

Sacralizaciones artísticas en los autos sacramentales de Lope. El caso de *La puente del mundo**

Artistic Sacralisations in the Sacramental Plays of Lope. The Case of *La puente del mundo*

Juan Manuel Escudero Baztán

GRISO Grupo de Investigación del Siglo de Oro, Universidad de Navarra
jescudero@unav.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-0089-2785>

RESUMEN

Este artículo trata sobre un auto sacramental de Lope poco estudiado y leído: *La puente del mundo*. El análisis de su escritura y su estructura es un buen ejemplo de la técnica sacramental de principios del siglo XVII, más cercana a la retórica de la sacralización y con escasa relación a la construcción de un artefacto alegórico de complejas referencias, que domina el género sacramental a partir de la segunda mitad de la centuria con el dominio incuestionable de Calderón de la Barca.

Palabras Clave: auto sacramental; Lope de Vega; sacralización; alegoría; Calderón de la Barca.

ABSTRACT

This paper is about a sacramental play of Lope de Vega, little known and little studied: *La puente del mundo*. The analysis of his writing and structure is a good example of the sacramental technique at the beginning of the seventeenth century, closer to the rhetoric of the sacredness and with little relationship with an allegorical artifact full of complex references, which dominates the sacramental genre from the second half of the century with the unquestioned dominance of Calderón de la Barca.

Key words: Sacramental play; Lope de Vega; Sacralisation; Allegory; Calderón de la Barca.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto *Autos sacramentales completos de Lope de Vega. Estudio, edición y contexto histórico*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España, Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+i, Subprograma de Proyectos de Investigación de la Excelencia (FFI2013-45388-P).

La faceta religiosa que impregna la vida cotidiana en la España del siglo XVII, visible en distintos grados de intensidad, se filtra en cada uno de los ámbitos vitales del hombre barroco. No sólo en aquellos más próximos a su quehacer diario y doméstico, sino en aquellos otros que atañen a sus creaciones estéticas y culturales. En este sentido el arte, más exactamente algunas de sus parcelas, se encuentra bajo el dominio de cierta tendencia a la permeabilidad religiosa, que trata de buscar, entre otras cuestiones, la aclimatación de ciertos temas y motivos profanos a las estructuras del pensamiento cristiano.

El proceso, como se sabe, no es nuevo en el siglo XVII, pero, a diferencia de la Alta Edad Media, tiene un carácter más universal y colectivo, y menos pegado a la transmisión elitista de la cultura. Sin embargo, salvo estas diferencias palpables de difusión, que afectan a las complejas relaciones entre sociedad y religión de la Europa moderna, es cierto que el tratamiento de la materia es similar. Poca diferencia media, en efecto, entre los procesos de cristianización de la mitología clásica y la traslación de aquellos temas y motivos (alejados de la órbita religiosa) aptos según diferentes procesos para convertirse en materia útil y ejemplar de la exégesis bíblica. En este sentido, la materia novelesca de los libros de caballerías venía sufriendo una transformación pragmática escalonada, aplicada en sus inicios al teatro seglar y después al teatro religioso.

Dicho proceso, visto con mayor detalle, venía a significar, primero, un empleo del sustrato narrativo novelesco dentro de los propios cauces expresivos y genéricos del teatro profano, pues esta materia resultaba pródiga en lances y en personajes muy atractivos para un género literario dominado por el enredo y la intriga. Después, en segundo lugar, el empleo por sistema de algunos elementos narrativos de este tipo de literatura caballeresca desbordó pronto los cauces de la literatura civil y ensanchó su radio de acción hacia la exploración de nuevos límites dramáticos lindantes con la dramaturgia religiosa —esta, por definición mucho más constreñida en sus argumentos y más orientada a la enseñanza de las verdades del dogma—.

Este trasvase de fronteras entre lo profano y lo sagrado necesitaba, además de unos procesos retóricos y lingüísticos de conversión, la aquiescencia palmaria del receptor: el encargado de realizar el engarce subliminal entre los dos planos, el humano y el divino. Demostración esto último de la dimensión de la familiaridad religiosa de la España del XVII, capaz de aunar en el inconsciente colectivo la fuente profana y su traslación trascendente. El proceso de esta puesta a lo divino desde luego no era excepcional y la abundancia de casos señala lo usual de su aplicación. Pero lo interesante reside, a mi modo de ver, en la posibilidad de establecer varios niveles dentro de las mismas manifestaciones teatrales de la época. Pues la migración de la materia novelesca caballeresca hacia el territorio de lo sagrado conoce al menos un estado intermedio y otro de mayor rigor conceptual y de estética diferente.

El primero viene representado por el teatro religioso o de tema religioso, que pese a su valor catequético y de enseñanza del dogma, sigue participando

de los mismos elementos constructivos del teatro profano: preponderancia del enredo, uso de personajes tipificados, estructuras compositivas similares, etc. En realidad, la diferencia se establece no en la forma, sino en el empleo de temas que apuntan hacia lo sagrado en mayor proporción (pues a veces cohabitan líneas argumentales de carácter no religioso).

