

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO
ISSN: 0213-2370 / 2015 / VOLUMEN 31.1 / ENERO - JUNIO

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO
Ramón González
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO
Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS
Miguel Zugasti
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
mzugasti@unav.es

Fernando Plata
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Francisco Crosas
UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA
MANCHA

**Francisco Javier Díez
de Revenga**
UNIVERSIDAD DE MURCIA

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL. TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Herrán**
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC. MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Calvo**
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

**Salvador Gutiérrez
Ordóñez**
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

**María Antonia Martín
Zorraquino**
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

**María Francisca Vilches
de Frutos**
CSIC. MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (hasta 1988, RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) se publica dos veces al año desde 1985. Acepta trabajos científicos, escritos en español, sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria. La revista evalúa de forma anónima "por pares" (*peer review*) las colaboraciones recibidas; ver *Sobre el proceso de evaluación de "Rilce"*. Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales y el Estilo de la revista.

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600

Precios 2015

España
1 año, 2 números / 20 €
Número suelto / 15 €
Unión Europea y resto del mundo
1 año, 2 números / 36 €
Número suelto / 20 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad: semestral

Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la Revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

Rilce ha recibido la certificación de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) como publicación excelente, y es recogida regularmente en las siguientes bases de datos:

- . ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCISEARCH
- . JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- . MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- . IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- . LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- . SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- . PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- . THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2015 / VOLUMEN 31.1 / ENERO - JUNIO / ISSN: 0213-2370

- Gabriel ANDRÉS**
Juan de Luna, el papel de la imprenta y sus textos didáctico-literarios:
Coloquio y Diálogos familiares 5-21
- Ester BRENES PEÑA**
Aproximación pragmalingüística a las unidades modales empleadas
en la expresión de la disensión y la descalificación 22-51
- Gonzalo CALLE ROSINGANA**
Consideraciones sobre la transitividad en *La sombra del viento*:
efectos estilísticos 52-78
- Juan M. CARRASCO GONZÁLEZ**
Influencia del español en la prosa barroca portuguesa: los tiempos compuestos 79-96
- Natalia CRESPO**
Homenaje literario y crítica política en *La pasión de los nómades*
de María Rosa Lojo 97-119
- Luis DELTELL ESCOLAR Y Jordi MASSÓ CASTILLA**
Campanas a medianoche: un desafío estético para Antonio Buero Vallejo 120-53
- Empar DEVÍS HERRAIZ**
Contextos para una aplicación didáctica de la entonación
atenuadora en español 154-70
- Helena ESTABLER PÉREZ**
La novela histórica escrita por las mujeres en los albores del Romanticismo
(1814-1833): creación original y adaptación de la literatura francesa en España 171-99
- Marta HARO CORTÉS**
Dichos y castigos de sabios: compilación de sentencias en el manuscrito
39 de la colección San Román (Real Academia de la Historia).
II Fuentes y relaciones textuales 200-23
- Luis María ROMEU**
A honor y gloria del pan: una revisión a los autos fiablos de Lope 224-46

RESEÑAS / REVIEWS

Arellano, Ignacio. <i>El ingenio de Lope de Vega: escolios a las Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé Burguillos</i> . Álvaro Rosa Rivero	247-50
Beaudrie, Sara M., y Marta Fairclough, eds. <i>Spanish as a Heritage Language in the United States</i> . Goretti Prieto Botana	250-53
Checa Beltrán, José, ed. <i>Lecturas del legado español en la Europa ilustrada</i> . David F. Fernández Díaz	253-56
Cruz Piñol, Mar. <i>Lingüística de corpus y enseñanza del español como 2/L</i> . Nekane Celayeta Gil	256-61
Franco, Sergio. <i>In(ter)venciones del yo: escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)</i> . Ken Benson	261-64
Gallego Cuiñas, Ana, ed. <i>Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual</i> . Juan Manuel Díaz Ayuga	264-69
Grafton, Anthony, Glenn W. Most y Salvatore Settis, eds. <i>The Classical Tradition</i> . José B. Torres	269-72
Hansen, Hans Lauge, y Juan Carlos Cruz Suárez, eds. <i>La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo</i> . Ken Benson	272-75
Mignolo, Walter. <i>The darker side of Western Modernity: global futures, decolonial options</i> . Mariana C. Zinni	275-79
Neira, Julio. <i>Trasluz de vida: doce escorzos de Gerardo Diego</i> . Francisco Javier Díez de Revenga	279-84
Olivares, Jorge. <i>Becoming Reinaldo Arenas: family, sexuality, and the cuban revolution</i> . Persephone Braham	284-86
Pons Rodríguez, Lola. <i>El paisaje lingüístico de Sevilla: lenguas y variedades en el escenario urbano hispalense</i> . Diana Esteba Ramos	286-90
Rodríguez Mansilla, Fernando. <i>Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla</i> . Carmen Saen de Casas	290-95
Thion Soriano-Mollá, Dolores, Luis Beltrán Almería, Solange Hibbs-Lissorgues y Marisa Sotelo, eds. <i>Tradición e interculturalidad: las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)</i> . Karla Marrufo Huchim	295-99
Valdivia, Pablo, ed. Antonio Muñoz Molina. <i>Sefarad</i> . Esther Navío Castellano	299-303
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES.	305-06
NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	307-08

