura hacia su abordaje integral.³

Dado que en este caso no se pretende discernir acerca de la cuestión de atribución autoral –de la que sí se han ocupado de forma sistemática los estudios literarios sobre el dramaturgo–⁴, se abordará el corpus de autos sacramentales que en forma contemporánea a Lope ya fueron confirmados como de su autoría. Se trata de cuatro obras que operan como colofón de los cuatro libros de *El Peregrino en su patria*, publicado en 1604, más doce publicadas desde su versión manuscrita por José Ortiz de Villena en 1644, bajo el título *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. De esta manera, el corpus aquí estudiado está conformado por los siguientes dieciséis autos sacramentales: *El viaje del alma*, *Las bodas del Alma y el Amor divino*, *La maya*, *El hijo pródigo*, *Los acreedores del hombre*, *Las aventuras del hombre*, *El Cantar de los Cantares*, *El heredero del Cielo*, *El Misacantano*, *En niño pastor*, *El nombre de Jesús*, *Del pan y del palo*, *El pastor lobo y la cabaña celestial*, *La puente del mundo*, *La siega y La vuelta de Egipto*.

Hace ya algunas décadas, Julio Rodríguez Puértolas advertía que en los autos sacramentales de Lope se produce una:

transposición de la realidad [que] abarca todo el espectro histórico-social de la época, desde los grandes acontecimientos principescos y cortesanos hasta los más menudos de las incidencias diarias, sin olvidar, desde luego, las vividuras e ideas consideradas como parte fundamental del casticismo hispano. (Rodríguez Puértolas 97-98)

Los diversos usos de esta transposición que efectúa el poeta, llevaban al crítico a concluir que “por debajo de la exquisitez alegórica del auto sacramental aparece la textura real de la mente y la vida españolas del Siglo de Oro” (Rodríguez Puértolas 101). Siguiendo esta línea y llevándola a otro nivel analítico, aquí se propone que en estas piezas tienen igual peso el fundamento religioso que opera como basamento argumental y el retrato socio-histórico-cultural de la época referido a través de los parlamentos, siendo que este último a menudo cobra mayor incidencia en el constructo dramático.

³ Uno de los problemas vigentes a la hora de abordar analíticamente los autos sacramentales de este dramaturgo, históricamente, fue la carencia de ediciones actuales, rigurosas y críticas (así lo observaba Izquierdo Domingo, “Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio” 497). No obstante, este panorama cambió en el último lustro: el proyecto del grupo GRISO de la Universidad de Navarra (que aún se encuentra en curso) titulado “Autos sacramentales de Lope de Vega. Edición, estudio y contexto histórico-literario”, dirigido por Ignacio Arellano, ha efectuado grandes aportes al estado de la cuestión, entre los que se cuentan la edición de los autos lopescos “Las bodas entre el Alma y el Amor Divino” y “El hijo pródigo” (a cargo de Enrique Duarte 2017), “La Maya” y “El viaje del alma” (editados por Juan Manuel Escudero Baztán 2017), “La privanza del hombre” y “El nombre de Jesús” (editados por Victoriano Roncero e Ignacio Arellano 2018) y “Las hazañas del segundo David” y “El Misacantano” (editados por J. Enrique Duarte 2018).

⁴ Los problemas de atribución autoral de los autos sacramentales de Lope de Vega han sido trabajados en este último tiempo por Izquierdo Domingo (*Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación y Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*).

Cabe destacar que es necesario abordar la dramaturgia y sus estrategias desde el concepto de práctica escénica (tal como lo entiende Oleza), considerando que es una praxis social compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos. Esta lectura, asimismo, sopesa que las matrices semiótica y cultural sobre las que se construyen estos autos presentan nudos problemáticos que se relacionan con las transformaciones de la sociedad española de las primeras décadas del siglo XVII; surge entonces la necesidad de elaborar un estudio integral del género, a partir del funcionamiento de los códigos semióticos del texto y de su inscripción ideológica en el discurso cultural, teniendo en cuenta que “Los autos sacramentales cuestionan la verdad en la literatura. La meta a alcanzar no es el conocimiento filosófico sino el conocimiento literario” (Poppenberg 19). Por lo demás, no se debe perder de vista que, para Lope, estas obras no difieren esencialmente del resto de las correspondientes al género dramático, por lo cual se las debe considerar dentro de su programa de adecuación al gusto del vulgo, de autopromoción de su propia figura y talento y de interacción⁵ absoluta con la sociedad de la que y para la que surge.