El estado de mayor alejamiento conceptual se observa en el cultivo de un género teatral peculiar de forma intensa durante el siglo XVII como es el auto sacramental, con sus propios y originales modos constructivos, radicalmente diferente al teatro tanto profano como religioso¹. Al igual que ocurre con la historia literaria de la poesía aurisecular, las posibilidades expresivas del género sacramental alcanzan su cénit con la producción de Calderón. El tiempo que va desde su ordenación sacerdotal en 1651 a su muerte en 1681 supone el período de madurez del auto sacramental como género total y síntesis perfecta de todas las posibilidades de interacción de sus elementos constituyentes. Calderón funciona como un fulcro, a la manera de Góngora, y se convierte en el punto de apoyo crucial para medir el grado de evolución del género sacramental. No es una cuestión esencial de valoración estética, sino de destreza en el manejo de las posibilidades teatrales y la creación de un artefacto literario y escénico asombroso. Calderón es mejor porque hace del auto sacramental un teatro total en el que confluyen todas las tradiciones dramáticas de su tiempo. 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, con un predominio de la figuración estable del referente no trascendente, lo que determina una estructura fragmentaria e inconexa. Calderón, por contra, aplica con rigor la técnica de la concentración². No basta una sacralización más o menos laxa. Ahora, la existencia de un fin último, un eje ordenador, la exaltación eucarística (en sus contadas ausencias, la historia de la redención del género humano), da sentido a cada una de las piezas que componen el mecanismo de su compleja alegoría. Se trata de un proceso de equivalencia exacta entre el plano de las letras humanas y el plano de las letras divinas, coincidente a través de unas bisagras —la etimología aparente (es decir, no siempre rigurosa desde la perspectiva filológica), como herraje lingüístico, entre otros procesos³— que fusionan los planos reales y alegóricos para sintetizar uno nuevo.

Todos estos elementos que he ido señalando de forma breve sirven de telón de fondo para el análisis de un auto sacramental que Lope escribió a comienzos del siglo XVII: *La puente del mundo*. Un texto curioso, poco estudiado, y que

¹ Véanse más detalles en Arellano y Duarte (2003).

² Excelentes estudios sobre los mecanismos alegóricos calderonianos son los de Arellano (2001 y 2015).

³ Véase Escudero Baztán (2012: 40).

apenas ha merecido la atención de la crítica, pero ejemplar como botón de muestra de la evolución de la poética sacramental.

La fecha de composición de este texto lopiano es una incógnita. No fue publicado en vida del dramaturgo y se desconoce la fecha de su escritura. Existe un manuscrito no autógrafa⁴ en la Biblioteca Nacional de España con fecha de 1616, que se corresponde con los datos conocidos de una representación en las Fiestas del Corpus de Segovia ese mismo año. Se trata de una memoria de apariencias para los autos *La puente de Mantible* y *La margarita preciosa*, que Alonso García Guarda solicitó a Cristóbal de León⁵. Según señala Flecniakoska, *El puente de Mantible* se corresponde, sin duda, con el auto sacramental *La puente del mundo*. Si se comparan, de un lado, las memorias de apariencias custodiadas por el notario segoviano Juan de Benavente y, por otro lado, las acotaciones escénicas del texto, parece claro que ambos títulos se refieren a la misma obra. Sin detenerse en excesivas precisiones, algunos ejemplos bastan para corroborar esta coincidencia. Así, en la memoria de apariencias se señala: «Desde arriba se ha de estar una puente levadiza que bajen y suban por ella y demás ha debajo de haber un infierno⁶»; en el auto lopiano se puede observar que todo el inicio de la obra constituye una animada disputa entre el Príncipe de las tinieblas, Soberbia y Mundo, quienes aluden al río Flegetón (o Flegetonte), afluente del Aqueronte, que discurre a los pies de la inexpugnable fortaleza, configurado como paisaje infernal⁷. Señala el Príncipe de las tinieblas (p. 583⁸):

Y hágase en él [el Flegetonte] una puente
que divida su corriente,
y llegue de monte a monte.

⁴ El manuscrito es inventariado por Paz y Meliá en su *Catálogo*, 1934. Bajo el número 3023 figura «*La puente del mundo*, auto sacramental de Lope de Vega, 17 hojas, fecha de 1616». La edición príncipe está impresa en Zaragoza por Pedro Verges (*Fiestas del santísimo sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*) en 1644. Reimpreso por Sancha en 1778. Y publicada también por Menéndez Pelayo en las *Obras completas de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, vol. II: 431-440.

⁵ Véase Flecniakoska (1954), quien transcribe este y otros documentos relativos a los autos sacramentales representados en Segovia. El documento en cuestión también aparece recogido en el *DICAT*, s. v.

⁶ Todas las citas relativas a las memorias de apariencias corresponden al documento transcrito por Flecniakoska (1954, doc. núm. 72 en páginas 237-238).

