

«SALIÓ EL SEMBRADOR A SEMBRAR...»:  
LOPE Y CALDERÓN:  
DOS INGENIOS FRENTE AL GÉNERO SACRAMENTAL

Davinia Rodríguez Ortega  
Universidad Pública de Navarra  
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales  
Campus Arrosadía, s/n  
31006 Pamplona. España  
davinia.rodriguez@unavarra.es

En las páginas introductorias a su edición de las *Obras* de Lope de Vega, Marcelino Menéndez Pelayo afirma con rotundidad que: «nunca subió más alto nuestro teatro sacramental que cuando encontré en las parábolas de la Escritura materia poética ya dispuesta»<sup>1</sup>. Del mismo modo, medio siglo después y refiriéndose en este caso a los autos de Calderón, Ignacio Arellano aprecia la importancia de dichos materiales neotestamentarios como macrotextos argumentales a partir de los cuales se construyen un gran número de piezas: «La intensidad y extensión de referencias es máxima en estos autos especialmente vertidos hacia sus modelos de la Escritura. Ofrecen campo inagotable para examinar las distintas adaptaciones dramáticas de Calderón»<sup>2</sup>. Como consecuencia, por las precisas aseveraciones de ambos críticos, tan indispensables en el estudio de los textos sacramentales de una y otra pluma, junto con la multiplicidad de ejemplos específicos, desde mi punto de vista, bien merece la atención un estudio de los mismos de un modo amplio y

<sup>1</sup> Menéndez Pelayo, 1943, p. LV.

<sup>2</sup> Arellano, 2001, p. 93.

diverso, alcanzando incluso la comparación del quehacer literario siempre que la ocasión lo permita, como es el caso que se presenta en estas páginas.

De este modo, la parábola del sembrador ha sido abordada por estos dos grandes ingenios en sendas obras, *La siega* de Lope de Vega y *La semilla y la cizaña* de Calderón, donde se toma como principal intertexto, siempre acompañada de un amplio conjunto de referencias bíblicas de menor grado e importancia, que operan dentro del auto como sustrato y apoyo en torno a los cuales se articula el argumento del mismo. Una de las principales ventajas de estos discursos, además de su sencillez y la relación del argumento con acontecimientos de la vida cotidiana, es que poseen en sí mismos el carácter alegórico que requiere el género sacramental. La parábola que nos ocupa es pronunciada por Cristo junto a un lago, subido a una barca frente a la multitud, con visible intención catequética, y pertenece al conjunto de aquellas narraciones que ofrecen indicaciones sobre el comportamiento a seguir para alcanzar el Reino de los Cielos. En este caso particular, es necesario apreciar que tras la petición de los discípulos, el mismo Jesucristo ofrece la interpretación de dicho texto, momento en el que desbroza el entramado alegórico del pasaje y lo reduce a su sentido literal: «La semilla es el mensaje de Dios. La semilla que cayó al borde del camino se refiere a los que oyen el mensaje, pero luego viene el diablo y se lo arrebata de sus corazones para que no crean ni se salven...» (*Lucas*, 8, 11-15). A partir de aquí, la pericia del autor será la encargada de convertir el pasaje narrativo en una organización dramática.

A continuación, resulta conveniente en primer lugar, y aunque solo sea de manera breve, fijar la producción de cada uno de los dramaturgos en el marco de su producción sacramental, para entender los dos autos dentro del contexto más amplio en el que fueron escritos, y tomados como piezas de un conjunto con características disímiles. El número de piezas religiosas fruto del ingenio lopiano es difícil de concretar cuantitativamente: mientras su amigo Pérez de Montalbán afirma en 1635 que asciende a cuatrocientos autos, unos años antes, en 1630, José de Pellicer se refiere a «seiscientos textos sagrados»; sin embargo, lo único cierto es que durante el siglo xvii solamente encontramos cuatro ediciones impresas de autos lopescos: *El peregrino en su patria* (1604, contiene cuatro títulos), la esencial recopilación del licenciado Ortiz de Villena, también amigo personal del autor, con doce autos y publicada en 1644, ade-

más de dos textos a cargo de Isidro de Robles (1664) y una suelta de Sebastián de Cornellas<sup>3</sup>. Investigaciones posteriores, que se mantienen hasta la actualidad, han llegado a conformar una totalidad de alrededor de cincuenta piezas. El texto de *La siega* no presenta problemas de autoría porque se encuentra entre aquellos impresos en las *Fiestas del Santísimo Sacramento* de 1644 con clara intención del editor «solícito en juntar sus obras para tenerlas como reliquias»<sup>4</sup>. Sobre la fecha de composición, Menéndez Pelayo afirma que sería en los últimos años de la vida del poeta, puesto que hace mención al reinado de Felipe IV: «Y entre los Reyes de Europa / deberás a un Quinto Carlos / oponerse a la herejía / de un labrador temerario. / Por quien a sus descendientes, / Segundo, Tercero y Cuarto / Felipes, dará otro mundo / nunca visto, el cielo en pago»<sup>5</sup>; mientras, Flecniakoska<sup>6</sup> fija la datación en 1635, año de la muerte de Lope. De cualquier modo, es posible afirmar que el auto pertenece al denominado «ciclo de senectute» del Fénix, término acuñado y estudiado en relación con el monarca austriaco por José Manuel Rozas<sup>7</sup>. Como esbozo del posterior análisis de la obra, es preciso añadir las palabras del investigador Alonso Zamora Vicente, quien clasifica *La siega* como uno de los autos con menos importancia por su complejidad dramática pero que se definen por estar:

revestidos de total ternura, son verdaderamente deliciosos, y la poesía desborda en ellos a raudales: eso ocurre con *La siega o La adúltera perdonada*. *La siega* reúne esos dos planos típicos de la religiosidad contemporánea, y Lope se vuelca en motivos de lírica tradicional: es decir, nos encontramos con uno de sus caracteres más firmes y valiosos, lo que prueba hasta qué punto Lope es esclavo de sus propias dotes<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Para ampliar la fortuna bibliográfica de Lope de Vega respecto a los autos sacramentales, se puede consultar la introducción de Agustín de la Granja a la edición de dos de estas piezas (Granja, 2000, pp. 15-19). También aborda esta cuestión Amparo Izquierdo, 2013a, en un artículo específico que trata de esclarecer el corpus total de autos del Fénix, dilucidando sobre títulos y posible autoría. Asimismo, esta investigadora ha profundizado largamente sobre los autos de Lope en sendas obras monográficas: Izquierdo Domingo, 2013b y 2014.

<sup>4</sup> De la Barrera, 1974, vol. II, p. 15.

<sup>5</sup> Lope de Vega, *La siega*, p. 311.

<sup>6</sup> 1964, p. 44. Se trata de una investigación sobre el papel del demonio en los autos de Lope, en cuyas páginas finales se incluye una tabla con títulos y fechas.

<sup>7</sup> Rozas, 1990, pp. 73-131.

<sup>8</sup> Zamora Vicente, 1961, pp. 235-236.

En el caso de Calderón, la lista de autos sacramentales escritos por su pluma asciende a unos ochenta títulos. En 1677, se publica un tomo a cargo de Fernández de Buendía con prólogo del poeta: *Autos sacramentales alegóricos e historiales. Dedicados a Nuestro Señor Cristo Sacramentado*; además, existen dos listas, una enviada al duque de Veragua en 1680 y una segunda incluida en la edición de la *Primera parte de comedias de Calderón* a cargo Vera Tassis y publicada en 1685, que amplían la información sobre su producción sacramental. La pieza sacramental *La semilla y la cizaña* no aparece mencionada en ninguno de estos dos documentos, sin embargo, es posible confirmar la autoría calderoniana del texto por dos vías: en su *Disertación* Isidro Fajardo afirma que se imprimió en Sevilla por Isidro de Haro, en forma de suelta, para poder venderlo con mayor facilidad<sup>9</sup>. También, en *El cubo de la Almudena* de Calderón, representado durante la festividad del Corpus madrileño de 1651 se hace mención al auto que se había de representar anteriormente (*La semilla*), y se recogen algunos detalles de su argumento. Por tanto, el texto es resultado del ingenio calderoniano y fue puesto en escena ese mismo año<sup>10</sup>. Como primer acercamiento crítico al auto sacramental, del mismo modo que hicimos en el caso de Lope, es posible recurrir a las afirmaciones de Enrique Rull en las páginas previas a su edición del texto, cuando se refiere a la sencillez del macrotexto y la acertada recreación sacramental de Calderón: «Es asombroso que con un argumento como el de *La semilla y la cizaña*, de desarrollo tan aparentemente nimio haya sido el autor capaz de concebir un tan amplio mundo simbólico. Es digna de estudiarse esta genial síntesis teológica, que le viene sugerida por el simbolismo de la siembra y la cizaña»<sup>11</sup>.

Cabe imaginar que a pesar de compartir una misma base argumental, la manipulación y ampliación de dicho material por los dos ingenios, dará como resultado dos textos visiblemente dispares. El enfoque que uno y otro poseían sobre la concepción misma del género sacramental se establece como una primera premisa que alerta al lector de la diferente perspectiva interpretativa necesaria para afrontar con solvencia la aproximación a dichas obras.

<sup>9</sup> Toda la información relativa a la fortuna del auto se encuentra en Oteiza y Pinillos, 1997, pp. 438-439.

<sup>10</sup> A este respecto se puede consultar un estudio detallado sobre la autoría de *La semilla y la cizaña* en Rodríguez Ortega, 2014, pp. 9-11.

<sup>11</sup> Rull, 2001, pp. xxii-xxiii.

Lope de Vega ofrece una breve definición del género en la *Loa entre un villano y una labradora*, precedente al auto *El dulce nombre de Jesús*, a través del diálogo entre los personajes; la explicación a la pregunta «¿Qué son autos?» se resuelve en estos términos: «Comedias / a honor y gloria del Pan / que tan devota celebra / esta coronada villa: / porque su alabanza sea / confusión de la herejía / y gloria de la fe nuestra / todas de historias divinas». De aquí puede deducirse que para el Fénix los autos sacramentales diferían de las comedias (en este caso en su sentido de dramas) apenas por sus contenidos «divinos» y su inherente característica de brevedad, siendo textos donde la temática Eucarística gozaba de gran importancia. Sin embargo, en lo relativo a la elaboración y organización de los personajes, y a la preponderancia de temas como el honor y el amor, se siguen muchos de los preceptos establecidos en la Comedia Nueva; por otro lado, en el tono y la composición más estrictamente formal de los autos, los versos de Lope están impregnados del lirismo de su producción poética. Así, a las palabras ya mencionadas sobre la recepción crítica de *La siega*, podemos incorporar las de Ana Suárez Miramón, experta en los autos sacramentales tanto de Lope como de Calderón, quien «justifica» las carencias dramáticas de Fénix en beneficio de la calidad de su verso en el título que estudiamos:

Se podrá argüir, con razón, que esto es poesía pero no teatro, pero cuando una obra como ésta está construida de principio a fin con estos mimbres poéticos, es difícil sustraerse a su encanto, y más cuando está regada con el perfume de unos versos sencillos pero sublimes [...] porque Lope se decanta por la simplicidad formal, por la alegorización directa, por la construcción casi lineal, por el elemento expresivo y lírico y por la brevedad...<sup>12</sup>

En este momento en el que se inscribe la producción lopesca, el auto sacramental aún no había logrado el asentamiento definitivo al que llegará cuando Calderón lo eleve a la cumbre con piezas como *El gran teatro del mundo* o *La cena del rey Baltasar*. Además de todos los ejemplos textuales conservados fruto del ingenio calderoniano que corroboran dicha aseveración, también encontramos las palabras de conocedores del género como Ignacio Arellano y Enrique Duarte:

Ciertamente Calderón lleva a su estado más perfecto y complejo, más rico de medios y de estructura más elaborada, al auto. La coherencia de una

<sup>12</sup> Suárez Miramón, 2009, p. 4.

lengua poética plena de recursos retóricos y de suntuosidad cultista cuando es preciso, la plena utilización de la música, y la riqueza escenográfica sirven de vehículos inmejorables para la rigurosa exposición doctrinal, consiguiendo piezas religiosas en las que el valor dramático, en general, alcanza espléndidas cotas<sup>13</sup>.

Si el resultado fue diferente, la aproximación a partir de la cual trabajó dicho autor también lo era: el género no contaba con una amplia tradición en sí mismo, sino que se trataba de la evolución de las moralidades y misterios medievales, una vez que ganaron en complejidad y extensión. Como consecuencia, el dramaturgo cree necesario aportar su propia definición que inserta en la loa del auto *La segunda esposa*; el texto dice así: «Sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la Sacra Teología / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender / y el regocijo dispone / en aplauso de este día»<sup>14</sup>. Lo que refuerza Calderón aquí, y luego ejemplifica en toda su obra es la mayor importancia que adquiere la función catequética y pedagógica en el auto, que a través de continuas alusiones y citas bíblicas pretende la puesta en escena de un complejo entramado teológico. En resumen, mientras Lope profundiza en un delicado lirismo más próximo al deleite literario que a la pedagogía teológica, Calderón presenta una sólida arquitectura dramática y conceptual al servicio de la fe católica.

Volviendo a las obras que centran la atención de este trabajo, si bien los autos toman como punto de partida y argumento base la parábola del sembrador, dichos textos se enriquecen mediante continuas referencias y alusiones tanto a otros pasajes bíblicos como a elementos populares (refranes, cancionero, etc.), adquiriendo de este modo cualidades esenciales. Como consecuencia, y unido al hecho de que son fruto de diferentes plumas, además de estar escritas en momentos diversos en lo relativo a la evolución del género sacramental, *La siega* de Lope de Vega y *La semilla y la cizaña* de Calderón de la Barca presentan más disonancias que cercanías, como veremos a continuación.

*La siega* de Lope comienza con una escena de idílica alborada protagonizada por el Cuidado y la Ignorancia, criados del Señor de la heredad quien se suma a la escena versos después. Tras el establecimiento de este marco *amoenus*, con cantos y serafines, irrumpen en la acción la

<sup>13</sup> Arellano y Duarte, 2003, p. 123.

<sup>14</sup> Arellano y Duarte, 2003, pp. 14-15.

Soberbia y la Envidia, con el consecuente cambio en el transcurso de los acontecimientos, reforzado estilísticamente con una variación métrica. Estos dos personajes maléficos dilucidan sobre su plan contra la Iglesia, mientras esta, en alegoría de la Esposa del Señor, celebra sus tiernos amores. Según afirma con acierto la crítica, el personaje del demonio en su desdoblamiento hacia múltiples alegorías, es el máximo responsable de originar la tensión dramática en el auto: para que exista un bien que se reafirme como tal, es necesaria una fuerza maligna que fracase. Tanto el espectador del auto, conocedor de la materia bíblica, como el demonio mismo, son conscientes de que se encuentran ante un nuevo intento que inevitablemente culminará en derrota, de ahí el carácter nostálgico que le confiere Flechniakoska: «Il n'a pas oublié qu'il a été ange de lumière avant de devenir ange des ténèbres; il n'a pas oublié non plus qu'il a connu un état de parfaite béatitude, en tout contraire à l'état de perpétuelle inquiétude dand lequel il est condamné à vivre»<sup>15</sup>. Una vez osó Luzbel en equipararse a Dios y por ello fue desterrado del cielo; desde entonces repite su hazaña con el mismo resultado. Por ello, se trata de un personaje de gran contenido y carga dramática, el verdadero punto de inflexión que activa el mecanismo del auto, que desde una perspectiva teórica amplia puede entenderse asimismo como una recreación del enfrentamiento bien-mal, cuyo resultado se conoce previamente.

Para perpetrar el engaño, los personajes diabólicos se disfrazan e intentan adular a la Esposa para, de este modo, perturbar su entendimiento. Al no lograr el propósito, y a pesar del aviso de la Fe, proceden a distraer a la Ignorancia, para poder sembrar cizaña en el campo de trigo. Como resultado de la siembra, aparecen la Herejía, el Hebraísmo, la Secta y la Idolatría; tras el relato del Señor, que comienza con la construcción de la Iglesia y concluye con una apariencia de Cristo sacramentado, la Herejía, la Idolatría y la Secta se rinden ante la fe católica, mientras el

<sup>15</sup> Flechniakoska, 1964, p. 34. Asimismo Cilveti, en su libro monográfico sobre el demonio y el teatro de Calderón, explora el funcionamiento dramático del ángel caído en los autos sacramentales a propósito del texto *Las Órdenes Militares*, fácilmente extrapolable al resto de piezas por hundir sus raíces en la Historia Bíblica: «Mas los sucesos se desenvuelven en contra de sus planes y termina maldiciéndolos. Ello es así porque, no obstante la absoluta originalidad del demonio, su acción debe fracasar siempre. La naturaleza diabólica no puede alimentar esperanza de éxito: el "fallo de sus planes no es debido a la intervención de un poder superior (dado que el demonio es el único agente), sino al irremediable sufrimiento que ha escogido por lote". De ahí su impresionante dramatismo» (Cilveti, 1977, p. 46).