Los autos de *El peregrino en su patria*

Los autos sacramentales de Lope de Vega presentan la peculiaridad de encontrarse desperdigados a lo largo de las publicaciones del poeta y, en muchos casos, se hallan incorporados dentro de obras mayores que corresponden a otros géneros. Esto es lo que ocurre particularmente con *El Peregrino en su patria*, tomo publicado por el propio escritor en Sevilla en el año 1604, de carácter misceláneo aunque considerado una novela bizantina⁶ adaptada a los gustos españoles tal como era frecuente en su producción, lo cual condujo a que contara con gran éxito: seis ediciones en catorce años. El argumento central se basa en las aventuras de dos enamorados y su peregrinación a Roma para contraer matrimonio una vez confirmada su fe católica. De modo consecuente con la tendencia a la hibridación genérica tan propiamente barroca, aparecen segmentos líricos y dramáticos imbricados en la narración, y también figura la famosa lista en la que Lope ponderó los títulos de doscientas diecinueve comedias que estipulaba como de su autoría hasta el momento (en la edición de 1618 agregó otros ciento catorce), haciendo frente a los problemas de atribución de la época.⁷ La ponderación de la lista es consecuente con el gesto de autopoicionamiento como escritor de capacidad creativa abundante y versátil que constituye el volumen en su conjunto, en el que puede considerarse que Lope ostenta su capacidad de cultivar los géneros más diversos y además crear una perfecta amalgama significativa.

El peregrino en su patria posee una estructura tetrapartita siendo que, al final de cada uno de sus libros, aparece un auto sacramental. Estas piezas no tienen vinculación argumental directa con la trama principal, pero se funden con la misma dado que los protagonistas presencian las diferentes representaciones en medio del recorrido que llevan a cabo hasta llegar

⁵ De este modo, se siguen las nuevas perspectivas sobre la importancia del trabajo interdisciplinario en el abordaje de los textos áureos (siguiendo a Arellano). Al respecto y en lo que concierne a los aportes de las ciencias sociales, se considera el concepto de *interacción* (tal como lo entiende Vila Vilar), pertinente para señalar las relaciones entre autor y sociedad (en oposición a disquisiciones no acertadas como *espejo* o *reflejo*): Lope concreta una particular *interacción* con la sociedad.

⁶ Este aspecto fue delineado, entre otros, por J. González Rovira. Más recientemente fue profundizado por J. González Barrera, quien inserta *El Peregrino en su Patria* dentro de los moldes de este subgénero narrativo tras efectuar un pormenorizado recorrido desde la novelística griega, de la que Lope es deudor, hasta la renovación impulsada por el propio poeta, motivado por una serie de premisas que son analizadas por el editor.

⁷ Para tales cuestiones, resulta insoslayable el estudio de García Reidy.