⁷ En *La divina comedia* (canto XIV), por ejemplo, el Flegetonte estaba compuesto de sangre hirviendo y formaba parte del séptimo círculo del Infierno, conteniendo las sombras de los tiranos, los asesinos, los ladrones y los culpables de pecados relacionados con la violencia hacia los semejantes. Virgilio menciona al Flegetonte con los otros ríos infernales en la *Eneida*, lib. VI, 265, 551. Covarrubias en su *Tesoro*, s. v., señala que es «un río del infierno, que está hirviendo en pez y piedrazufre».

⁸ Cito siempre por la edición de Sancha (1778).

Esta será levadiza,
y con dos fuertes cadenas
colgará de sus almenas.

La aparición de Adán y Eva, expulsados del paraíso terrenal, con decididas intenciones de transitar por el puente y de alcanzar la fortaleza, es otro detalle que suministra de nuevo la memoria de apariencias que señala que el puente debía ser un artefacto practicable («que bajen y suban por ella»). El puente igualmente instalado por el Príncipe de las tinieblas debía también poderse elevar y bajar en el transcurso de la acción: «Tocan al arma y echen una puente de lo alto que llegue abajo» (p. 587), «Alcen el puente», por ello se habían previsto para la representación «tres cuerdas gordas para bajar la puente». La memoria de apariencias para la representación segoviana menciona también un segundo puente en forma de cruz: «en el otro medio carro ha de haber una gloria y un cruz a manera de puente», que se corresponde sin duda con la última indicación del auto: «Ábrese lo alto del carro de la gloria y echan una cruz a la manera de puente; baje al suelo del carro y esté con sus corredores y bolas doradas lo más ancho de la tabla porque parezca puente» (p. 605). A través, también, de los accesorios previstos por Cristóbal de León, «dos lanzas, la una toda negra y la otra toda dorada» y «una tarjeta donde ha de estar pintadas todas las insignias de la pasión», de nuevo hay equivalencia con las indicaciones escénicas del auto de Lope: «Saquen una lanza dorada con una cruz pequeña, un escudo con los pasos de la Pasión» (p. 597). Aún se pueden consignar otras correspondencias similares como «un estandarte blanco de tafetán con hostias y cálices y flores de lises plateadas y doradas» que tienen reflejo exacto en las indicaciones y en el propio texto: «sale el Caballero de la Cruz y el Amor y soldados con el estandarte blanco, como dicen las coplas» (p. 601).

La fuente de *La puente del mundo* es obviamente la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* (Sevilla, Jacobo Cromberger 1521, con sucesivas impresiones), una traducción realizada por Nicolás (Gazini) de Piamonte. No se trata de una novela de caballerías *stricto sensu* sino de un relato caballeresco breve, que castellaniza y resume una narración previa, a saber⁹: *La conquête du grand roy Charlemaine des Espaignes* (Ginebra 1478, conocido como *Fier a Bras* desde la edición de Lyon 1497) de Jean Baignon,

⁹ Gumpert Melgosa (1988: 74) aclara: «es una especie de compilación enciclopédica sobre el emperador franco, que en lo fundamental es una prosificación libre del cantar de gesta medieval del mismo título, que constituye la segunda parte de la obra, a la que se añaden diversas noticias sobre los orígenes y juventud de Carlomagno agrupadas en una primera parte, y una refundición de sus aventuras en España sacadas de forma indirecta del *Pseudo-Turpín*, que forma la tercera y última parte». Márquez Villanueva (1977: 106) argumenta que las variaciones de Piamonte son «o bien omisiones o bien desarrollos debidos al talante del traductor, y no a la presencia de ningún material ajeno o derivado de fuentes identificables». Muchos más detalles en Grinberg (2011 y 2013).

que de entrada ya es un compendio de diversas tradiciones y principalmente de la *Chanson de Fierabras*. Y, por mucho que Piamonte (1995: 6-7) presuma de fidelidad al original («propongo de trasladar la tal escritura de lengua francesa en romance castellano sin añadir ni quitar cosa alguna de la escritura francesa»); «en la sentencia me guardaré de salir un solo punto de la escritura francesa»), su *Historia* es un jalón posterior que romancea libremente las hazañas de Carlomagno. Más en detalle, *La puente del mundo* dramatiza los sucesos contenidos en el segundo libro de la *Historia* (concretamente los caps. 11-57), que narra las hazañas del rey y los doce pares de Francia contra Fierabrás y Balaán, y prescinde del antes y el después de este núcleo narrativo: los orígenes de Francia y su primer rey cristiano hasta Carlomagno (primera sección, caps. 1-10), más otras peripecias del monarca hasta su muerte (tercera parte, caps. 58-79). Sin embargo, Lope aprovecha una mínima parte de la historia, pues sacraliza sólo la que hace mención al episodio central del puente custodiado por el gigante Leviatán. Poca materia para no pensar en fuentes inmediatas intermedias de muy difícil precisión¹⁰, pero que dan idea de una cierta familiaridad del motivo al que Calderón volvería de nuevo en una de sus primeras comedias, *La puente de Mantible*, escrita hacia 1630¹¹.