Hebraísmo aguarda la venida del Mesías. Por renegar del Señor y tras ser equiparado a la cizaña de la parábola, será condenado a las llamas.

Como se puede comprobar, la intertextualidad del auto respecto al pasaje neotestamentario apenas abarca breves trazos al comienzo y al final del argumento dramático. Sin embargo, viene apoyada en gran medida por una recreación particular de otro pasaje bíblico, el *Cantar de los Cantares*, poema de amor conyugal. Teniendo en cuenta el gusto de Lope por los lances y sucesos amorosos, es precisamente este libro el más útil a su propósito: se refiere aquí la desesperación de dos amantes, Salomón y Sulamita, quienes se ven obligados a separarse, se reúnen y vuelven a separarse, con el convencimiento de que algún día su encuentro será eterno. La interpretación alegórica de este poema se inició con los comentarios de Orígenes, al plantear una analogía entre los dos amantes y Cristo con su Iglesia. Es esta la exégesis que plantea Lope, y que resulta recurrente a lo largo de su obra sacramental; como aprecia Agustín de la Granja: «Los autos sacramentales de Lope que han sobrevivido son suficientes para comprobar el gran número de veces que este se inspira en “el coloquio amoroso / del libro de los Cantares” que refiere en *La siega*»<sup>16</sup>. Este segundo intertexto tiene una importancia tal en la construcción argumental de la pieza *La siega* que la paráfrasis que hace del poema bíblico es de una magnitud comparable al *Auto de los Cantares*, cuya preponderancia se deduce del propio título.

El bello pasaje que retrata el encuentro entre el Señor y la Esposa, concluye, como no podía ser menos, con un soneto («está bien para los que aguardan» decía Lope en su *Arte Nuevo*) puesto en boca de ella, una vez que él ha regresado a las labores del campo:

Tiernos enamorados ruseñores,  
enseñadme a cantar tristes endechas;  
cárceles verdes, de esmeraldas hechas,  
con dulce parto producid colores.  
Pomposos cedros de olorosas flores,  
ramas de mirra en lágrimas deshechas,  
sin reparar en celos y sospechas,  
cubridme, pues me veis morir de amores.  
Para ver si le busco enamorada,  
se fue mi labrador; sin su presencia,

<sup>16</sup> De la Granja, 2000, p. 104.

ninguna luz, ningún lugar me agrada;  
 y aunque en todos asiste por potencia  
 un alma a sus regalos enseñada  
 ¿cómo podrá sufrir de Dios la ausencia?  
 (*La siega*, pp. 302-303)

En resumen y respecto a la organización de la estructura dramática, tenemos a la Ignorancia y el Cuidado como criados de la heredad, al Señor y la Esposa como protagonistas y la Envidia y la Soberbia como antagonistas. Visto desde la perspectiva de la comedia, es posible extrapolar las funciones de galán y dama, cuya estabilidad se ve acechada en este caso por un oponente dual.

Flecnia Koska dedica un artículo completo a examinar el papel dramático de Satán en los autos sacramentales de Lope. En el caso de *La siega* esta función perturbadora recae sobre dos personajes: la Soberbia y la Envidia. Es significativa y sin duda no casual la elección de dichos nombres como alegoría del demonio. La inicial consideración negativa de ambos términos por referirse a pecados capitales, se incrementa al ser la soberbia el original y más grave de todos; pero además, los dos aluden a los excesos que tuvieron como última consecuencia la caída del ángel desde el cielo hasta el infierno. Sin embargo, y como bien aprecia el crítico, el demonio no muestra arrepentimiento tras la lid que lo enfrentó al arcángel, y lo que además recuerda como una gran hazaña<sup>17</sup>. Dice la Soberbia: «Ya sé que en virtud de Cristo, / alcanzó Miguel vitoria, / y quedó en su gracia firme; / mas no pienso arrepentirme / de empresa de tanta gloria» (*La siega*, p. 301).

Haciendo uso de la excelente destreza lopesca para elaborar actantes adúladores y seductores, dibuja a estos dos personajes con la intención primera de confundir a la Esposa (de nuevo, a partir del funcionamiento de la comedia, se extrapola a «lo divino»). Para ocultar su verdadera identidad se disfrazan de gitanas (etnia relacionada desde antiguo con las artes oscuras y el engaño) y se acercan a la «dama». Además, en base al refrán, las féminas eras expertas en estos ardides, según confirma la Ignorancia: «Engañóme una mujer / que en esto de hacer enredos / saben más que las culebras»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Flecnia Koska, 1964, pp. 34-35.

