

De la comedia al auto sacramental: del honor al perdón en Lope de Vega

From Comedy to the Sacramental Play: from Honor to Forgiveness in Lope de Vega

J. Enrique Duarte

Universidad de Navarra, GRISO
ESPAÑA
eduarte@unav.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.2, 2017, pp. 43-58]

Recibido: 07-08-2017 / Aceptado: 11-09-2017

ORCID: 0000-0002-5556-3025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.02.04>

Resumen. Este artículo realiza un repaso a la bibliografía crítica del auto sacramental de Lope para demostrar cómo los estudiosos han considerado siempre que este autor insertó elementos y recursos de sus comedias dentro de los autos sacramentales. En concreto, este artículo se centra en el análisis del código del honor operativo en las tragedias y en las comedias cómicas con resultados diferentes. Este código de la honra es coherente con el género sacramental porque está soportado por imágenes y metáforas bíblicas y, en este caso, fuerzan un determinado final. Pero además, hay que tener en cuenta que el dramaturgo utiliza otra serie de recursos característicos del auto sacramental para permitir que la alegoría funcione y que se puedan relacionar sus dos planos.

Palabras clave. Código del honor; autos sacramentales; alegoría; Lope de Vega.

Abstract. The author of this article reviews the critical bibliography of the sacramental plays by Lope to show how scholars have always considered that this writer adapted elements and resources taken from his comedies into the sacramental plays. Actually, this article analyses the code of honor relevant in comic comedies and tragedies with different results. But this convention is also coherent with the sacramental genre, because it is supported by images and biblical metaphors and, in this case, they force a determined end. Equally, we have to take into consideration

that the playwright employs other means specific of the auto sacramental to allow the allegory to operate and connect its two allegorical levels.

Keywords. Honor Code; Sacramental Plays; Allegory; Lope de Vega.

Uno de los tópicos que más aparece en la bibliografía sobre el auto sacramental de Lope de Vega es la dependencia o la procedencia de muchos de los componentes de sus autos sacramentales de los modelos de las comedias cómicas. Quizá, parte de la culpa también la tenga el autor al utilizar el término «comedia» en su definición del auto sacramental. En la *Loa entre un villano y una labradora*, se define este género de la siguiente manera:

VILLANO	En esta atención que digo, oigo a unos hombres de letras, que trataban de los Autos.
LABRADORA	¿Y qué son los Autos?
VILLANO	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, todos de historias divinas ¹ .

Esta definición ha sido ampliamente utilizada por la crítica en dos aspectos. En primer lugar, se ha intentado clarificar con ella una definición del género, como por ejemplo han hecho Sanzoles, Wardropper², Parker³, Arellano y Duarte⁴, Nogués⁵, Izquierdo⁶ o recientemente Romeu, quien advierte que esta definición de Lope no está exenta de problemas⁷. En segundo lugar, Andrachuck⁸ la cita en relación con el término «herejía» para establecer una división clara entre la crítica: aquellos que defienden el auto sacramental surgido del combate contra la herejía (González Pedroso, Valbuena Prat) frente a los que menosprecian tal origen (Crawford, Wardropper e Ynduráin).

Lo cierto es que la relación de la comedia cómica con el auto sacramental a partir de la propia definición de Lope ha sido enfatizada por algunos críticos. Por ejemplo, Sanzoles explica inmediatamente después de la definición lopianiana:

1. Lope de Vega, *Loa entre un villano y una labradora*, p. 143.

2. Wardropper, 1967, p. 27.

3. Parker, 1983, p. 45.

4. Arellano y Duarte, 2003, p. 16.

5. Nogués, 2011, p. 22.

6. Izquierdo, 2013, p. 27.

7. Romeu, 2015, p. 226.

8. Andrachuck, 1985, p. 8.

Para Lope el auto sacramental no difiere esencialmente de las demás obras del género dramático. Para él el auto es una comedia más, una comedia a lo divino, que podía haber dicho Torres Naharro, si en su tiempo hubieran alcanzado suficiente desarrollo esta clase de representaciones. Es claro que aquí la palabra «comedia» hay que entenderla en el único sentido que dicho vocablo tenía para Lope. Su contenido conceptual correspondía exactamente a lo que hoy entendemos por drama⁹.

Bastante tiempo después, Nogués continúa defendiendo casi el mismo argumento:

Otra cosa importante es la idea que de auto como «comedia» tiene el villano (Lope), y es que adelantamos ya que los autos en Lope se acercan a las comedias en el momento en el que la presencia de lo cómico en aquéllos es relevante y evidente; de hecho, ya la crítica ha contemplado este acercamiento, considerando que el auto sacramental en manos de Lope es «una comedia a lo divino» y que el poeta consideraba toda obra como *sub specie comoediae*¹⁰.

Y casi con las mismas palabras, Izquierdo admite la relación de trasvase entre los dos géneros:

En Lope se plantean ya alguno de los rasgos más significativos como son el carácter dramático que permitirá trasvasar materiales artísticos de comedias profanas a los autos, pero que implica sobre todo una acusada conciencia estética, al menos en los poetas de la etapa profesional¹¹.