La repercusión del texto lopiano en la crítica literaria hispánica ha sido muy escasa, salvo algunos breves comentarios hechos por Menéndez Pelayo (1949, vol. I: 100), las glosas a la edición del texto que hace Rull (1986: 55-62), y el estudio reciente, el más completo hasta la fecha, de Izquierdo Domingo¹² sobre el conjunto de la producción sacramental de Lope de Vega.

Los breves comentarios del erudito santanderino (Menéndez Pelayo 1949, vol. I: 100), aparte de considerar la obra como un artefacto «a lo divino», apuntan sus deficiencias estructurales con palabras muy explícitas, resaltando su carácter «único extravagante entre los autos de Lope [...], una rara combi-

¹⁰ Véase Antonucci (2006).

¹¹ Representada en palacio el 7 de julio de 1630 por la compañía de Roque de Figueroa aunque puede ser algo anterior, es una de las piezas escogidas por Calderón para su debut en la *Primera parte* (1636). Iglesias Feijoo (2006: xxxix) advierte: «nada indica que se tratase del estreno, y la obra puede ser varios años anterior», pero Cruickshank (2011: 195) la cree escrita «a comienzos del verano de 1630». Su panorama textual se completa con dos sueltas atribuidas a Lope y sin pie de imprenta (Sevilla, Simón Fajardo, h. 1632; Sevilla, Francisco de Lyra, h. 1632-1635), que se custodian en la British Library, 11728.h.21(2) y en la Biblioteca Nacional de Viena, 38.V.4(7) y dos manuscritos (BNE: Mss/17201, con censuras de 1659, y Ms/17215). Sobre las sueltas atribuidas a Lope, sostiene Menéndez Pelayo sin ningún fundamento que su texto bien pudo ser la fuente directa del auto lopiano (véase Menéndez Pelayo 1949, vol. I: 102). Véase, para la obra calderoniana, Valbuena Briones (1982); Londero (1998); Tietz (2006) y Sáez (2015), entre otros.

¹² Véase Izquierdo Domingo (2013: 175-180), donde consigna la autora los pormenores del argumento del auto en cuestión. Otros detalles relativos a sus variopintos componentes dramáticos puede verse también en Izquierdo Domingo (2014).

nación de la alegoría eucarística con las aventuras de un libro de caballerías». Y señala después:

Cristo es el Caballero de la Cruz que viene a redimir las almas de la servidumbre, venciendo al terrible gigante Leviatán, que con su formidable maza guarda el puente del mundo, por donde han ido pasando todos los hijos de Adán. El Redentor del mundo se presenta armado de todas armas: lanza dorada con cruz pequeña, escudo con los pasos de la Pasión, y yelmo plateado ceñido con una corona de espinas. Vence al gigante, derriba el puente, y edifica otro para subir al cielo. [...] Imposible parecía tratar poéticamente semejante embrollo, en que, para colmo de monstruosidad, se llama a Cristo «*el celestial Amadís de Grecia*», se habla de la *Gaceta de Israel*, y salen Adán y Eva vestidos de franceses muy galanes. Pero el genio triunfa de todo, y la ardiente fe del poeta y de los espectadores hicieron lo demás, sobreponiéndose a anacronismos e irreverencias.

Menéndez Pelayo resalta, sin embargo, aunque con cierta tibieza, las cualidades positivas de la obra lopiana:

No llegaré a decir, como Ticknor, que este auto, en que tan extrañamente se confunden «la alegoría y la farsa, la religión y la locura», es, a pesar de eso, «uno de los mejores, si no el mejor de todos», pero sí que a casi todos vence en movimiento dramático, y que a ninguno cede en esplendor y lumbría de dicción poética.

Por su parte, Rull (1956: 89) defiende una organización de la alegoría más unitaria, pero sin dejar de señalar cierta tendencia a la fragmentación alegórica y a la dispersión de los personajes:

Creemos que la alegoría, con todo lo extravagante que quisiera Menéndez Pelayo, está perfectamente concebida en general: el Redentor destruye el puente de Mantible, puente diabólico, para trazar su puente de salvación. Este es el verdadero núcleo temático.

Acierta Rull (1986: 60)¹³ cuando señala la constante presencia de la arbitraria mezcla de motivos exentos de una trabazón rigurosa, representativos de distintos elementos que se recogen en la fuente caballeresca. «Hay una constante intensificación de los elementos simbólicos parciales [...] quizá con el objeto de proporcionar un tejido más transparente a los pormenores del argumento caballeresco».

Esta acumulación de «elementos simbólicos parciales», en palabras de Rull, se debe en gran medida a la ausencia de un eje transversal ordenancista, rasgo

¹³ Y vuelve a acertar cuando señala líneas más abajo que «la razón de ello quizá resida en el afán didáctico, que todavía es más fuerte en los primeros, pero también, y eso nos parece importante, en que, en el auto calderoniano de madurez, el sistema de alegorización entraña una plenitud general de correspondencias que ya no es tan importante cuantificar en detalle».

inequívoco de la poética incipiente de un género teatral que práctica la sacralización inorgánica frente a la disciplinada alegoría calderoniana.