A honor y gloria del pan: una revisión a los autos fiables de Lope

A honor y gloria del pan: a review of reliable autos of Lope

LUIS MARÍA ROMEU

Dpto. Filología Española
Universitat de València
Avd. Blasco Ibáñez, 32. València, 46010
luismariaromeu@hotmail.com

RECIBIDO: 30 DE MAYO DE 2012
ACEPTADO: 6 DE JULIO DE 2012

Resumen: El trabajo trata de abordar la producción de los autos sacramentales de Lope de Vega. Un primer y fundamental problema se deriva de la definición misma del género. Por esto, se toman como referencia dos de las características más repetidas en la mayoría de definiciones: el carácter alegórico y la estructura sacramental-eucarística. Con un corpus de cuarenta y dos autos fiables del Fénix, se estudia la presencia de cada uno de estos dos rasgos y se trata, por un lado, de establecer su validez como definición genérica y, por otro lado, de dilucidar las afinidades estéticas del autor en el uso de la alegoría, la exaltación final eucarística, el uso de materia bíblica, de materia de tradición literaria, el estudio de posibles evoluciones internas... Se demuestra que Lope prefiere los autos de estructura alegórica a los

Abstract: The work seeks to deal with the production of the “autos sacramentales” of Lope de Vega. A first and fundamental problem comes from the very definition of the genre. Thus, I take as reference two of the most repeated features in most definitions: the allegorical character and sacramental structure of the Eucharist. With a corpus of forty-two reliable autos of the Fénix, it is studied the presence of each of these two elements. On the one hand, it is about to establish its validity as a generic definition and, secondly, to elucidate the author's aesthetic affinities in the use of allegory, the final exaltation of the Eucharist, the use of biblical material in terms of literary tradition, the study of possible internal developments... and so on. That proves that Lope prefers the autos with an allegorical structure

bíblicos. Además, ninguna de estas obras con la exaltación eucarística final es de procedencia bíblica (salvo las parábolas), por lo que, para insertar el sacramento, Lope parece sentirse más cómodo con los límites más difusos que la alegoría ofrece. Así, aunque tomara prestado en ocasiones material argumental de la tradición literaria o religiosa, Lope prefiere inventar o participar de los lugares comunes de sus escritores contemporáneos a la hora de acercarse al auto sacramental. Ya por último, resulta interesante el uso de la historia en los autos, algo no muy bien visto por la tradición crítica y que, sin embargo, Lope no parece desdeñar en absoluto.

Palabras clave: Auto sacramental. Lope de Vega. Corpus Christi. Alegoría. Eucaristía.

to the biblical ones. Moreover, none of these works with a final Eucharist exaltation has a biblical origin (except the parables), so, in order to insert the sacrament, Lope seems to feel more comfortable with the more diffuse boundaries that allegory offers. Thus, although he occasionally borrows plot material of literary and religious tradition, Lope would rather to invent or participate in the commonplaces of his contemporary writers when he approaches the auto sacramental. And finally, it is interesting the use of the history in the autos, not well considered by critical tradition, however, it is something that Lope seems not to avoid at all.

Keywords: Auto sacramental. Lope de Vega. Corpus Christi. Allegory. Eucharist.