a su destino.⁸ La primera de ellas es *El viaje del alma*, alegoría acerca del camino espiritual. En esta obra, el personaje que oficia de Prólogo efectúa una relación sobre la Creación, la antigüedad del mundo, los hijos de Caín y Abel y luego los de Noé, para dar lugar a una extensa lista de descendientes bíblicos con un afán particular por indicar la escala temporal con precisión. Lo que resulta llamativo es que en este listado también aparecen personajes de otras tradiciones, como Teseo, Elena, Paris y Eneas, hasta llegar a la propia contemporaneidad del dramaturgo: “Salomón aquel famoso / que hizo el templo a Dios, que no ha tenido / igual en todo el Orbe, ni tuviera / segundo, si el segundo Rey Filipo / no hubiera edificado a San Laurencio” (Vega Carpio 28b).⁹ De esta manera, se produce un triple cruce disciplinar, profundizado por el hecho de que los personajes mitológicos son aludidos como correspondientes al ámbito de la Historia.¹⁰ Al respecto, cuando la acción dramática avanza y se recrea una batalla naval alegórica, el Demonio y sus potencias intentan convencer al Alma de subir a su “Nave del Deleite”, tentándola con juventud y riquezas, para ir juntos a un “Nuevo Mundo” (33b), el cual es aludido a través de las figuras de Cristóbal Colón y Hernán Cortés, y descrito como el lugar en el que los Caribes comen hombres asados y del que proceden el oro y las especias (34). Asimismo, el personaje del Demonio se vale de diversas fuentes para persuadir al Alma, proponiendo una vida hedonista y justificándose con figuras de la Historia Clásica, planteando así una enumeración de carácter misceláneo que cruzará todos los espectros disciplinares con una grandilocuencia que opera en correlato de su autoconstrucción como todopoderoso. En la Nave del Deleite conviven representantes de la historia sagrada y de la profana con las alegorías de los pecados capitales, mientras que en su oponente, la Nave de la Penitencia, aparecen solo personajes bíblicos, padres y santos de la Iglesia católica (de tiempos muy diversos) y no hay identidades que remitan a sucesos de historia profana, eximiéndola así de cualquier sesgo de terrenalidad.

El segundo auto de *El peregrino en su patria* se titula *Las bodas del Alma y el Amor divino*, transposición justamente “a lo divino” de las bodas reales de Felipe III y Margarita de Austria. Al inicio, se señala la locación en la que se realizó la representación: justamente en Valencia, donde en efecto se llevó a cabo esta unión, y se indica que fue a pocos días de la misma.¹¹ Desde un comienzo, proliferan las referencias a Margarita de Austria y al Rey Felipe, elevados en todos los casos al plano de la divinidad; al mismo tiempo, resultan reiteradas las menciones a la ciudad, siendo que en las últimas escenas se canta una canción cuyo estribillo justamente reza “Porque Margarita / viene a Valencia” (86 y ss.). A través del aparato escénico y del fundamento religioso se produce una glorificación de las figuras monárquicas, alcanzando esta magnificación in crescendo su clímax en la escena final, donde se representa al rey en un plano elevado sobre una cruz y es proclamado como “el Rey más alto y mayor” (87), de modo que el discurso y la proxemia se sustentan mutuamente.

⁸ De esta manera, se trata de piezas referidas que no se plantean como estrictamente compuestas para su representación sino como la manifestación de una puesta que está sucediendo en el transcurso de la narración, aunque son transcriptas con las características formales de cualquier obra dramática del Siglo de Oro puesto que la crítica supone que Lope las escribió previamente a *El Peregrino* y luego las incorporó a este volumen (Avalle-Arce).

⁹ Las citas de *El peregrino en su patria* y del tomo de Ortiz de Villena se corresponden con sus ediciones pinceps, de 1604 y 1644 respectivamente.

¹⁰ Esta hibridación en ningún caso implica desinformación o descuido, sino que se encuentra en consonancia con la postura ideológica de Lope que puso de manifiesto a lo largo de toda su producción, en particular en sus paratextos. Así lo he estudiado en Ortiz Rodríguez, “Del ámbito sacro al tablado: los autos sacramentales de Lope de Vega”.

¹¹ Es sabido que Lope efectivamente asistió a estas bodas en el séquito del marqués de Sarriá del que era secretario en aquel entonces y que escribió otros textos en alusión a las mismas (Barrera y Leirado III).

Como colofón del tercer libro de *El peregrino en su patria*, aparece *La Maya*, auto sacramental que presenta el tema característico de este subgénero dramático: la alegoría eucarística. Lo llamativo es que, para recrear la preparación del Alma para sus desposorios místicos a través de la Eucaristía, Lope opta por emplear una costumbre popular vigente en su época (y hasta principios del siglo XX en algunas regiones españolas, según Roscales Sánchez): el Alma es caracterizada como una Maya, es decir, “una niña, que en los días de fiesta del mes de Mayo, por juego y divertimento; visten bizarramente como novia, y la ponen en un asiento en la calle, y otras muchachas están pidiendo a los que pasan den dinero para ella, lo que les sirve para merendar todas” (*Diccionario de Autoridades*, tomo I). La alegoría del Cuerpo estipula la caracterización del Alma como Maya; pero lo que resulta más interesante es que plantea este proceso como un plano de ficción dentro de la misma ficción, que puede emparentarse también con el tono lúdico de la tradición de raigambre popular.¹² La imbricación de este tópico socio-cultural con el asunto sacro también es alimentada por un correlato de alusiones históricas e indicaciones sobre características culturales de la sociedad áurea, que en diversas instancias toman un tono crítico sobre hábitos y conductas vigentes.