Otros críticos han ido subrayando este lugar común a lo largo de estos años. Flecniaoska afirmaba «le schéma général del l'auto sera semblable à celui d'une quelconque comedia»¹². Wardropper señalaba que el auto sacramental en Lope es estéril por su excesiva dependencia de la técnica de la comedia¹³ y Arias parece aceptar estas afirmaciones y amplificarlas¹⁴. Bataillon hablaba de transfusiones poéticas entre la comedia y el auto sacramental¹⁵, mientras que Rodríguez Puér-

9. Sanzoles, 1959, p. 92.

10. Nogués, 2011, p. 23.

11. Izquierdo, 2013, p. 27. Curiosamente esta autora copia esta idea casi literalmente de Arellano y Duarte, 2003, p. 16 sin citarlos.

12. Flecniaoska, 1961, p. 309

13. Wardropper, 1950, p. 1208: «But he made few changes in the sacramental tradition as he found it. His sacramental drama was sterile because it was too dependent on the technique of the *comedia*. The loosely knit dramatic structure which Lope could carry off in the three-act secular drama failed in the single act of the auto sacramental».

14. Arias, 1977, p. XVIII: «Wardropper llega a afirmar que su drama sacramental fue estéril porque dependía excesivamente de la técnica de la comedia. Y aunque Lope logra con esa técnica obras maestras en lo profano, sin embargo, la brevedad del género sacramental, la necesidad de una constante economía y las exigencias de la alegoría se le oponen de forma que le resulta imposible superarlas».

15. Bataillon, 1964, p. 202: «constituía un gran recurso poder hacer entrar en sus combinaciones personajes estereotipados como el Alma, el Cuerpo, el Libre Albitrio, el Entendimiento, comparables a la dama, al galán, al gracioso, al anciano respetable, personajes identificados de antemano con uno de los

tolas advertía de la evidente relación entre los dos géneros¹⁶. Por su parte, Martín alababa que Lope adoptase la estructura dramática superior de la comedia, eliminando la teología como elemento poco comprensible para el público¹⁷. Agustín de la Granja indicaba la relación de algunos autos y comedias, al menos con el mismo título: *El bosque de amor*, *El tirano castigado*, *La locura por la honra*, *Obras son amores* y constataba la presencia del tema del honor en los autos sacramentales, como por ejemplo *La adúltera perdonada* y *La locura por la honra*¹⁸. Por último, Arellano y Duarte subrayaban la utilización de medios dramáticos propios de la comedia adaptados al auto sacramental¹⁹.

EL TEMA DEL HONOR Y EL AUTO SACRAMENTAL DE LOPE

Algunas de las obras de Lope muestran de forma evidente el código del honor característico de la comedia. Son ejemplos *La adúltera perdonada*, *La locura por la honra*, *El príncipe de la paz* y *El villano despojado*.

Arellano²⁰ analiza con perspicacia las características del código del honor en las comedias de capa y espada apoyándose en algunos críticos como Atkinson, Mason, Donahue, Chauchadis quienes advierten de la relatividad de este código del honor según el género dramático y las connotaciones de anacronismo que presenta en el de capa y espada, por lo que en este género será explotado en sus potencialidades cómicas, mostrando a los viejos de la comedia obsesionados con la honra como personajes desfasados fácilmente ridiculizados por la habilidad de los personajes más jóvenes²¹. Por su parte, Wardropper analiza el papel del honor en los autos de Lope y Valdivielso. Para este autor, el problema reside en la contradicción esencial entre el honor y la religión: la honra está basada en la apariencia, en el juicio del hombre, que conlleva la obligación de vengarse o no perdonar, frente al mandato cristiano de perdonar por encima de todas las cosas. En esta contradicción parece encontrar Wardropper el fracaso de Lope de Vega: sus obras sacramentales se malograrían porque no consiguen reconciliar lo espiritual y lo humano²², circunstancia

actores de la compañía y caracterizados por los mismos vestidos que los personajes correspondientes a la comedia».

16. Rodríguez Puértolas, 1970, p. 96.

17. Martín, 2001, p. 117: «Adaptó [¿querrá decir adoptó?] la estructura dramática superior de la comedia al acto único del auto rechazando el estilo narrativo y episódico del auto primitivo, eliminando la discusión puramente teológica como cosa poco apta para las tablas y concentrando el elemento cómico en la persona del gracioso».