No ha sido tarea fácil emprender una investigación relacionada con el teatro considerado “menor” de Lope de Vega. Pese a su gran tradición crítica, en cualquier aproximación a Lope pesan aún numerosas lagunas e interrogantes derivados, en su mayoría, de su enorme producción y, además, de la pérdida de muchos de sus textos, de los que solo tenemos noticias. En este trabajo quiero realizar un acercamiento a uno de los géneros que menos se han estudiado: los autos sacramentales. A la luz de las obras que conservamos intentaré plantearme algunas cuestiones: ¿cuántos autos son alegóricos y cuántos no?, ¿por qué hay una diferencia notable de cantidad entre ambos?, ¿cuándo aparece la Eucaristía?, ¿cuál es la relación entre alegoría y el sacramento atendiendo a la frecuencia de aparición?¹

La mayoría de los que se han acercado al tema han tropezado con una primera piedra: la definición del auto sacramental.² En la *Loa entre un villano y una labradora*, procedente de la célebre recopilación del licenciado Ortiz de Villena, el mismo Lope dice de ellos:

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. (cito por Arellano/Duarte 16)

Pese a aparecer la Eucaristía como elemento temático aglutinador de los autos sacramentales, esta definición de Lope no está, en absoluto, exenta de problemas. Ni todas estas características que propone las cumplen todas sus obras (hay textos no procedentes de “historias divinas”, por ejemplo), ni aparecen en esta definición rasgos que sí serán considerados fundamentales por los críticos, como la alegoría o la representación en las fiestas del Corpus. Por no hablar de algo tan controvertido como la supuesta instrumentalización del género en “confusión de la herejía”.

Sin entretenerme aquí en estas cuestiones, ya mucho y bien tratadas por la crítica, quisiera partir aceptando como definición operativa de *auto sacramental* aquella que lo presentaría como una “composición dramática breve, de carácter bíblico o alegórico, referente al misterio de la Eucaristía y destinada, frecuentemente, a ser representada durante la fiesta del Corpus Christi”. Insistimos en que no perdemos de vista que cada uno de los elementos de esta amplia definición han sido objeto de controversia, pues no todas las piezas que tradicionalmente han sido consideradas autos sacramentales cumplen a rajatabla con estas características; así sucede con la brevedad (*El tirano castigado* de Lope tiene alrededor de 2200 versos), el carácter alegórico (hay piezas bíblicas sin alegorías, como *La vuelta de Egipto*), la Eucaristía (a la que muy a menudo no se alude) o la representación en el Corpus, por citar algunas.

De todas estas, dos son las columnas donde parece sustentarse este género teatral; la alegoría y la Eucaristía, y a ellas me referiré durante este trabajo.

Un problema aparte del de la definición genérica es el de cuántos autos sacramentales escribió Lope y, sobre todo, cuántos de los que hoy tenemos pueden considerarse auténticos. Sin duda, no tener una respuesta satisfactoria a estas cuestiones no ayuda en absoluto a la hora de abordar investigaciones sobre la materia. Con motivo de su edición de *El bosque de amor* y *El labrador de la Mancha*, Agustín de la Granja realiza un breve pero completo estado de la cuestión –por el que me guiaré en las siguientes líneas–, comenzando por las propias palabras del poeta en *El peregrino en su patria*, donde afirma haber escrito “representaciones de autos divinos para diversas fiestas” y un “infinito número de versos a diferentes propósitos”. Su amigo Pérez de Montalbán afirma (el año de la muerte de Lope y en su Fama póstuma) que este debe haber escrito unos cuatrocientos autos sacramentales. A esta cifra habría que añadir doscientos autos “marianos” y “navideños”, no destinados a la representación en el Corpus, llegando así a los seiscientos “autos sagrados” que el erudito José de Pellicer contabiliza en 1630. Solo cinco años des-

pués, como continúa relatando Granja, el escritor Juan Antonio de la Peña rebaja el número y habla de más de doscientos autos sacramentales (sin referirse a los que son “marianos” o “navideños”).

En el siglo XVIII otro erudito, Juan Isidro Fajardo y Monroy, reduce aún más el cómputo, situándolo en cien, de los que sólo se conservarían editados doce en la mencionada recopilación del licenciado Ortiz de Villena (1644). Recuerda entonces Granja que a este número hay que añadir los cuatro autos editados ya en *El peregrino*, una rara edición suelta barcelonesa de uno de ellos (*El desposorio del alma con Cristo*)³ y otros dos autos sacramentales más publicados por Isidro de Robles treinta años después.

El tiempo, la conciencia mercantil de Lope (que los concebía para ser automáticamente vendidos), el hecho de que no nos dejara ninguna lista de los mismos (a imagen, por ejemplo, de las listas de comedias de *El peregrino*) contribuyen, según Granja, a que gran número de representaciones lopescas en un acto no hayan llegado a nuestros días.