El último auto sacramental de este tomo es *El hijo pródigo*, representación moral de basamento bíblico: la parábola homónima presente en el capítulo XV del Evangelio de San Lucas (v. II-32). El argumento se atiene fidedignamente a la fuente bíblica, con parlamentos de transposición dramática literal, aunque se agregan los personajes alegóricos y se hace referencia a otras fuentes textuales. El prólogo en versos sueltos que precede a la pieza es, por un lado, una muestra ostensible de la vasta enciclopedia de Lope, que atraviesa los siglos y las diversas disciplinas desde la tradición clásica hasta llegar a sus días, aludiendo llamativamente a su propio tiempo con la denominación “siglo de oro”; por otra parte, en su última parte expone un curiosísimo catálogo laudatorio de personajes contemporáneos del dramaturgo. Si bien Lope elige como nombre de la familia del protagonista la palabra “damasceno”, es decir, gentilicio de Damasco, ciudad de gran prevalencia bíblica, se producen una serie de alusiones que acercan la acción dramática a la contemporaneidad del poeta (como las referencias a la comedia dell'arte o a danzas populares como la Chacona). Este movimiento de “actualización” de una parábola bíblica mediante la mención de usos, costumbres y datos socio-históricos de la contemporaneidad del poeta también se encuentra presente en un grupo de autos que se observarán a continuación.

Los autos publicados por José Ortiz de Villena

En 1644, Ortiz de Villena publicó el tomo que nuclea, según la crítica, los mejores autos sacramentales de Lope¹³ (Menéndez Pelayo sostuvo que en ellos se exhibe “la exquisita sensibilidad del alma de Lope”, 66). En todos los casos, al igual que en sus comedias, aparecen también numerosas alusiones a sucesos contemporáneos puntuales así como hábitos del momento, que se hibridan con los conceptos religioso-alegóricos propios del género. Por ejemplo, baste referir que *El Misacantano* constituye una alegoría basada en los ritos de la misa, donde el plano historial corresponde a la pasión, muerte y resurrección de Cristo, estructura que tendrá influencia en autos posteriores de Calderón; no obstante ello, insertas en las referencias a la liturgia, se producen menciones de diversos lugares de la geografía peninsular e imperial como las Indias o Flandes.

¹² Analizo extensivamente esta cuestión y otras inherentes a los dos últimos autos sacramentales de *El peregrino en su patria* en Ortiz Rodríguez, “La representación social al servicio de la religión en los autos sacramentales de Lope de Vega”.

¹³ Este volumen nuclea doce piezas de teatro breve y de temática religiosa impresas desde su versión manuscrita, cuya atribución a Lope es fiable (aunque no así las loas y los entremeses, tal como lo estudió Menéndez Pelayo).

En algunos de los autos, esta yuxtaposición de elementos divinos y profanos también es llevada al plano genérico. El auto *De los Cantares*, constituido prácticamente como una paráfrasis del poema hebreo del Antiguo Testamento, presenta a sus personajes caracterizados en hábitos de pastores, labradores y serranas, en un entorno pastoril en el que confluye también un enredo amoroso y cánticos populares. De tono similar, *La vuelta de Egipto* plantea un asunto bíblico sobre la infancia de Cristo, pero también tiene sustento en los libros apócrifos (Menéndez Pelayo 90), recrea pasajes de pastores y gitanas en los que resuena el espíritu de las églogas, los romances y los cantares; la escena en que una gitana lee en las líneas de las manos de Jesús lo que le acaecerá en su futuro es un ejemplo insoslayable acerca de la contaminación epocal. En torno a la fusión con otros géneros literarios, el caso más paradigmático es el auto *La puente del mundo*, Tildado por Menéndez Pelayo de “extravagante” (100) por combinar la alegoría eucarística con las aventuras de un libro de caballerías, se constituye como un episodio de caballerías a lo divino, tomado de personajes de los cantares de gesta franceses del ciclo carolingio (Escudero Baztán analiza extensivamente las fuentes literarias). A esta curiosa imbricación temática se suman múltiples cuestiones culturales propias del contexto de Lope que se yuxtaponen al argumento religioso: por ejemplo, las profecías de la venida del Mesías se conocen gracias a “la gaceta de Israel”.