<sup>18</sup> Originalmente, este refrán hace alusión a las suegras y se encuentra en el compendio de Correas; el editor Enrique Duarte lo anota en el texto de *El Divino Orfeo*, auto

El recurso más efectivo a nivel verbal es ensalzar y elogiar la belleza física, y en esta ocasión recurre a ejemplos bíblicos. Como afirma el crítico De la Granja: «Como todo hombre de su tiempo y aún más como sacerdote, Lope ha tenido la oportunidad de conocer las historias bíblicas, pero también las ha sabido reducir a la anécdota»<sup>19</sup>. De este modo, cuando el Fénix necesita personajes femeninos de extrema belleza, comienza una enumeración: la bella Ruth, Abigail hermosa, la bella Esther, la hermosa mano de Raquel, la entendida Bethsabé, etc. De entre todas ellas, y estableciendo una relación tanto con el asunto como con el argumento del auto, se podría destacar: Ruth recogiendo espigas en el campo de Booz puede entenderse como la prefiguración del trigo, símbolo de la Eucaristía (recordemos que Calderón escribió un auto mariano sobre el pasaje bíblico, *Las espigas de Ruth*). Dice la Soberbia: «La bella Ruth, cuando a coger venía / las reliquias del trigo / del campo de Bohoz, aún no podía / igualarse con vos» (*La siega*, p. 303).

Continuando con las referencias bíblicas a mujeres bellas, la Esposa se identifica a sí misma con Susana, quien importunada por dos ancianos, prefirió rendirse a ellos y morir, antes de pecar delante del Señor (Libro de Daniel). Una vez demostrada la discreción de la Esposa, la Soberbia y la Envidia deciden una nueva venganza plantando cizaña en la heredad del Señor. A tal fin adormecen a la Ignorancia, y mientras la Soberbia hace un bello relato de su lucha contra el arcángel y posterior caída, para ella «gloriosa batalla», frente a la cual no muestra arrepentimiento. Como resultado de la siembra malvada y anunciado escenográficamente mediante una caja de guerra, entran en la acción el Hebraísmo, la Herejía la Secta y la Idolatría. Apenas cuentan con dos intervenciones cada una: presentarse y abjurar de su fe. Lope no explota la intensidad dramática que podría suponer esta escena, con cuatro personajes nuevos, más la Soberbia y la Envidia rechazando la verdadera fe. No está tan interesado en la propagación del dogma, como en la belleza lírica del auto. El final se resuelve según el modelo de la parábola, con el Hebraísmo condenado al «fuego eterno» por no reconocer la venida

sacramental calderoniano a propósito del siguiente pasaje: «ALBEDRÍO: Endemoniado pastor, / estoy por nombrar aquí / suegra o tía para ver / si también lo podéis ser, / que si a esto decís que sí, / que es más que culebra a fe / que es vuestra locura extraña» (vv. 428-435). Para ampliar con lugares paralelos se puede consultar la respectiva nota al pie en el texto editado.

<sup>19</sup> De la Granja, 2000, p. 103.

del Mesías. Este desenlace entronca con el contexto contemporáneo de Lope y los espectadores del auto, conocedores de las prácticas inquisitoriales y su atenta observación a la pureza de sangre y de fe, en una atmósfera de claro antisemitismo que con mayor o menor virulencia venía ejerciéndose desde finales de la Edad Media<sup>20</sup>. Como en el caso del Hebraísmo aquí, cuando una persona que era acusada de herejía y prácticas judaizantes por el Santo Oficio, negaba su delito y no se reconocía culpable, estaba condenada a la hoguera.

En resumen, *La siega*, auto sacramental de Lope de Vega destaca principalmente por la dulzura de sus versos, en detrimento de la composición alegórica y dramática del texto, a pesar de la definición ofrecida por el propio autor, en la que entiende las composiciones religiosas como «Comedias». No obstante, aunque carezca de una trabazón teatral coherente y sólida, y sea por tanto más difícil de adjudicar esa intención de alcanzar al espectador para lograr una función catequética y de refuerzo de la fe que tenían los autos, Lope se detiene en la belleza formal y lírica de sus versos, en la explotación del pasaje idílico que acoge a los amantes. Estas características han sido valoradas en gran medida por la crítica, como los ejemplos visto de Zamora Vicente y Suárez Miramón, aunque quizá obvian el hecho de que por pertenecer a un mismo género literario, los autos lopescos son fácilmente comparables con los textos calderonianos en cuanto a los mecanismos dramáticos que utilizan, al modo en que desarrollan su argumento, la recurrencia a las fuentes bíblicas, etc. Desde mi punto de vista es preciso entender los autos de Lope como un paso intermedio en el perfeccionamiento de estas piezas religiosas, en una trayectoria que se puede establecer desde Valdivielso hasta Calderón, autor culminante del género, no tanto como una forma diferente de escribir auto. Ya por último, es necesario tener en cuenta que *La siega* es una obra de madurez, en la que suponemos Lope vuelca todo su conocimiento de la materia sacramental y del funcionamiento dramático y alegórico; sin embargo, si en las comedias el Fénix fue autor de una inmensa fama, haciendo complicado discernir su importancia en la historia de la literatura respecto a Calderón, en la cuestión de los

<sup>20</sup> Un amplio panorama de la cuestión judía en el Siglo de Oro, y concretamente durante la festividad del Corpus Christi puede encontrarse en Garrot Zambrana, 2013. El investigador centra sus estudios en el teatro de Calderón pero también aporta información aplicable a otros textos contemporáneos; además, es necesario mencionar que no existe un análisis similar respecto a los autos sacramentales lopescos.

autos sacramentales queda demostrada a través de los textos la clara superioridad de este último.