Para establecer el corpus del presente trabajo me he basado en tres importantes estudios, obviamente no los únicos, acerca de los autos de Lope. De las tres listas que estos autores ofrecen he tratado de extraer un elenco propio de obras en las que, más o menos, exista un consenso acerca de su autoría fiable. Soy consciente de que en muchas ocasiones el criterio de selección puede parecer arbitrario y, además, no quisiera que fuera este el lugar para detenernos en estas pesquisas sobre cada auto en concreto. La realidad es que no he pretendido ofrecer un inventario exhaustivo y cerrado de los autos auténticos que nos quedan de Lope, sino un listado lo suficientemente extenso y a la vez bastante fiable para poder abordar las observaciones que vendrán a continuación. El primero es el ya clásico de Hugo A. Rennert, publicado en 1904 y reeditado, junto a Américo Castro, en 1969. El segundo es la tesis doctoral de Carolyn Roberts Morrow, también de 1969, en la que trata de establecer la datación de los autos fiables y dudosos de nuestro autor a partir de su análisis métrico. Por último, ya más reciente, me ha sido de gran ayuda la introducción a la edición de *El bosque de amor* y *El Labrador de la Mancha* que ha preparado Agustín de la Granja en el año 2000, y que ya he citado anteriormente.

Por regla general, el hecho de que al menos dos de estos autores consideren auténtico un auto ha bastado para incluirlo en mi inventario. Esto ha ocurrido con treinta y siete obras.⁴ Por otro lado, he añadido aquellas de las que en 1969 Rennert y Morrow solo conocen el título por referencias –pues estaban perdidas– o simplemente aquellas cuya existencia desconocen; es el caso

de cuatro autos como *El viaje del Hombre* (ed. Azcune), *El bosque de amor*, *El labrador de la Mancha* y *Las hazañas del segundo David* (eds. Avalle-Arce y Cervantes Martín). Por último, he considerado conveniente añadir también una obra como *Las cortes de la muerte*. Ninguno de nuestros críticos la rechaza directamente: Morrow no la cita, Rennert duda de su autenticidad y Agustín de la Granja la considera de Lope. El propio Menéndez Pelayo (*Obras VII*, 247-49) la introduce en su repertorio aunque no se atreve a responder de su atribución.

Hay que tener en cuenta, además, que no he considerado que sea este el lugar ni el momento de distinguir entre autos, coloquios o representaciones morales. A menudo resulta una diatriba de galgos o podencos en la cuestión que nos ocupa. No solo porque la definición de auto sea controvertida, sino porque demasiadas veces las fronteras argumentales y formales no están del todo claras.⁵

En definitiva trabajaré a partir de un inventario de cuarenta y dos obras:

1. LAS CORTES DE LA MUERTE, CON LAS MISERIAS DEL HOMBRE
2. EL MISACANTANO
3. LA ARAUCANA
4. EL HIJO DE LA IGLESIA
5. EL TIRANO CASTIGADO: EL NACIMIENTO DEL HIJO DE DIOS
6. EL VIAJE DEL HOMBRE
7. CANTARES
8. EL TRIUNFO DE LA IGLESIA
9. EL VIAJE DEL ALMA
10. LAS BODAS ENTRE EL ALMA Y EL AMOR DIVINO
11. LA MAYA
12. EL HIJO PRÓDIGO
13. EL TUSÓN DEL REY DEL CIELO
14. LA PRIVANZA DEL HOMBRE
15. LA VENTA DE LA ZARZUELA
16. LA ADÚLTERA PERDONADA
17. EL BAUTISMO DE CRISTO
18. EL BOSQUE DE AMOR
19. LOS DOS INGENIOS Y ESCLAVOS DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO⁶
20. LA LOCURA POR LA HONRA
21. EL HEREDERO DEL CIELO

22. EL PASTOR LOBO Y CABAÑA CELESTIAL
23. LOS ACREEDORES DEL HOMBRE
24. DEL PAN Y DEL PALO
25. LA PUENTE DEL MUNDO
26. LA MARGARITA PRECIOSA
27. EL VILLANO DESPOJADO
28. EL LABRADOR DE LA MANCHA
29. OBRAS SON AMORES
30. EL PASTOR INGRATO
31. LA VUELTA DE EGIPTO
32. LA ISLA DEL SOL
33. LAS HAZAÑAS DEL SEGUNDO DAVID
34. LA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA
35. LA SIEGA
36. LA SANTA INQUISICIÓN
37. EL PRÍNCIPE DE LA PAZ
38. EL YUGO DE CRISTO
39. LAS AVENTURAS DEL HOMBRE
40. EL NOMBRE DE JESÚS
41. LA OVEJA PERDIDA
42. EL NACIMIENTO DE NUESTRO SALVADOR JESUCRISTO⁷

Como comentaba más arriba, de todas las definiciones se infiere que dos son los aspectos principales de la mayoría de autos sacramentales: la alegoría y el carácter sacramental-eucarístico.