En este tomo, existe un subconjunto semántico que también interpela al contexto de producción generando un espesor dramático de gran complejidad: se trata de los autos que aluden a la figura de Cristo como cordero, de evidente y extensa raigambre bíblica.¹⁴ Evidentemente, el auto donde se efectúa un empleo ostensible y reiterado de esta imagen es *El nombre de Jesús*, cuya *Loa entre un villano y una labradora* resulta paradigmática para la definición del auto sacramental como género, pero en la que también se alude a Madrid como el lugar de perdición para las mujeres y a los reinos del Rey Felipe. *Los acreedores del hombre* plantea un contraste vinculado con la recreación social en relación con el tópico del cordero: el Hombre será caracterizado conforme los rasgos de la sociedad áurea (baste mencionar que él mismo se define enunciando: “siendo como soy hidalgo”, 134), en un punto equidistante respecto del Príncipe Divino, quien se autoproclama bajo aquella figura. De modo similar, en *Las aventuras del hombre* (auto alegórico en su totalidad, en el que la crítica ha visto un anuncio de lo que será la percepción metafísica de Calderón –Menéndez Pelayo 79–), el Hombre, siendo arrojado de un jardín que emula al Paraíso, inicia sus aventuras en la Tierra, y llegará a aparecer en escena con azadón y la cara herrada, al modo de los esclavos e indígenas americanos en tiempos de la conquista; llegará el Amor Divino en su rescate, y el Hombre destacará que viene a redimir sus culpas como “cordero inocente” (305).¹⁵

Por su parte, *Del Pan y del palo* retoma esta frase del refranero para resemantizarla en alegoría religiosa: el Pan será la Eucaristía y el Palo, la Cruz. Esta obra se destaca dentro del corpus propuesto por anclar la acción en torno a un hecho histórico muy preciso: el anuncio, en el año 1612 y con una gran campaña publicística (tal como lo estudia Béhar), de las dobles

¹⁴ Tal como lo estudia Duarte: “El cordero de Dios es el apelativo que le da el Bautista en dos ocasiones a Jesús en Juan, 1, 29 y 36; en la primera ocasión con el añadido de «que quita el pecado del mundo». Según una interpretación tradicional, se representa con esta imagen a Cristo enviado por Dios para ser sacrificado y así limpiar el pecado del mundo, tomando la idea del texto de Isaías, 53, 7, en el que el siervo de Yahvé se entrega voluntariamente como el cordero llevado al sacrificio. Subyace también en esta imagen la relación con el cordero pascual, sacrificado en el templo por los levitas, por lo que san Pablo ve en esta figura la representación de Cristo en 1 Corintios, 5, 7: «porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolada»” (173). He estudiado este subconjunto particular en Ortiz Rodríguez, “Religión, teatralidad y evocaciones socioculturales”.

¹⁵ En este auto se destaca, a fines de estudiar las referencias socioculturales, la defensa del género femenino que establece el primer personaje alegórico (la Locura), que viene a compensar la culpa de la que se carga a esta entidad en los sucesos en torno a la expulsión del paraíso y que convierte a Lope en un innovador en su perspectiva.

bodas reales hispano-francesas que se concretarían tres años más tarde, entre el Príncipe Felipe (futuro Felipe IV) e Isabel de Borbón, y entre la hermana de Felipe, la infanta Ana de Austria, y el joven monarca francés Luis XIII respectivamente. El juego de correspondencias entre el futuro Rey Felipe y el personaje del Rey Eterno se suscitará a lo largo de toda la pieza, en tanto que también se producirá una correlación con el orden social áureo: las potencias serán referidas como hidalgos dentro del sistema de relaciones establecido en la obra, en la que además se genera un ida y vuelta entre el uso alegórico-sacro de los elementos del título y su empleo con el sentido del refranero. En este orden, el Rey Eterno será quien se vincule con la imagen del cordero progresivamente, hasta llegar a la apoteosis final en la que la esposa lo proclama: “Mi Rey, mi Cordero santo” (211).¹⁶