18. Vega, *El bosque de amor*, pp. 64-65 y 127-128.

19. Arellano y Duarte, 2003, p. 16.

20. Arellano, 1999, pp. 64-66.

21. Galván, 2015, p. 486, plantea la clasificación estructural del motivo en cuatro tipos básicos atendiendo a los protagonistas: la mujer (inocente o culpable) y el marido (que castiga por iniciativa propia o delegada de la autoridad del rey). González-Barrera, 2015, analiza el adulterio en las comedias de Lope, utilizando la legislación del momento, y advierte de las distintas formas y resultados, ya que de haber alguna sistematización esta sería genérica

22. Wardropper, 1951, p. 88: «The futile attempt to reconcile the spiritual and the worldly is a symptom of Lope's inability to write satisfactory autos sacramentales».

que no ocurría con Valdivielso. En la misma estela de este crítico, se encuentra Valdés Pozueco quien analiza el tema del uxoricidio en Calderón, señalando la diferencia entre dramas, comedias y autos, ya que mientras en las comedias y dramas se observa la aplicación de los principios que rige la justicia conmutativa humana, en el auto sacramental se aplica la justicia divina caracterizada por el perdón²³.

Me da la impresión que en el caso del auto sacramental, el código del honor se adapta a las propias características del género. No puede plantear un desenlace trágico como en las comedias serias, ni tampoco ridiculizar las verdades religiosas expuestas, como en los modelos de las comedias cómicas. La clave, se encuentra en la alegoría, elemento decisivo destacado por toda la crítica, aunque, a veces, termine olvidándose de lo que este recurso implica. El papel fundamental de la alegoría es señalado por todos los críticos que estudian el auto sacramental, quienes advierten que sin este recurso no es posible tal género: Arellano²⁴, Bataillon²⁵, Fothergill-Payne²⁶, González-Ollé²⁷, Kurtz²⁸, Shergold²⁹ o Wardropper³⁰.

En el fondo, considero que nos encontramos no solo con un código atraído del mundo de la comedia, sino que además es una metáfora teológica profundamente coherente con la doctrina que despliega el auto sacramental. Ya Fothergill-Payne advertía que el amor adúltero del alma es tema muy recurrido en Lope y en Valdivielso³¹, pero eso se debe a que existe una formulación anterior que expresa ideas teológicas concretas. Arias, con acierto, señala que «el olvido de Dios por parte del pueblo escogido aparece descrito en el Viejo Testamento como una infidelidad de la esposa (alma) hacia el esposo (Dios o Cristo), el cual celoso y humillado, busca la venganza en la muerte de la esposa infiel, como se lo permitía la ley (*Levítico*, 20,

23. Valdés Pazueco, 2016, p. 232: «La diferencia esencial que distingue dramas, comedias y autos radica en el final trágico de los primeros, en el final feliz del segundo, mientras que en el tercero se invierte el orden de valores, implantándose una nueva justicia: la clemencia y el perdón en quien se arrepiente. La justicia conmutativa amparada en la venganza privada y en las leyes vigentes caracteriza dramas y comedias. La solución jurídica es la misma en ambos, solo que en la comedia el enredo se deshace y el final es feliz». El auto de Calderón que se analiza es *El pintor de su deshonra*. Ver la edición crítica de Paterson donde explica el problema de la adaptación de la tragedia al auto: «La transposición de un drama de honor en auto sacramental plantea problemas sobre todo con referencia a la venganza» (p. 23). Y añade más adelante: «Cuando el pintor socorre a Mundo y Naturaleza humana se abre una brecha entre el paradigma del drama del honor y el auto, y es una consecuencia lógica que la dialéctica del honor vuelva a escudriñarse [...]. Aquí se refuta la ley del Talión. La venganza del hombre consiste en matar, la de Dios en perdonar» (p. 27).

24. Arellano, 2001, pp. 113-114.

25. Bataillon, 1964, p. 184.

26. Fothergill-Payne, 1977, pp. 19 y ss.

27. González-Ollé, 1969, p. 135, para quien la *Farsa del Santísimo Sacramento* cumple tres requisitos para ser un auto sacramental: la vinculación a la celebración del Corpus, el motivo eucarístico y el empleo de la alegoría.

28. Kurtz, 1991, pp. 42 y ss.

29. Shergold, 1967, pp. 52 y ss.

30. Wardropper, 1967, pp. 99 y ss.

31. Fothergill-Payne, 1977, p. 110.

10)»³². Esta imagen de la relación con la divinidad como unos desposorios aparece claramente en *Jeremías*, 2, 2:

Así habla Yavé: Me acuerdo en favor tuyo del afecto de tu adolescencia, del amor de tus desposorios, de tu seguirme en el desierto, tierra donde no se siembra.

Las imágenes de esa relación amorosa entre Dios y el Alma humana son muy explícitas también en el *Cantar de los cantares*, o al menos entre sus comentaristas como veremos más adelante. La infidelidad en esta relación, el pecado, queda descrito entonces, con cierta lógica, mediante la imagen del adulterio, como muestra también *Jeremías*, 3, 6-9:

¿Has visto lo que ha hecho Israel? Se fue por todo el monte alto y bajo, todo árbol frondoso para fornicar allí. Yo dije: Después de haber hecho todas estas cosas, vuelve a mí. Pero no volvió. Vio esto su pérfida hermana Judá. Vio que por todo cuanto había adulterado la rebelde Israel habíala despedido y dado el libelo de repudio, pero no temió la pérfida Judá, su hermana, sino que fue y fornicó ella también. Y sucedió que, por la ligereza de su prostitución, contaminó la tierra y adulteró con la piedra y el leño³³.