*La semilla y la cizaña* de Calderón se representó durante el Corpus de 1651, y aunque no se conoce la fecha exacta, presumiblemente se escribiría como mucho unos años antes; nos encontramos, por tanto, con una pieza religiosa compuesta al menos dos décadas después del título de Lope, en un momento más avanzado respecto a la evolución del género. De cualquier modo, es necesario también tener en cuenta que a Calderón aún le quedan versos por escribir y ocasiones en las que mejorar su habilidad para construir textos teatrales. En el caso particular que nos ocupa, se dramatiza la venida del Sembrador a la tierra con el fin de cultivar su semilla, retomando la parábola del Sembrador a la que se suma la narración sobre la cizaña, asimismo de procedencia neotestamentaria. Se abre el auto con la Cizaña (alegoría del demonio) invocando a sus acólitos mientras retumba la caja de guerra, urdido en torno a un discurso elaborado mediante silvas. De la unión entre este recurso sonoro y una imitación de los versos gongorinos que describen la cueva del cíclope, el espectador es consciente de que se encuentra ante una situación bélica<sup>21</sup>. Desde sus respectivos carros salen al tablado el Cierzo, la Ira y la Niebla, todos dispuestos para la diabólica lid. La Cizaña se presenta a sí misma y enuncia el pasaje bíblico que le asombra: Cristo como semilla y sembrador. Desaparecen las cuatro iras para dar paso al Sembrador, que dispone el cultivo entre las cuatro partes de tierra, todas ellas encargadas a su respectivo mayoral, alegoría asimismo de las cuatro religiones (Paganismo, Idolatría, Gentilidad y Judaísmo). Tras la malévola intromisión de las iras en el sembrado, apenas Europa y la Gentilidad logran un poco de trigo, que aunque oscurecido por el velo de la duda, finalmente consigue salvarse. Concluye la pieza con el arrepentimiento de las religiones, a excepción del Judaísmo, condenado al eterno destierro y la Cizaña reiterando su venganza, envuelta en una lucha obsesiva y siempre fracasada contra Cristo.

Al igual que Lope, Calderón utiliza un segundo intertexto en la elaboración del auto, que si no contribuye a incrementar la tensión dramática del mismo, realmente constituye la estructura alrededor de la cual se desarrolla la mayor parte del argumento. Se trata en este caso de otra parábola, aquella que narra la historia de un sembrador que tras

<sup>21</sup> Esta estructura dramática y la recurrencia calderoniana a la misma en los autos se amplía en Arellano, 2001, p. 21.

cultivar su semilla en cuatro partes de tierra, solamente logra fruto en una de ellas. A partir de aquí, el dramaturgo vierte esta organización al plano alegórico, utilizando el cuarteto geográfico compuesto por los continentes conocidos en la época aurisecular. Para su cuidado, propone las cuatro religiones en papel de mayoral y para su destrucción, las cuatro iras disfrazadas de labrador y encargadas de la siembra. Entre estos tres grupos cuatrimembres se erige de forma individual el Sembrador, como centro y razón de la acción dramática. A este fin, el dramaturgo convoca en escena a las cuatro partes de tierra en que se hallaba dividido el mundo en el momento de la escritura del auto, como alegoría de la tierra dispuesta para la cosecha: van saliendo de sus respectivos carros los personajes de Asia, África, Europa y América<sup>22</sup>. No es este auto el primer texto en el que Calderón personifica mediante la simbología las diferentes regiones geográficas; en la loa para el auto *Llamados y escogidos* (texto fechado en 1643 según el original manuscrito) ya aparecen en escena Asia, África, América y Europa, acompañadas en este caso de San Pablo, la Sabiduría y la Apostasía. Asimismo, en el auto *El valle de la zarzuela*, escrito probablemente en 1655, también encontramos a los cuatro continentes identificados con cuatro posturas religiosas enfrentadas (Hebraísmo, Idolatría, Gentilidad y Secta de Mahoma o Alcorán).

Con el cuarteto geográfico presente en el tablado, el Sembrador les ofrece el trigo «que ha de dar ciento por uno», ante lo que Asia, que se erige como portavoz del grupo, reclama la necesidad de un mayoral que lleve a cabo la siembra. A través de la figura del capataz, Calderón inserta en la escena un nuevo cuarteto, en este caso religioso: cada continente se asimila de este modo a una religión, que aparecen de un modo sucesivo, siguiendo el orden de entrada de sus respectivos continentes. Mediante este juego escénico, a través del cual cada parte de tierra aparece acompañada de su religión en función de mayoral, se pretende clarificar la situación y configuración de los personajes, y en definitiva facilitar al espectador la comprensión del entramado dramático y simbólico, para poder seguir así el hilo argumental del auto. Como señaló Dámaso Alonso, se trata de un proceso forzoso debido al carácter religioso y alegórico del auto:

<sup>22</sup> Un estudio más extenso y ampliado sobre la producción sacramental calderoniana y la organización en torno a estructuras cuatrimembres se encuentra en Hernández Araico, 1998 y 2005.

La rigidez del pensamiento teológico y la necesidad de llevarlo con matemática exactitud al cerebro del espectador, hacía indispensable el resalte específicamente diferenciador dentro de una pluralidad (las tres Virtudes Teologales, por ejemplo): para ese fin cada pluralidad de correlación era un elemento precioso; en cada una de ellas se remachaban los contrastes diferenciadores existentes en la básica<sup>23</sup>.

Finalmente, la repartición cuatrimembre se completa añadiendo a los continentes y las religiones, los personajes representantes de las fuerzas demoniacas: Cizaña, Cierzo, Niebla e Ira. Ellas serán las responsables últimas de la siembra, de modo que debido a su negligencia solo lograrán obtener piedras, cañas y espinas, que después se utilizarán en escena para representar la Pasión de Cristo<sup>24</sup>. La construcción de esta sólida y coherente arquitectura alegórica y conceptual viene propiciada de igual modo por la disposición de los recursos escénicos en el momento en que fue escrita: desde 1648 el número de carros para la representación de autos se había duplicado de dos a cuatro.