En último lugar, referiremos a cuatro de los autos que aparecen en el tomo de Ortiz de Villena y que remiten a una parábola bíblica: se trata de *El niño pastor*, *El hijo pródigo*, *El pastor lobo y la cabaña celestial* y *La siega*;¹⁷ en todos los casos, asimismo, presentan construcciones textuales que se sustentan en aspectos socio-culturales del Siglo de Oro español. Aún más: en todos ellos aparecen pasajes con guiños críticos sobre dicha sociedad, tal como se deslizan en las comedias de Lope cuyos subgéneros han sido más estudiados y ganado más prestigio entre la crítica académica. En *El niño pastor*, por ejemplo, luego de que el niño interpela al Mundo por su desconocimiento de sí y de las obras de Dios, este enuncia: “A los que en alto se ven / yo los sirvo y reconozco. / A los que tienen oficios / de gobierno, y dignidades / por las cortes y ciudades, / hago infinitos servicios. / Yo soy el Mundo en efecto, / al pobre no hay que tratar” (506). En *El heredero del Cielo*, se dramatiza la parábola bíblica de la viña, y la invocación a aquella imagen en la voz del personaje de San Juan es la que generará el retorno al equilibrio en dicho espacio; tras ello y como colofón, el Labrador anuncia que quitará la viña al pueblo hebreo, llamándolo “villano” (105), y se la entregará al Pueblo Gentil, en una disquisición que nos remite a las comedias villanescas y a su recreación de conflictos sociales. *El pastor lobo*, donde el personaje de la Cordera aparece caracterizado con atuendos propios de las damas del Siglo de Oro,¹⁸ fusiona la visión crítica con un tópico característico del barroco: el juego de oposiciones entre apariencia y realidad; la escena más ilustrativa es aquella en la que el Cuidado no distingue que el atuendo del Apetito alude a Mercurio, y así justifica su confusión: “Señor, hay tantos bellacos / en el mundo entretenidos, / unos de seda embutidos, / y otros metidos en sacos, / que no puede conocer / el hombre qual es virtud, / y así estoy con inquietud” (398). Esta cuestión se agudiza en *La siega*, donde aparecen disquisiciones religiosas y hasta ideológicas que luego sustentan la obra, dado que toda la alegoría de la siembra, el trigo y la cizaña aludirá a la fe católica en oposición a otras creencias; pero ello también habilita determinados juicios sobre la institución eclesiástica, como en el parlamento en que la Fe y la Ignorancia dirimen del siguiente modo:

¹⁶ En los autos sacramentales de Lope, la hidalguía, en vinculación con la importancia social del honor, se delinea como un tema central, que en determinadas escenas es vislumbrado desde la crítica social. Así, en *Del pan y del palo*, el personaje alegórico de la Vida también se conforma como hidalgo, pero en decadencia, y del mismo tenor es la alusión al personaje de Adán en el *Auto de la puente del mundo*. Aquí se debe destacar, además, que en varios autos se insiste en la hidalguía del propio Jesucristo (Rodríguez Puértolas 102).

¹⁷ *El niño pastor* puede encuadrarse dentro de los términos de una parábola dado que es uno de los personajes quien así la define en su cierre (“Esta parábola enseña / lo que debe el hombre a Dios”, 519); *El hijo pródigo* se encuentra presente en el Evangelio según San Mateo, cap. XXI (v. 33-41), en el cap. II del Evangelio según San Marcos (v. 1-10) y en el cap. XX del Evangelio según San Lucas (9-16); el fundamento de *El pastor lobo y la cabaña celestial* se encuentra en la parábola de la oveja perdida, del capítulo XV del Evangelio según San Lucas; y *La siega*, se basa en la parábola del sembrador (cap. XIII del Evangelio según San Mateo; de hecho se cierra con la manifestación del protagonista de que es “perífrasis del sagrado texto Evangélico”, 366).