En relación con esta imagen, Moncunill recuerda que la unión hipostática se expresa en *El indulto general* de Calderón con la imagen de las bodas de Cristo con la Naturaleza humana, aspecto este importante en sí mismo, pues se trataba de uno de los elementos de tensión teológica de la época. La Reforma protestante fue dejando dudas sobre este tema e hizo que este elemento del dogma fuese objeto de especial atención³⁴.

No es casual, por lo tanto, que uno de los nombres de Cristo que fray Luis de León analiza y comenta sea, precisamente, el de «esposo»:

Y no sólo en las palabras, mas en el hecho es así nuestro esposo, que toda la estrechez de amor y de conversación y de unidad de cuerpos, que en el suelo hay entre dos, marido y mujer, comparada con aquella con que se enlaza con nuestra alma este esposo, es frialdad y tibieza pura. Porque en el otro ayuntamiento no se comunica el espíritu, mas en este su mismo espíritu de Cristo se da y se traspasa a los justos [...]. En el otro, así dos cuerpos se hacen uno que se quedan diferentes en todas sus cualidades, mas aquí, así se ayuntó la persona del Verbo a nuestra carne, que osa decir san Juan que se hizo carne³⁵.

Esta imagen de las bodas de Cristo con la Naturaleza humana aparece en otros autos sacramentales lopianos, no tan apegados al código del honor, como *Las bodas entre el Alma y el Amor divino*, donde el pecado es asimilado con el adulterio con total coherencia como hemos visto en los textos bíblicos:

32. Arias, 1977, p. 153.

33. Semejantes imágenes son comunes en el relato del Antiguo Testamento: *Ezequiel*, 16; *Oseas*, 9, 1; *Isaías*, 1, 21-23.

34. Moncunill, 2011, p. 174.

35. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, p. 450.

Quiéreme mucho, agradece
lo que el buscarte me cuesta.
Alma, pues eres mi esposa,
advierte que no me ofendas.
No llegues a mí en pecado,
porque si en pecado llegas,
ese adulterio, Alma mía,
será tu muerte y tu afrenta (vv. 1059-1068)

Más ejemplos los encontramos en *Del pan y del palo* donde Regocijo informa que ha asistido a las bodas del Rey Eterno con su señora, el Alma. En *El príncipe de la paz*, Celia, el Alma humana, es la reina de la creación gracias a su matrimonio con Cristo. Muy interesante es la transformación del Honor en Desprecio en este auto sacramental:

No quiero ser más Honor,
ni andar en manos ajenas,
pues el otro me ha de dar
lo que a su salvo me niega.
El honor es una cosa
que no hay hombre que lo tenga,
porque con ponerlo en otro
excusa de que se pierda.
Despreciar descortesías
con mil ceremonias necias,
venganzas, envidias, celos
y del poder la soberbia³⁶.

En *El villano despojado*, el demonio (Villano) se enfada con el Padre quien quiere que su hijo, el Hidalgo, se case con una pobre labradora, de nuevo el Alma, y que esta pueda sentarse en el trono celestial; la rebelión del demonio se inicia porque no desea obedecer a alguien que él considera inferior.

Pero la alegoría de la boda tampoco es tan extraña en los autos sacramentales de otros autores. En los autos de Valdivielso, también encontramos ejemplos maravillosos como en *El Fénix de amor*, donde observamos la estructura de la comedia de capa y espada con cuchilladas entre Luzbel y el Ángel, porque el demonio ronda la casa de la amada de Dios, el alma humana con la que al final se casa. Bodas encontramos también en *Psiques y Cupido*, *Cristo y el Alma*.

El auto *La adúltera perdonada* es el que más claramente sigue el código de honor procedente de la comedia, ya que presenta el adulterio del Alma que engaña a su Esposo, Cristo, con el Mundo. Wardropper subraya la relación del argumento con la comedia profana:

Es evidente que este argumento sacramental sigue de cerca el esquema de la comedia profana. Se trata de una situación típica de pundonor, con la seducción y

36. Vega, *El príncipe de la paz*, p. 442.

venganza de costumbre. El hecho de que el intento de desquite se frustré antes de que el Esposo pueda llevarlo a cabo no hace más que subrayar la diferencia entre la moralidad seglar de la comedia y la sobrenatural del auto. No se duda de la moralidad de ejecutar la venganza; sólo es el milagro de los sacramentos el que evita que se derrame sangre. Los temas del auto, como los de cualquier comedia, son la venganza y los amores. El subtítulo, contenido en el último verso —*La clemencia en la venganza*—, viene a propósito tanto para un drama profano como para uno religioso³⁷.

Otro motivo paralelo entre la comedia y el auto, según Wardropper, es el uso de la poesía popular, ya que en el pieza sacramental encontramos adaptaciones espirituales de dos romances: «Serrana de aquestos valles» y «De las montañas caldeas» e incluso una versión a lo divino de «La más bella niña». Menéndez Pelayo la relaciona con *La bella malmaridada* y advierte de las reminiscencias del *Cantar de los cantares*, detalle que me parece interesante y que comentaré³⁸. Aicardo, por su parte, destaca la utilización del esquema del teatro profano³⁹.