Es posible ratificar entonces la mayor complejidad del auto calderoniano; la organización del auto lopesco venía dispuesta alrededor del binomio dama/galán (procedente de la comedia), y asimismo con un doble oponente, mientras que la pieza de Calderón ofrece un sistema propio y exclusivo de funcionamiento dramático (es preciso añadir que en el auto de 1655 *El valle de la Zarzuela* recurre a los cuatro religiones y continentes, pero el uso añadido de los cuatro malignos labradores es único). Por el contrario, en ambos casos, el segundo intertexto en el cual difieren, es precisamente el que más peso tiene en la elaboración de los autos, y como consecuencia el resultado apenas presenta rasgos comunes, aunque compartan como inspiración primigenia la parábola del Sembrador. Para concluir este aspecto, solamente es necesario mencionar que la primera vez que el Sembrador aparece en escena, lo hace en traje de «galán labrador», lo que nos remite a unos versos antes pronunciados por la Cizaña: «Tanto Dios enamorado / el barro del hombre estima / que como amante, anda siempre / usando embozos y cifras». En este caso, el objeto de amor es el hombre, no la Iglesia, y apenas en

<sup>23</sup> Alonso, 2000, p. 320.

<sup>24</sup> La escenificación de la Pasión en el auto *La semilla y la cizaña* se encuentra analizada con detalle en Rodríguez Ortega, 2014b.

dos ocasiones más se hace referencia a esta identificación de Señor con un galán embelesado.

También, como se ha estudiado previamente en relación al auto de Lope, es necesario prestar atención al modo en que se dibuja el personaje del demonio y su forma de actuar dentro del engranaje dramático del auto. Respecto al papel de la Cizaña, posee muchas de las características estudiadas en el funcionamiento del demonio en los autos lopecos. Difiere en el comportamiento de adulator y seductor, que encajaba en los textos de Lope mientras trataba de requebrar a la dama; aunque por el contrario, en Calderón reitera el éxito de su primera batalla, sin presentar un atisbo de arrepentimiento. Aparece en escena ataviado con bengala y espada, caracterización guerrera que se asigna en los autos frecuentemente al demonio; sin embargo, una vez reunidos sus ayudantes y trazado el plan, proceden a disfrazarse para así poder perpetrar sus intenciones. Aprovechando una escena de músicas y bailes, las cuatro iras se insertan en la acción. Anteriormente su actitud y discurso verbal se había definido por una profunda violencia y agresividad frente al Sembrador; por el contrario, el cambio de vestuario comprende igualmente una alteración en su actitud. Conociendo la siembra que se lleva a cabo, se ofrecen como jornaleros para cuidar de ella. De este modo, como «domésticos enemigos» podrán destruir la cosecha.

En el momento de recoger los frutos obtenidos, únicamente consiguen ofrecer al Sembrador una caña, corona de espinas, piedras y un cendal, elementos con los que el Judaísmo apedrea y escenifica la Pasión de Cristo. Tras este momento de indudable carga dramática, mientras se retiran los velos que la Niebla había impuesto al trigo de la Gentilidad y suenan chirimías, se procede al desenlace del auto. De las cuatro religiones, la única que no rechaza su anterior fe para entregarse a la religión católica es el Judaísmo; culpable de la muerte del Mesías, será castigado al eterno destierro, «siempre huésped forajido / vagando de una a otra parte» (vv. 1864-1865) y ejemplificando de un modo individual la figura del judío errante<sup>25</sup>. Calderón introduce aquí una modificación respecto al desenlace del texto parabólico, en el que la cizaña, separada del trigo tras la cosecha, se ataba en gavillas y ardía. Del mismo modo había dispuesto Lope el final del Hebraísmo en el fuego eterno. Por el contrario, no resultaría operativa tal solución puesto que en el auto cal-

<sup>25</sup> Alice Pollin, 1992, estudia el origen y la aplicación calderoniana de este mito del cristianismo.

deroniano existe el personaje nombrado precisamente la Cizaña, cuyo final no puede resultar conclusivo, sino parcial. Tras la representación de este auto, al día siguiente en las festividades del Corpus, un nuevo demonio de nombre Alí, rey moro, debía enfrentarse a la Iglesia en el auto de *El cubo de la Almudena*.

En conclusión, como se ha podido comprobar a lo largo de estas páginas, los autos sacramentales *La siega* de Lope de Vega y *La semilla y la cizaña* de Calderón de la Barca presentan un mayor número de diferencias que de similitudes, en contraste con los que *a priori* cabría esperar dado que comparten el mismo macrotexto argumental, la parábola del Sembrador. Sin embargo, cada una de ellas está engarzada con una variedad de alusiones bíblicas diversas, sobresaliendo entre ellas las referencias al *Cantar de los Cantares* en la pieza lopesca y a la parábola de la cizaña en el caso calderoniano. Estos aspectos configuran el grueso del argumento, mientras que los macrotextos se encontrarían más al nivel de la estructura dramática, pudiendo ser entendidos como el paisaje que se despliega dentro de un encuadre teatral, son precisamente los que dotan de especificidad a cada uno de los títulos. Pero no solo eso, sino también el tono en el que se desenvuelven los acontecimientos protagonizados por los distintos personajes: frente al lirismo de Lope difiere el ambiente bélico que conforma Calderón desde los primeros versos. Como muestra de las anteriores aseveraciones es necesario prestar atención al comienzo de ambas piezas, para entender igualmente el total de los dos autos, puesto que los aspectos formales de uno y otro se mantienen. El auto lopiano se inicia así, situado en un escenario idílico inserto en una naturaleza que rebosa:

CUIDADO

Si por ventura a estas horas  
duermes, despierta, Ignoracia;  
que ya de Jerusalén  
toca la campana al Alba:  
ya la rueda de los días,  
firme en el cielo aunque varia,  
de quien es volante el sol,  
de cuya eterna mudanza  
una vez sola se acuerda  
el mundo desde su infancia,  
que a ruego de Josué  
se paró a ver su batalla,  
aves y flores despierta

que unas se abren y otras cantan;  
 las aves parecen flores,  
 entre las hojas las alas;  
 las flores, aves que mezclan  
 con sus colores las ramas... (*La siega*, p. 297)

Mientras tanto Calderón abre el auto con un ambiente que podría clasificarse como post-apocalíptico:

CIZAÑA            Abra horrible la boca  
                       el bátrato en los labios de esta roca  
                       y arrójeme violento  
                       el humoso bostezo de su aliento  
                       a acaudillar valiente  
                       las numerosas huestes de mi gente  
                       para aquella gran lid, cuyo trofeo  
                       Lucas lo diga, dígalo Mateo,  
                       cuando uno y otro digan cuán extraña  
                       al mundo fue la lid de la Cizaña (vv. 1-10)

Disienten en los dos casos las menciones a la luz y las sombras, las palabras pronunciadas por el benévolo Cuidado y la demoniaca Cizaña, mientras que desde los versos iniciales se demuestran las variadas posibilidades de recreación que posee un mismo sustrato narrativo. Lope se demora en deleitar al lector/espectador con los amores y halagos que se prodigan la Esposa y el Señor, creando para tan fin bellos sonetos, quedando el conflicto relegado a un segundo plano. En oposición, Calderón ahonda en la función catequética del auto, en su contenido teológico y dramático, para construir un texto de perfecta arquitectura y sólido argumento, que no distraiga al público con tiernos placeres sino que transmita el mensaje de fe que se pretende. Además, hay que tener en cuenta el momento de escritura de los dos textos por situarse en diferentes estadios de la evolución del auto sacramental como género dramático del XVII, para comprender que la producción calderoniana supuso la culminación del mismo. No obstante, desde mi punto de vista resulta interesante estudiar el modo en que dos de los ingenios áureos más sobresalientes, desde su diferente personalidad, experiencia vital y quehacer literario se enfrentan a un proceso de escritura que, en principio, comparte el mismo punto de inicio.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Estudios sobre Calderón (I)*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, pp. 290-350.
- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- ARELLANO, Ignacio y Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1973-1974, 2 vols.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las espigas de Ruth*, ed. Catalina Buezo, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La semilla y la cizaña*, ed. Davinia Rodríguez Ortega, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2014.
- CILVETI, Ángel L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977.
- DE LA GRANJA, Agustín, «Introducción» a su ed. Lope de Vega, *El bosque de amor. El labrador de la Mancha*, Madrid, CSIC, 2000, pp. 15-160.
- DUARTE, J. Enrique, «Introducción» a su ed. de Calderón de la Barca, Pedro, *El divino Orfeo*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999, pp. 9-151.
- FLECNIAKOSKA, Jean Louis, «Les rôles de Satan dans les autos de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, LXV, 1964, pp. 30-44.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, *Judíos y conversos en el Corpus Christi: la dramaturgia calderoniana*, Brepols, Turnhout, 2013.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Las cuatro partes del mundo en autos y loas sacramentales de Calderón. *La semilla y la cizaña* y el cuarteto cultural», *Criticón*, 73, 1998, pp. 143-156.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «La teatralidad del auto sacramental calderoniano: impacto diabólico y espacio cuatrimembre en *La semilla y la cizaña*», en *Estudios de teatro español y novohispano (AITENSO)*, ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas «Dr. Amado Alonso», 2005, pp. 345-366.
- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, «Los autos sacramentales de Lope de Vega: estado de la cuestión y propuesta de estudio», *Teatro de palabras*, 7, 2013a, pp. 497-515.
- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013b.
- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed. Vega, Lope de, *Autos y coloquios*, Madrid, Atlas, 1943.
- OTEIZA, Blanca y M.<sup>a</sup> Carmen PINILLOS, «Un documento sobre los autos sacramentales de Calderón: la *Disertación* de Juan Isidro Fajardo», en *Unum et diversum: estudios en honor de Ángel Raimundo Fernández González*, coord. Kurt Spang, Pamplona, Eunsa, 1997, pp. 429-447.
- POLLIN, Alice M., «Judaísmo y Sinagoga en Calderón: recreación de un tema alegórico medieval», *Revista de Literatura*, 107, 1992, pp. 149-181.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, «Las parábolas evangélicas en el auto *La semilla y la cizaña*», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. M.<sup>a</sup> Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012, pp. 125-136.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, «Introducción» a su ed. de Calderón de la Barca, Pedro, *La semilla y la cizaña*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2014, pp. 9-110.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, «El Judaísmo escandalizado: representación de la Pasión en el auto *La semilla y la cizaña*», en *La violencia en el teatro de Calderón, XVI Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014b, pp. 447-458.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-133.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique, «Prólogo» a su ed. Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales, I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp. IX-XLIII.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Los autos sacramentales de Lope de Vega», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 52, 2009, pp. 4-5.
- VEGA, Lope de, *La siega en Autos y coloquios*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1943, pp. 297-312.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza, Madrid, Teatro Español / Universidad de Castilla La-Mancha, 2009.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega, su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.