Para Calderón, la exaltación de la Eucaristía es principio y motor fundamental del andamiaje dramático. Tanto en su significado de compromiso de salvación como en sus accidentes, la presencia de la Eucaristía como sacramento prioritario organiza desde el principio el plano de las letras humanas y el de las letras divinas¹⁴. No es que Lope deje de incluir el esquema final de la exaltación eucarística a la conclusión de sus autos sacramentales. En realidad, de entre sus más de cuarenta autos de atribución segura, sólo en quince «o no aparece la Eucaristía en el colofón final o solo hay alusiones que no hacen de ella el asunto fundamental» (Romeu 2015: 32). Sin embargo, en aquellos en los que sí aparece como acotación final, la presencia del sacramento se debe más a la pintura convencional del género (que por tradición tiende a incluir este tipo de finales), que a la presencia necesaria de un esqueleto, fundamento de la materia argumental. En este caso, tanto la ausencia del motivo sacramental, como su nula instrumentalización, explícita solo en el plano retórico, conlleva la desintegración de la unidad estructural. Pondré un ejemplo muy ilustrativo de un auto de Tirso de Molina, donde se observa cómo la enunciación de la conclusión eucarística no ordena en absoluto los mimbres argumentales dispuestos. *El laberinto de Creta*¹⁵ usa un tenue hilo conductor, la historia mitológica de Teseo y Ariadna, para ir enlazando diferentes episodios de carácter autónomo, con tendencia multiplicadora *ad infinitum*, al menos desde un punto de vista teórico. Este esquema compositivo por acumulación desarrolla potencialmente una nutrida presencia en escena del juego teatral, pero carece de una aplicación constante y completa de la alegoría¹⁶. En cambio, Calderón, —lo utilizo aquí como herramienta contrastiva—, en su *Laberinto del mundo*¹⁷, pone en escena una nueva estética no acumulativa sino sincrética, donde los modos reales y divinos de la alegoría se cohesionan con fuerza desde el principio, a través de un tema musical recurrente. La diferencia entre ambos modos de hacer es más artística que un juicio de valor¹⁸. Y ¿en qué se concretiza ese

¹⁴ Para la importancia de la materia sacramental en Calderón, véase Escudero Baztán (2013).

¹⁵ Remito para mayores detalles al trabajo de Escudero Baztán y Oteiza (2013).

¹⁶ En el fondo, este es uno de los aspectos que la crítica ha censurado siempre en el auto tirsiano, más que la inadecuación de la materia mitológica en sí. Remito para más detalles a Escudero Baztán y Oteiza (2013).

¹⁷ Remito a la edición de Escudero Baztán (2015).

¹⁸ El auto de Tirso «no es tanto “enigmático”, como los estudiosos suelen apreciar, sino ejemplo, más bien, de una fórmula todavía no resuelta, compuesta por elementos de distinta índole que conservan cierta autonomía: Calderón logrará que todos estos elementos se ordenen rigurosamente para construir edificios perfectamente equilibrados en sus dos vertientes, la historial y la alegórica» (*El laberinto de Creta*, ed. Arellano, Oteiza y Zugasti 2000: 36).

paradigma compositivo acumulativo en Tirso? A todas luces en una marcada fragmentación de la fábula en episodios a veces muy desligados de la trama central; en una búsqueda en la variedad de tonos, registros lingüísticos y estructuras métricas; y en una exposición de la alegoría no continua y ascendente sino también con tendencia a lo fragmentario, consecuencia, en parte, de la falta de coherencia rigurosa en las equivalencias de los planos reales y alegóricos¹⁹.

Pocas diferencias hay con el auto lopiano de *La puente del mundo* en cuanto a esa tendencia a la disgregación de los materiales alegóricos. Sin embargo, la falta de ese pivote central, que debilita la cohesión del trabado sistema de simetrías alegóricas, se sustituye en Lope por una sacralización de elementos dispersos de la fuente caballeresca. Es decir, hay un cambio en la focalización de la arquitectura dramática porque la materia novelada no se subordina a las necesidades imperativas de la traslación sagrada, sino que impone su presencia, y determina los cauces expresivos de la «divinización» del argumento. Esto último queda expuesto de manera perspicaz, pues la sacralización que hace Lope inserta temas y motivos muy heterogéneos tomados de la fuente novelesca. Y por el texto teatral discurren elementos tan dispares como alusiones obvias a los Doce pares de Francia, a la flor de Lis, a Galalón, a la ciudad de París; a expresiones anacrónicas curiosas como «la gaceta de Israel» (que anuncia simbólicamente en el texto la llegada de un Mesías redentor); al Amadís de Gaula (con nula conexión con la fuente que manipula Lope); referencias mitológicas al río Flegetonte; al gigante bíblico Leviatán, custodio de la entrada del puente, que en realidad hace referencia en la Biblia a un monstruo marino, especie de pez enorme y fabuloso, pero que Lope adapta aquí a su