Sin negar ninguna de las afirmaciones anteriores, creo que encontramos algunos elementos que merece la pena destacar y que permiten transferir recursos de los modelos cómicos a los sacramentales. En primer lugar la intertextualidad bíblica, ya estudiada por Arellano⁴⁰ en el caso del auto sacramental calderoniano, que aquí llama la atención por la importancia que adquiere los fragmentos del *Cantar de los cantares*. La esposa queda descrita de la siguiente manera:

Son, pastora, tus ganados
pensamientos divertidos
que se apacientan perdidos
en montañas de cuidados;
parecen velo de grana
sus labios tan de coral,
y como dulce panal,
destilan miel soberana;
de paloma son sus bellos
ojos, que dan afición;
rebaños de dientes son
sus dientes y sus cabellos. (p. 321)

Que corresponde a una traducción del pasaje del *Cantar*, 4, 1-3: «¡Qué hermosa eres, amada mía, / que hermosa eres! / Son palomas tus ojos a través de tu velo. / Son tus cabellos rebañitos de cabras / que ondulantes van por los montes de Galaad. / Son tus dientes cual rebaño de ovejas de esquila / [...] / Cintillo de grana son tus labios». No creo que sea casualidad la presencia de esta intertextualidad bíblica en este auto sacramental, ya que también fray Luis de León comenta muy

37. Wardropper, 1967, p. 279.

38. Vega Carpio, Lope de, *Obras de Lope de Vega. 7. Autos y Coloquios II*, pp. 234-235.

39. Aicardo, 1908, p. 452: «El [...] es de los más primorosos de Lope, y todo él está respirando imitaciones del profano teatro similar, pero sin imitación de ningún drama determinado».

40. Arellano, 2001, pp. 59 y ss.

por extenso el *Cantar de los cantares* en su glosa del título de «esposo» referido a Cristo:

Se ve claramente en el libro, de quien poco antes decía, de los *Cantares*, el cual no es sino un dibujo vivo de todo aqueste trato amoroso y dulce que ha habido hasta agora, y de aquí adelante ha de haber entre estos dos, esposo y esposa, hasta que llegue el dichoso día del matrimonio, que será cuando se cerraren los siglos⁴¹.

En dos ocasiones, aparece el famoso versículo 1, 4, del *Cantar de los cantares*: «*Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem*» que encontramos de la siguiente manera:

	Serrana de aquestos valles, morena, pero hermosa. (p. 320)
ALMA	Negra estoy, aunque hermosa, y no es mucho que esté así, si guarda de viña fui. (p. 323)

El comentario que introduce fray Luis de León en su libro es muy apropiado para poder explicar estos dos pasajes:

Y porque tenía entonces la Iglesia presentes y como delante de los ojos dos cosas, la una su culpa y pérdida, y la otra la promesa dichosa de su remedio, como mirándose a sí, por eso dice allí así: *Negra soy, más hermosa* [...]. Negra por el desastre de mi primera culpa, por quien he quedado sujeta a las injurias de mis penalidades, mas hermosa por la grandeza de dignidad y de rica esperanza a que por ocasión deste mal he subido⁴².

Esta utilización de microtextos bíblicos es interesante porque caracterizan no solo la alegoría general, sino también afecta a los personajes: así por ejemplo el esposo queda claramente caracterizado por identificarse con la luz y la vida⁴³; las referencias al monte Tabor y al Calvario⁴⁴ o la maldición de la higuera⁴⁵, son clarificadoras de palabras y hechos de la vida de Cristo que permiten la conexión de los dos planos alegóricos. A la intertextualidad, habría que añadir otros recursos como los movimientos kinésicos de los personajes: por ejemplo, el Esposo pide al alma que expulse al Amor propio de su lado (p. 323), el abrazo del Alma y el Mundo para expresar visualmente su adulterio separándose de esa manera de la Razón humana (p. 329) o las dudas del Esposo entre la misericordia que propugna la Iglesia o la

41. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, p. 478.

42. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, pp. 479-480.

43. Vega, *La adúltera perdonada*, p. 326: «¿Pues cómo no te divierto / de aqueste triste accidente, / siendo yo la luz, la fuente, / la ciudad, camino y puerto?».

44. Vega, *La adúltera perdonada*, p. 327: «Si quieres monte Tabor, / puedes subir, y en su cumbre / gloria hallarás que te alumbre / con divino resplandor. / Si acaso te agradan más / sombras de árboles a ti, / sube al Calvario, que allí / la de mi cruz hallarás».

45. Vega, *La adúltera perdonada*, p. 327: «Mundo: Una vez me pidió higos, / y no se los quise dar. / ¡Cómo se enojó!».

venganza que propone la Justicia manifestándose en las tablas por un movimiento de este personaje hacia una o la otra (p. 333)⁴⁶.