Tampoco resulta sencillo definir una alegoría y la tradición crítica que rodea al concepto es notable. Se la suele agrupar dentro de la familia de las metáforas, los símiles... Así, por ejemplo, siguiendo a Quintiliano, se habla de una metáfora continuada. Para Lausberg, en cambio, “la alegoría es al pensamiento lo que la metáfora a la palabra aislada” (283).

Varios críticos coinciden en que la alegoría no es solo un recurso retórico más dentro del auto sacramental, sino que, la mayor parte de las veces, lo estructura en su conjunto. Muchas de estas piezas tienen la necesidad de contar en sus elencos con personajes abstractos que, la mayoría de las veces, resultan ser personificaciones del tipo del Alma, el Mundo, la Carne, los diversos pecados, la Confusión... o abstracciones de carácter histórico como un río, un país...). Durante la acción de la obra interactúan con otros de índole más

concreta (pastores, salteadores, damas...). Y las más de las veces aparecen en hábito similar a las mismas: el Alma como dama, los vicios como salteadores. Los mismos Cristo y el diablo, pese a no tratarse de alegorías, reciben similar tratamiento y los encontramos, por ejemplo, bajo los hábitos de un peregrino y un príncipe galán, respectivamente.

Louise Fothergill-Payne llama la atención en que, además, “lo que realmente distingue al protagonista alegórico de otros caracteres literarios es el ser *sintético*, es decir, que él solo representa y encierra en sí mismo todos los demás conceptos encarnados en los personajes secundarios” (33). Las alegorías o personificaciones que rodean al protagonista, según esta autora, son sus *alter ego*. Aquel (la Naturaleza Humana, por ejemplo), por su conducta y su pensamiento, crea al resto de personajes que solo existen gracias a él (la Confusión, el Pecado, el Mundo...).

Aparte de que un auto posea personajes simbólicos, alegóricos o personificaciones de elementos abstractos, la obra, en su compleción, puede ser considerada una alegoría. Esto, en Lope, sucede en numerosas ocasiones. Veamos el ejemplo de *El Príncipe de la Paz*. Es la historia, a modo de comedia palatina, del amor entre un príncipe y su esposa Celia. Cuando él debe partir la previene de que se cure del acecho de los malvados y ella le promete fidelidad. Ya a solas, Celia decide cambiar el nombre de sus criados, la apariencia de su palacio y sus propios vestidos. Llevará, hasta el retorno del esposo, vida de pastora. Llega entonces un oscuro galán que la pretende y, ante las negativas de la dama, decide disfrazarse del esposo. Con sospechas, Celia lo acepta en casa y cuando llega el verdadero marido los encuentra juntos. Ella adivina quién es el auténtico cuando confirma el carácter sacrificado de éste frente al ufano del impostor. Si hasta aquí parece una obra palatina (quizá con menos enredo que aquellas a las que Lope nos tiene acostumbrados), todo cambia cuando conocemos el nombre y la identificación de los personajes: Celia es el Alma, El Príncipe de la Paz es Cristo, el galán impostor es el Lucero de la Noche (el demonio), los criados de Celia son el Cuidado, la Discreción y el Honor, etcétera. Además, cuando acaba el auto, se produce una exaltación eucarística que manifiesta el carácter sacrificado, salvífico y divino del auténtico Príncipe de la Paz. Los nombres de los personajes y el colofón eucarístico son los signos que permiten hacer una segunda lectura de esta obra, una lectura alegórica, y entenderla por algo así como el amor incondicional de Jesucristo por el hombre, con el cual está desposado, y su perdón y sacrificio por él ante las continuas asechanzas y tentaciones del demonio. Esta posibilidad de inter-

pretación, gracias al recurso alegórico, es la poética que está en la base de la mayoría de nuestros autos sacramentales hasta Calderón, que supone la culminación del género. En Lope también predomina con sus muchas particularidades. Aparece en treinta y siete de los cuarenta y dos autos que presento. En cambio, no tienen esta interpretación alegórica general los tres autos bíblicos (*El Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo*, *La vuelta de Egipto* y *El Bautismo de Cristo*) y dos híbridos bíblico-alegóricos (*El tirano castigado* y *Las hazañas del Segundo David*).