¹⁸ Estudio esta cuestión en profundidad en Ortiz Rodríguez “Los autos sacramentales de Lope de Vega: entre la Fe, el espectáculo y el acervo del Siglo de Oro”.

FE. Los Prelados que se duermen
en las cosas de su oficio,
del trigo del Evangelio
darán cuenta en el juicio.
IGNORANCIA. Mire bien las elecciones,
quien hace Curas y Obispos,
que quien yerra los discursos,
es quien hace los principios.
FE En las cosas de justicia
no se duerman los ministros. (348-349)

La siega, además, comulga con su contexto de producción de modo excepcional al referir directamente los monarcas contemporáneos a Lope como quienes marcan el camino a seguir (363).

A modo de conclusión

La tradición crítica sobre los autos sacramentales de Lope de Vega, en su mayoría, ha reducido estas obras a constituirse como meros antecedentes de la grandeza calderoniana y, por ello, muchas veces se las ha subestimado (cuestión que aún emerge en la actualidad; Duarte, aunque de modo atenuado, lo refiere: “Lope está marcando un camino que Calderón potenciará y desarrollará llevando el género a su máximo esplendor”, 184). El recorrido analítico aquí efectuado deja en evidencia que, en estas piezas, aparecen verdaderas redes de significación vinculadas a la hibridación de tópicos sagrados con asuntos profanos, alcanzando una imbricación sistémica en el constructo dramático del argumento religioso con la exposición de cuestiones inherentes al contexto socio-histórico-cultural de producción, y aún con una visión crítica sobre el mismo. Si Calderón es el maestro de la estructura alegórica, Lope va por otro camino: el de la exploración lírica y la incorporación de elementos populares y de alusiones a aspectos que le son contemporáneos a los espectadores, fusionados de modo sólido y congruente con la materia sacra que articula la composición.

Los cuatro autos que aparecen como colofón de cada libro de *El peregrino en su patria*, tanto como los doce incluidos en el tomo de Ortiz de Villena, siendo que abordan asuntos religiosos de la más diversa índole, tienen en común el hecho de generar un “movimiento de actualización” de dichos tópicos al imbricarlos con referencias asibles en la cotidianeidad del auditorio para el que fueron compuestos, de modo que los receptores estaban habilitados a alcanzar un grado de identificación y empatía superador de cualquier otra forma de divulgación religiosa (asemejable a la operatividad que alcanzan, por ejemplo, sus comedias de capa y espada). Esta profunda y lograda raigambre de los temas sacros en el contexto de producción de los autos, constituye una amalgama significativa que aumenta el espesor dramático y hace que estas obras trasciendan el contenido religioso por sí mismo. Y más allá de que estas piezas operen como soporte de los valores considerados como pilares de la sociedad áurea, no solo los refieren, sino que también los cuestionan y los resignifican; todo ello son motivos más que suficientes para considerar este corpus de Lope no como un simple antecedente que sustenta las composiciones de sus sucesores, sino por su propio peso.

Obras citadas

Aicardo, José Manuel. “Lope de Vega, sacerdote y poeta.” *Razón y Fe*, XIX, 1907, pp. 459-470.