A estos recursos, habría que añadir otros como el vestuario del Mundo como loco (p. 327) o la representación iconográfica de la Iglesia caracterizada de la siguiente manera: «*Levanta el brazo el Esposo con la espada; suenan chirimías; ábrese el trono de la Iglesia y está puesta sobre un dragón, con una espada y palma*» (p. 333). En relación con esta caracterización, me parece necesario advertir el combate musical y sonoro que se establece entre la Justicia, incitando al esposo a la condena y la venganza por medio de cajas y trompetas, y la llamada al perdón por parte de la Iglesia mediante el canto. Todos estos mecanismos facilitan que un código propio de la comedia pueda ser insertado de forma coherente en el auto sacramental.

Muy interesante encuentro también *La locura por la honra*. Menéndez Pelayo ya indicaba la relación de este auto con la comedia lopiana que lleva el mismo título⁴⁷. Aicardo prefiere el final redentor del auto, aunque también señala errores⁴⁸. Nogués señala que el final es mucho más positivo en la pieza sacramental y que esta acoge básicamente el acto segundo y brevemente el tercero⁴⁹, mientras que Izquierdo constata cómo los temas de celos, rivalidades, adulterio, castigo y perdón sirven para envolver el contenido teológico de la Gracia y el pecado⁵⁰.

La comedia presenta interesantes problemas genéricos que su editora, Florence D'Artois, analiza advirtiendo que esta obra no sería estrictamente una tragedia, ya que «[se produciría] un cambio de centro de gravedad desde el horror trágico nacido de un castigo ejemplar hasta la admiración —es decir, una emoción mucho más cercana a la que es propia de la épica que a la tragedia» (185). Se intenta sorprender al público no sólo con la peripecia (la muerte de Flordelís) sino también con una segunda peripecia inesperada, presentando un evento admirable: la hazaña que constituye la renuncia del marido traicionado a matar a su ofensor. La fuente de la comedia parece ser el romance de «La adúltera» que sigue seis pasos: la llegada del amante, la entrevista con la dama que consiente en la aventura, la maldición al marido, la vuelta inesperada del marido, la prueba de la mujer por una serie de preguntas y la consecutiva muerte de la adúltera.

El auto sigue de cerca la tragicomedia, pero, de nuevo, el autor adapta los materiales a las exigencias del género sacramental. Lo podemos ver con cierta claridad en la maldición de la esposa antes del adulterio. En la comedia presenta la siguiente forma:

46. Para ver estos movimientos kinésicos en Calderón, Duarte, 2003.

47. Vega, *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y Coloquios II*, ed. Menéndez Pelayo, p. LXXIV.

48. Aicardo, 1908, p. 453: «El desenlace es mejor en el auto, porque el Sosiego (que es el esposo burlado), cobra verdaderamente su juicio cuando ve al Alma blanqueada y restituida y a su enemigo de veras vencido y derrocado».

49. Nogués, 2011, p. 230.

50. Izquierdo, 2013, p. 171.

Floraberto es ido a caza
a los montes de León,
de donde no vuelva vivo
a París y, plega a Dios,
que rabia mate sus perros
y un águila su falcón.
Ahóguesele el caballo,
o arrástrele —que es mejor—,
los colmillos le atraviese
un jabalí gruñidor
cuyas espumas sangrientas
dicen que veneno son.
Por tirar a alguna fiera
con un dardo volador,
le mate el mayor amigo
y caiga por el arzón
tiñendo las verdes hierbas
del rojo y sangriento humor,
o cayendo en la celada
de un africano feroz,
lanzada de moro izquierdo
le atraviese el corazón. (vv. 1360-1381)

Frente a esta maldición, la del auto sacramental se expresa en los siguientes versos:

Esta noche y dos;
que el Sosiego es ido a caza
a los montes de Sión
que dice que en soledades
halla los cielos mejor.
Los perros de sus cuidados
mate el famoso león
que primero diz que busca
a quien devore a traición;
las águilas de rapiña
maten el querido azor
de su altivo pensamiento,
que vuela en alta región,
no en la tierra ni en el aire,
ni donde Pablo llegó,
sino al mismo cielo empiro,
en alta contemplación,
donde está el divino Teos
cercado de resplandor;
su caballo, el buen deseo,
roto el freno del temor,
en las aguas del olvido,
no del arroyo Cedrón,
caiga de suerte con él

que trueque estas galas yo.
Dame esa mano. (p. 217)

Frente al pasaje de la comedia, este se encuentra preñado de referencias teológicas que hay que saber descodificar. El Esposo Sosiego no marcha a los montes de León, sino a los de Sión, que según Reyre «es uno de los tres montes en los que fue fundada la ciudad santa (con el monte Calvario y el monte Moria) por lo que se llama “montaña santa”»⁵¹. El león que mata los perros del Sosiego es el demonio con la referencia a 1 *Pedro*, 5, 8: «Sed sobrios y vigilad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quien devorar». El azor de su pensamiento vuela por el empíreo (el último cielo en el que se sitúa la residencia de la divinidad)⁵², más allá de donde llegó san Pablo como se explica en 2 *Corintios*, 12, 2-3: «Sé de un hombre en Cristo que hace catorce años [...] fue arrebatado hasta el tercer cielo; y sé que este hombre [...] fue arrebatado al paraíso». Y el caballo aparece en algunos pasajes de la Biblia como símbolo de la pasión incontrolada⁵³.