¹⁹ La vertiente argumental y estructural con tendencia a la dispersión, por ejemplo, es visible a poco que se preste atención a los principales pilares argumentales del auto tirsiano. Se abre la escena con la presencia del rey Minos que relata triunfal sus victorias sobre megarenses y atenienses, intercalando en su discurso exultante un paradigma microtextual común que es la loa de la ciudad de Creta (una muy convencional *laus civitatis*). Sigue la aparición de un personaje, el Tudesco, que se declara enemigo de Minos, que dialoga con Dédalo, narrador prolijo del nacimiento del Minotauro y la construcción del laberinto como prisión del monstruo. Después aparece en el tablado el rey de Etiopía, opuesto a Minos y al Minotauro. Sigue luego un interludio cómico protagonizado por el rústico Risel, cuyo engarce con la historia mitológica consiste en ser uno de los elegidos para servir de alimento al morador del laberinto. Aparece a continuación Ariadna, prisionera de Minos, acompañada de Floriso, trasunto de la Esperanza, que se enamora súbitamente de un misterioso joven dormido, Teseo, que ha llegado como navegante perturbador para acabar con el imperio de Minos. Al cortejo alegórico de ambos le sucede otro interludio cómico de Risel, donde interviene el propio Minotauro. El auto se cierra con el esperado desenlace: el triunfo de Teseo sobre el Minotauro y Minos, y bodas místicas entre Teseo y Ariadna. Al final de la pieza hay una especie de explanación final en forma de glosa con unas rudimentarias explicaciones escénicas (a la manera de unas memorias de apariencias).

conveniencia²⁰; al gigante Goliat; etc., que dan idea de la variopinta mezcolanza que maneja Lope.

La sacralización lopiana, fragmentaria también, se caracteriza, desde la perspectiva del discurso formal, por una tendencia a la composición simple y a la acumulación inorgánica de referencias y alusiones eruditas. Comento a modo de corolario final, un ejemplo que ilustra bien esta inserción de motivos simples. De nuevo, resulta útil acudir a Calderón como modelo contrastivo, al manifestar éste una acusada predilección por las composiciones complejas, y con sistemas trabados de referencias cruzadas de temas y motivos. En *La puente del mundo* hay varios pasajes donde Lope explota el mecanismo de la pluralusión erudita. Por ejemplo, en el pasaje en el que la Soberbia explica la prefiguración del Mesías a través del acopio de autoridades del Antiguo Testamento (p. 580):

Jacob dice que vendrá²¹,
y con sus hijos lo trata,
porque hasta entonces dilata
el empeño de Judá,
Moisés profeta le llama
Salvador, Restaurador
rey Saúl, Intercesor
David músico de fama.
[...]
Sacerdote a Dios le nombra²²
Zacarías, y Samuel
fue sombra y figura dél.
[...]
Finalmente le ha llamado
Ezequiel gran Pastor,²³
que vuelto un Argos de amor
guarde y defienda el ganado.

Calderón, que por supuesto también es afecto a este tipo de estructuras de virtuosismo erudito, las elabora, sin embargo, desde el prisma de inserciones complejas, en las cuales la cadena de alusiones se circunscribe con rigurosa disciplina a un elemento central que ordena y da sentido a la materia. Un

²⁰ Y que es uno de los orígenes, de paso, de la hidra calderoniana sacramental. Véase Escudero Baztán (2002).

²¹ El mesianismo del texto de Jacob se halla en su testamento profético, cuando reunió a sus hijos y les predijo el futuro (*Génesis*, 49, 1-28). Aunque fue Judá el que recibió la primacía de elección por Jacob (a pesar de sus preferencias por José), ésta se dilató, como dice Lope, hasta la vinculación del mesianismo en la estirpe de David, fundador de la nación de Israel (1012-972 a. C.).

²² Véase *Zacarías*, 6, 9-15.

²³ Véase *Ezequiel*, 36, 22-24 y 37, 24-25.

ejemplo tomado de *El laberinto del mundo*, creo, puede bastar para ilustrar esta idea (vv. 758-779²⁴). En el texto calderoniano la acumulación de fuentes patrísticas referidas al demonio se dispone con precisión a través de variopintas alusiones a los bestiarios y a su precisa iconografía:

serpiente, Moisés, la llama,
 por su astucia y su cautela
 David, basilisco y áspid²⁵,
 sobre quien el justo güella;
 Pedro rugiente león²⁶,
 que devora cuanto encuentra;
 hambriento lobo, Mateo²⁷;
 Ambrosio, traidora hiena²⁸;
 rabioso perro Augustino²⁹,
 y dejando otras diversas
 señas suyas de que esta
 la sacra página llena,

²⁴ Cito por la edición de Escudero Baztán (2015).