- Arellano, Ignacio. “La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro (los proyectos del GRISO y el TC12).” *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, coordinado por Héctor Urzáiz y Mar Zubieta. Cuadernos de Teatro Clásico 29, 2014, pp. 33-46.
- _____ y Duarte, Enrique. *El auto sacramental de Lope de Vega*. Laberinto, Arcadia de las letras, 2003.
- Avallé-Arce, J. B. “Introducción.” *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, Castalia, 1973.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Nueva biografía de Lope de Vega*. Atlas, 1973.
- Béhar, Roland. “Peregrinaciones hispanas del «*Persée François*». Usos panegíricos de un mito, entre Francia y España, en torno a las dobles bodas de 1612-1615.” *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 42, n.º 1, 2012, pp. 205-225, <http://mcv.revues.org/4412>
- Diccionario de Autoridades* - Tomo I. Real Academia Española, 1726, <http://web.frl.es/DA.html>.
- Duarte, José Enrique. “El bestiario en los autos de Lope de Vega.” *Hipogrifo*, 5.1, 2017, pp. 169-187.
- Escudero Baztán, Juan Manuel. “Sacralizaciones artísticas en los autos sacramentales de Lope. El caso de *La puente del mundo*.” *Revista de Literatura*, 2018, vol. LXXX, n.º 160, pp. 569-582.
- García Reidy, Alejandro. *Las musas ramerías. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- González Barrera, J. “Estudio Introductorio.” *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, Cátedra, 2016.
- González Rovira, J. “Mecanismos de recepción en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega.” *Actas III*, AISO 1993, pp. 239-246.
- Izquierdo Domingo, Amparo. “Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio.” *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, Université du Québec à Trois Rivières, n.º 7, 2013, pp. 497-515.
- Izquierdo Domingo, Amparo. *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*. Academia del Hispanismo, 2013.
- _____ *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*. IDEA, 2014.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de la sagrada escritura y de santos*. Editado por Enrique Sánchez Reyes, edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. 29, CSIC, 1949. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- Nogués Bruno, María. *L’auto sacramental come strumento di contro-riforma cattolica nella Spagna del Siglo de Oro. Studio di caso su Lope de Vega*. Edizione Nuova Cultura, 2012.
- Oleza, Joan. “La propuesta teatral del primer Lope de Vega.” *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- Ortiz Rodríguez, Mayra. “Religión, teatralidad y evocaciones socioculturales en los autos sacramentales de Lope de Vega.” *El Siglo de Oro Español en Mendoza*, coordinado por Magdalena Ercilla Nállim y María Lorena Gauna Orpianesi, UNCuyo, 2017.
- _____ “Del ámbito sacro al tablado: los autos sacramentales de Lope de Vega.” *Tradición, Rupturas y Continuidades en el Teatro Contemporáneo: Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*, compilado por María Cecilia Tabora y Rómulo Pianacci. UNMdP, 2018, pp. 376-386, <https://fh.mdp.edu.ar/ebooks/index.php/fh/catalog/book/18>.
- _____ “Los autos sacramentales de Lope de Vega: entre la Fe, el espectáculo y el acervo del Siglo de Oro.” *Actas del VI Congreso Internacional CeLeHis de Literatura*,

coordinado por Aymar De Llano, UNMdP, 2018, pp. 1622-1630, <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis>.

_____ “La representación social al servicio de la religión en los autos sacramentales de Lope de Vega.” *Actas del XII Coloquio Internacional de Historiografía Europea - IX Jornadas de Estudios sobre la Modernidad Clásica*, UNMdP, 2019 (en prensa).

Poppenberg, Gerhard. *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*. Traducido por Elvira Gomez Hernandez, Reichenberger, 2009.

Rodríguez Puértolas, Julio. “La transposición de la realidad en los «autos sacramentales» de Lope de Vega.” *Bulletin Hispanique*, tomo 72, n. 1-2, 1970, pp. 96-112.

Roscales Sánchez, M. “Las Mayas-niña de la Junta de Voto: representación simbólica de la pureza como virtud de género.” *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, n. 26, 2004, pp. 445-457.

Vega Carpio, Lope Felix de. *El Peregrino en su patria*. Clemente Hidalgo, 1604, [editio princeps].

_____ *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Recogidas por el Lic. Joseph Ortiz de Villena, Pedro Verges-Pedro Alfei, 1644.

_____ “Las bodas entre el Alma y el Amor Divino” y “El hijo pródigo.” Editados por Enrique Duarte, Reichenberger, 2017.

_____ “La Maya” y “El viaje del alma”. Editados por Juan Manuel Escudero Baztán, Reichenberger, 2017.

_____ “La privanza del hombre” y “El nombre de Jesús.” Editados por Victoriano Roncero e Ignacio Arellano, Reichenberger, 2018.

_____ “Las hazañas del segundo David” y “El Misacantano.” Editado por Enrique Duarte, Reichenberger, 2018.

Vila Vilar, Enriqueta. “Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2009, <http://nuevomundo.revues.org/52533>.