A estos elementos habría que añadir otros recursos típicos del género sacramental, pero en esta ocasión me voy a centrar solamente en el vestuario. Cristo es caracterizado por un velo blanco, referente claro a la Eucaristía, frente a la capa negra del demonio, personaje que, como Carlos, el hijo del Rey de la tragicomedia, no puede morir. Muy frecuente en los autos de Lope es el cambio de vestuario motivado por el pecado: el Alma en pecado aparece vestida de negro y cuando el esposo, Cristo, la perdona, cambia su vestuario a un traje blanco y su nombre a «Blanca». Semejante técnica la encontramos en *El viaje del Alma*, en el que esta se pone unos vestidos negros al subir a una nave diabólica y los cambia por vestiduras blancas cuando es admitida en la nave de la Iglesia⁵⁴. En *El tirano castigado*, Luzbel despoja al Género humano de sus vestidos y le obliga a vestir pieles, al haber pecado como una bestia⁵⁵. En *Las aventuras del Hombre*, una vez que hay justificación del pecado humano, la Culpa, mediante el cambio de hábito, se transforma en Esperanza⁵⁶. Y en *La isla del Sol*, el Delincuente, el Hombre, una vez reconfortado por los sacramentos, cambia su vestuario⁵⁷. Este recurso es estudiado con detalle por Fothergill-Payne con el nombre de «metamorfosis» en los autos anteriores a Calderón⁵⁸.

En conclusión, podemos decir que Lope de Vega introduce elementos de los modelos de comedias cómicas al auto sacramental, como han puesto de manifiesto los estudiosos de este teatro a lo largo del tiempo. En este caso, me he limitado a analizar un único recurso: el código del honor en el teatro destinado a la festividad del Corpus, motor operativo del enredo con diferentes resultados tanto en dramas

51. Reyre, 1998, p. 335.

52. Arellano, *Repertorio*, 2011, p. 215, s.v. *empíreo*.

53. Arellano, 2011, p. 110, s.v. «*caballo desbocado*».

54. Vega, *El viaje del Alma*, ed. Escudero, vv. 978-980: «Cristo: Ángeles, quitalde presto / el vestido que le ha puesto / el mundo».

55. Vega, *El tirano castigado*, p. 36.

56. Vega, *Las aventuras del hombre*, pp. 284-285.

57. Vega, *La isla del Sol*, p. 415.

58. Fothergill-Payne, 1977, pp. 36 y ss.

como en comedias. Sin embargo, no estoy de acuerdo con una opinión mayoritaria de la crítica que parece despreciar estas piezas sacramentales frente a los resultados estéticos ofrecidos por las comedias. La alegoría de estas obras es posible y coherente porque había una intertextualidad bíblica y unas metáforas muy conocidas por los comentaristas de estos textos que permitían dicho recurso. Incluso, existe un pasaje bíblico (el perdón de la adúltera de *Juan*, 8, 1-10) que marca de forma determinante el desenlace de estas obras⁵⁹.

En algunos comentarios críticos, se ve a Calderón como un innovador en recursos y soluciones dramáticas que, creo haber demostrado, ya existían antes en el teatro sacramental de Lope. Es, pues, más necesario que nunca llevar a cabo una edición crítica de estas obras para poner al alcance del estudioso de la literatura del Siglo de Oro un patrimonio textual que desvele obras, recursos y autores y nos permita percibir esa riqueza cultural en toda su amplitud.

BIBLIOGRAFÍA

- Aicardo, José Manuel, «Autos sacramentales de Lope de Vega», *Razón y Fe*, 21, 1908, pp. 443-453.
- Andrachuk, Gregory Peter, «The auto sacramental and the Reformation», *Journal of Hispanic Philology*, 10, 1985, pp. 7-38.
- Arellano Ayuso, Ignacio y J. Enrique Duarte Lueiro, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- Arias y Arias, Ricardo, (ed.), *Autos sacramentales. (El auto sacramental antes de Calderón)*, México, Porrúa, 1977.
- Bataillon, Marcel, «Ensayo de explicación del "auto sacramental"», en *Varia lección de clásicos españoles*, ed. Marcel Bataillon, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. Alan K. G. Paterson, Kassel, Reichenberger, 2011.
- Duarte, J. Enrique, «Prosémica y colocación en los autos de Calderón: valores dramáticos y simbólicos», en *Estudios de teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X congreso de la Asociación internacional*