²⁵ Doy a continuación algunas notas explicativas muy breves. *David, basilisco y áspid*: monstruo fabuloso con alas de pájaro, cola de dragón y cabeza de gallo, producto de huevo de gallo incubado por una serpiente y cuya mirada y aliento causan muerte instantánea. Véase Malaxecheverría (1986: 160-161): «Este animal representa al diablo, al mismo Satanás que se escondió en el Paraíso». Véase Arellano (2011, s. v.).

²⁶ *Pedro rugiente león*: véase 1 *Pedro*, 5, 8: «Sobrii estote et vigilate, quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit, querens quem devoret», 'vuestro enemigo el diablo os acecha como león rugiente para devoraros'.

²⁷ *Hambriento lobo, Mateo*: ver *Mateo*, 7, 15: «falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces», 'Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con vestidos de ovejas, y dentro son lobos rapaces'. Véase Arellano (2011, s. v.).

²⁸ *Ambrosio, traidora hiena*: san Jerónimo trae un pasaje muy parecido en sus *Comentarios al evangelio de san Marcos*: «A la hiena nunca se la ve de día, sino siempre de noche, nunca a la luz, sino siempre en la oscuridad. Su instinto natural la lleva a desenterrar los cuerpos de los muertos y destrozarlos. De modo que, si alguien entierra a un muerto sin demasiadas precauciones, ella lo desentierra de noche, se lo lleva, y lo come. Por ello, donde quiera haya sepulcros, donde quiera estén los huesos de los muertos, allí tiene la hiena su cubil. También por instinto natural prefiere sobre todo a los perros, de modo que los arrebat y devora. Ved lo que os digo, fijaos cuidadosamente. La hiena es una bestia, a la que gusta la sangre y se deleita en los cadáveres: no busca otra cosa más que los cuerpos de los muertos y los perros. A éstos trata de matarlos, cuando guardan la casa. Se dice también que la hiena tiene este instinto natural, porque tiene la espina dorsal de una sola pieza y no puede doblarla. De modo que, si quiere volverse, se vuelve toda entera: no puede volver la cabeza, como los demás animales» (comentarios a *Marcos*, 11, 15-17). Véase Malaxecheverría (1986: 178-179).

²⁹ *rabioso perro Augustino*: Flasche (1984: 337, y 1985: 56) duda que se trate de una cita directa, y propone como fuente un texto pseudo-agustiniano, un sermón de S. Cesario: «alligatus est enim [sc. diabolus] tamquam innexus canis catenis et... potest mordere...».

para abrazarlas a todos,
 Juan que le vio de más cerca³⁰
 allá en Padmos, dice, que es
 hidra de siete cabezas³¹,
 en cuya escamada espalda
 lasciva mujer se asienta,
 dando a entender y no en vano,
 que hidra sobre hidra puesta
 está eminente al demonio
 una mujer inhonesta

En conclusión, el género sacramental en Lope, desatendido durante muchos años, salvo honrosas excepciones, necesita de una profunda revisión y actualización en los estudios literarios. Apenas existen ediciones de garantía. Son estos textos lopianos magníficos en muchos casos como teatro y como poesía. Son también incipientes muestras de un género dramático que se consolida con Calderón, pero cuyos antecedentes son valiosos en sí mismos. Es cierto que Lope no concebía la materia sacramental de la misma manera que Calderón, pero no es menos cierto que su teatro sacramental está lleno de sabiduría dramática y de escenas memorables.

FUENTES

- Covarrubias, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (2008), dir. Teresa Ferrer. Kassel: Reichenberger. Recurso electrónico.
- Iglesias Feijoo, Luis (ed.) (2006). *Comedias, I. Primera parte de comedias*, Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Biblioteca Castro.
- Jerónimo, San (1959). *Liber interpretationis hebraicorum nominum*, en P. de Lagarde (ed.), *Opera*. Turnholt: typographi Brepols Editores Pontificii, Pars I, pp. 57-161.

³⁰ *Juan que le vio de más cerca*: se refiere a la hidra (ver *infra*) de siete cabezas a la bestia sobre la que se sienta la gran Ramera, que se relata en el *Apocalipsis* 17, 3: «Et vidi mulierem sedentem super bestiam coccineam, plenam nominibus blasphemiae, habentem capita septem, et cornua decem», que se interpreta como el demonio. Más datos en Escudero Baztán (2002).

³¹ *Hidra de siete cabezas*: «un género de serpiente que se cría y vive en el agua [...] como una culebra, pero tiene el pellejo muy pintado y hermoso, esmaltado con mil colores [...] es su veneno efficacísimo. Los poetas fingieron haber en la laguna infernal, dicha Lerna, esta serpiente y tener en su cuerpo muchas cabezas, con tal calidad y naturaleza que cortándole una, le vuelven a nacer de nuevo otras [...] Por esta serpiente hidra entiendo yo la herejía y los herejes por los viboreznos; deben ser consumidos con fuego antes que destruyan la tierra» (Covarrubias, *s. v.*).

- Piamonte, Nicolás de (1995). *Historia del emperador Carlomagno*, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas de siglo XVI*. Madrid: Biblioteca Castro, vol. 2, pp. 431-617.
- Sagrada Biblia* (1979), ed. Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González. Madrid: Editorial Católica.
- Sagrada Biblia* (1983), ed. Facultad de Teología de la Universidad de Navarra. Pamplona: Eunsa.
- Vega, Lope de (1778). *La puente del mundo*, en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de san Juan. Tomo XVIII*. Madrid: Antonio Sancha, pp. 577-606.
- Vega, Lope de (1644). *La puente del mundo*, en *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Zaragoza: Pedro Verges.
- Vega, Lope de (1890-1913). *La puente del mundo*, en *Obras completas de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Real Academia Española, vol. II, pp. 431-440.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Antonucci, Fausta (2006). «La materia caballerescas en el primer Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (12, 13 y 14 de julio de 2005)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 59-77.
- Arellano, Ignacio (2001). *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger.
- Arellano, Ignacio (2011). *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra, Publicaciones digitales del GRISO.
- Arellano, Ignacio (2015). *Dando luces a las sombras: estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- Arellano, Ignacio y J. Enrique Duarte (2003). *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Cruickshank, Don W. (2011). *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. José Luis Gil Arístu. Madrid: Gredos.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2002). «El bestiario fantástico en los autos sacramentales de Calderón (I: La hidra)», en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000*. México: El Colegio de México / Fondo Eulalio Ferrer, pp. 109-128.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2012). «Calderón y las etimologías fingidas en *El laberinto del mundo*», en Carmen Pinillos (ed.), *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Reichenberger, pp. 39-54.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2013). «El elogio sacramental en la poesía dramática de Calderón», en Alain Bègue (ed.), *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes, I: versos de elogio*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 95-110.
- Escudero Baztán, Juan Manuel y Blanca Oteiza (2013). «El laberinto, motivo sacramental en Tirso y Calderón», *Anuario Calderoniano*. 1, vol. extra, pp. 127-145.
- Flasche, Hans (1984). «Ideas agustinianas en la obra de Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*. 61, pp. 335-342. <https://doi.org/10.1080/1475382842000361335>
- Flasche, Hans (1985). «Conservación y transformación de términos agustinianos en los autos sacramentales de Calderón», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. VII Coloquio anglogermánico, Cambridge 1984*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, pp. 54-64.

- Flechniakoska, Jean Louis (1954). «Les fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636). Documents inédits», *Bulletin Hispanique*. 56, pp. 14-37 y 225-248. <https://doi.org/10.3406/hispa.1954.3395>
- Grinberg, Ana (2011). «The Lady, the Giant, and the Land: The Monstruous in Fierabras», *eHumanista*. 18, pp. 186-192.
- Grinberg, Ana (2013). *(Un)stable Identities: Impersonation, Conversion, and Relocation in «Historia del emperador Carlo Magno y los doce pares»*. San Diego: University of California. Tesis doctoral. Accesible en <http://escholarship.org/uc/item/92c4d4vk>
- Gumpert Melgosa, Carlos (1988). «La *Historia del emperador Carlomagno* como fuente de Cervantes», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*. 7, pp. 73-82.
- Izquierdo Domingo, Amparo (2013). *Los autos sacramentales de Lope. Clasificación e interpretación*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Izquierdo Domingo, Amparo (2014). *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*. New York: IDEA.
- Londero, Renata (1998). «La puente de Mantible de Calderón y la *Historia del emperador Carlo Magno*», en María Carmen García de Enterría y Alicia Cerdón Mesa (eds.), *Actas del IV de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares: Universidad, vol. 2, pp. 899-908.
- Malaxecheverría, Ignacio (1986). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- Márquez Villanueva, Francisco (1977). «El sondable misterio de Nicolás de Piamonte (Problemas del *Fierabrás* español)», en *Relecciones de literatura medieval*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 95-134.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC, vol. I.
- Paz y Meliá, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid: Biblioteca nacional de Madrid.
- Romeu, Luis María (2015). «A honor y gloria del pan: una revisión a los autos fiebles de Lope», *Rilce*. 31, 1, pp. 224-246.
- Rull, Enrique (1986). *Autos sacramentales del Siglo de Oro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Sáez, Adrián J. (2015). «Un Calderón de leyenda: otra vuelta a la puente de mantible y la historia de carlomagno», *Anuario Calderoniano*. 8, pp. 355-374.
- Tietz, Manfred (2006). «El breve entusiasmo por *La puente de Mantible* de Calderón de la Barca en el Romanticismo alemán», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (12, 13 y 14 de julio de 2005)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 205-228.
- Valbuena Briones, Ángel (1982). «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», en Hans Flasche y Robert D. F. Pring-Mill (eds.), *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano (Oxford, 1978)*. Wiesbaden: Franz Steiner, pp. 1-8.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2015.

Fecha de aceptación: 8 de febrero de 2017.