59. Ver Galván, 2015, p. 498, n. 67. González Barrera, 2016, p. 33.

- de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Colegio de México, 2003, pp. 353-376.
- Flechniakoska, Jean-Louis, *La formation de l' «Auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Paris/Montpellier, Dehan, 1961.
- Fothergill-Payne, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977.
- Galván Moreno, Luis, «El motivo del uxoricidio en la comedia española del Siglo de Oro: Derecho, poder, y función de la literatura», *Romanische Forschungen*, 127, 4, 2015, pp. 482-512.
- González Ollé, Fernando, «La Farsa del Santísimo Sacramento, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental», *Revista de literatura*, 35, 1969, pp. 127-165.
- González-Barrera, Julián, «El poder de la honra: el adulterio en las comedias de Lope de Vega», en *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano Ayuso y Jesús Menéndez Peláez, New York, IDEA, 2016, pp. 29-40.
- Izquierdo Domingo, Amparo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- Kurtz, Barbara E., *The Play of Allegory in the Autos sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991.
- León, Fray Luis, *De los nombres de Cristo*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1986.
- Martin, Philip Howard, *Los autos sacramentales de Lope de Vega*, Ann Arbor, University Microfilms Universal, 2001.
- Moncunill Bernet, Ramón, *Antropología y teología en los autos sacramentales de Calderón*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- Nogués Bruno, María, *Clasificación de los autos sacramentales de Lope de Vega*, Barcelona, Tesis inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.
- Parker, Alexander Austin, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Reyre, Dominique, *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1998.
- Rodríguez Puértolas, Julio, «La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 72, 1970, pp. 96-112.
- Romeu, Luis María, «A honor y gloria del pan: una revisión a los autos fiebles de Lope», *Rilce*, 31, 1, 2015, pp. 224-246.

- Sanzoles, fray Modesto, «La alegoría como constante estilística de Lope de Vega en los Autos Sacramentales. Las tres constantes estilísticas de Lope de Vega en los Autos Sacramentales», *Revista de literatura*, 16, 31-32, 1959, pp. 90-134.
- Shergold, Norman D., *A History of Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Valdés Pozueco, Catarina, «La justicia conmutativa en Calderón y su solución al adulterio: uxoricidio o indulto», *Anuario calderoniano*, 9, 2016, pp. 217-236.
- Valdivielso, José de, *Auto de las ferias del alma*, en *Teatro completo*, ed. Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso, Madrid, Ediciones y distribuciones Isla, 1975, vol. 1, pp. 329-386.
- Valdivielso, José de, *El Fénix de amor*, en *Teatro completo*, ed. Robert V. Piluso y Ricardo Arias y Arias, Madrid, Isla, 1975, vol. 1, pp. 163-205.
- Valdivielso, José de, *El Peregrino. Acto sacramental*, en *Teatro completo*, ed. Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso, Madrid, Ediciones y distribuciones Isla, 1975, vol. 1, pp. 387-425.
- Valdivielso, José de, *Psiques y Cupido, Cristo y el Alma*, en *Teatro completo*, ed. Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso, Madrid, Ediciones y distribuciones Isla, 1975, vol. 1, pp. 251-286.
- Vega Carpio, Lope de, *Del pan y del palo*, en *Obras de Lope de Vega. 6, Autos y Coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 225-239.
- Vega Carpio, Lope de, *El bosque de amor. El labrador de la mancha. (Autos sacramentales inéditos)*, ed. Agustín de la Granja, Madrid, CSIC, 2000.
- Vega Carpio, Lope de, *El príncipe de la paz*, en *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y Coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 439-457.
- Vega Carpio, Lope de, *El tirano castigado*, en *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y Coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 33-61.
- Vega Carpio, Lope de, *El villano despojado*, en *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y Coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 140-154.
- Vega Carpio, Lope de, *La adúltera perdonada*, en *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y Coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 319-334.
- Vega Carpio, Lope de, *La isla del sol*, en *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y Coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 397-415.
- Vega Carpio, Lope de, *La locura por la honra*, en *Comedias. Parte XI*, ed. Florence D'Artois, Madrid, Gredos, 2012, pp. 177-320, vol. 2.
- Vega Carpio, Lope de, *La locura por la honra*, en *Obras de Lope de Vega. 7, Autos y Coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 209-230.

- Vega Carpio, Lope de, *La maya. El viaje del Alma*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel, Reichenberger (en prensa).
- Vega Carpio, Lope de, *Las aventuras del hombre (auto sacramental)*, en *Obras de Lope de Vega. 6, Autos y Coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 269-286.
- Vega Carpio, Lope de, *Las bodas entre el Alma y el Amor divino y El hijo pródigo*, ed. J. Enrique Duarte, Kassel, Reichenberger, 2017.
- Vega Carpio, Lope de, «Loa entre un villano y una labradora», en *Obras de Lope de Vega, VI. Autos y coloquios, I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, pp. 141-143.
- Wardropper, Bruce W., «The search for a dramatic Formula for the "auto sacramental"», *Publications of the Modern Language Association*, 65, 1950, pp. 1196-1211.
- Wardropper, Bruce W., «Honor in the Sacramental Plays of Valdivielso and Lope de Vega», *Modern Language Notes*, 66, 1951, pp. 81-88.
- Wardropper, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.