En ocasiones sucede que esta interpretación alegórica no viene dada ni por el nombre de los personajes ni por la exaltación final de la Eucaristía. Es, por ejemplo, el caso de las parábolas evangélicas. Lope, como tantos de sus contemporáneos, se sirve de estas historias bíblicas que ya vienen interpretadas no sólo por la Iglesia, sino por el mismo Jesucristo, pues, a modo de *exempla*, las usa con un fin doctrinal. El espectador de la época, como el actual, ya conoce la interpretación de lo que está viendo (el mismo Jesucristo suele darla a sus apóstoles) y, por ello, la alegoría puede ser más “pura”, no tiene por qué ser explicada. Curiosamente, Lope puede en ocasiones introducir personajes alegóricos, pero que en nada modifican la parábola original (como veremos más adelante en el caso de *El Hijo Pródigo*).

Varios autores han considerado que, a medida que los autos sacramentales evolucionan, su carácter alegórico va haciéndose menos evidente; es decir, la alegoría se mantiene pero la interpretación no viene ofrecida directamente por el texto sino que va implícita desafiando al lector o espectador. Al menos, una alegoría no desarrollada parece indicar, según ellos, una mayor calidad de la obra. Es el caso, por ejemplo, de Fothergill-Payne:

El grado de ambigüedad, de oscuridad y de intención puede variar de una a otra obra, pero siempre se acepta que una buena alegoría no debe *indicar* ni *revelar* demasiado los elementos del plano real; debe presentar las abstracciones veladas y dejar al lector o al espectador el gusto de adivinar *el otro sentido* y de identificar el concepto allí encerrado [...]. Por eso he dicho que el prototipo de la alegoría es el *Aenigma*. (29)

Aunque, como afirmaba anteriormente, la tradición crítica ha defendido que el auto sacramental posee como una de sus constantes el carácter alegórico, se ha observado que esto no siempre se cumple. Además, tampoco la aparición de la Eucaristía se ha librado de controversia: no todo lo que ha sido conside-

rado auto sacramental ha versado sobre el sacramento ni directa (con la aparición de una personificación eucarística, una referencia o una exaltación final tras una espectacular acotación) ni indirectamente (la interpretación global de una pieza en cuestión como paralelo del sacrificio eucarístico). Es un problema que afecta profundamente a las raíces del género, a su definición, a sus objetivos primeros.

Alegoría y sacramento eucarístico; la crítica ha debatido durante mucho tiempo acerca del contenido de los autos (sacramentales), tratando de establecer posibles evoluciones, clasificaciones, que ayuden a abordar el estudio de un género que parece sustentarse sobre estos dos pilares quizás no tan robustos como se hubiera creído. Una propuesta ya clásica es la distinción, de origen calderoniano, que varios han rescatado, y que separa *asunto* de *argumento* (ver, por ejemplo, Arellano/Duarte 17). Según esto, el primero es el mismo, teóricamente, en todos los autos: la Eucaristía. El argumento, sin embargo, es el elemento que varía.

Me ha parecido relevante realizar un recorrido por el grupo de autos de Lope que hemos considerado auténticos y observar, con las lógicas cautelas de poseer un número muy reducido de lo que pudo ser la producción del autor, qué asuntos y argumentos predominan en sus autos. Además, he tratado de fijarme en qué medida se cumplen estas predisposiciones marcadas por las presencias alegórica y eucarística; ¿son alegóricos todos sus autos?, ¿de qué tipo de alegorías se trata?, ¿se hace siempre referencia a la Eucaristía en su “asunto”?

De los cuarenta y dos autos sacramentales que trabajo aquí como auténticos, veintisiete poseen un asunto eucarístico. Es decir, en solo este número de piezas aparece la acotación final, tan significativa, con la exaltación del sacramento. En las otras quince, o no aparece la Eucaristía en el colofón final o solo hay alusiones que no hacen de ella el asunto fundamental del auto en cuestión. Por ejemplo, en *El Heredero del Cielo*, que es Cristo, el protagonista apenas enuncia al respecto un par de versos al final, durante su Pasión, refiriéndose al Pueblo Gentil, a la Iglesia (“Dejarele un tesoro / del cuerpo celestial de mi Heredero”), pero ni la acción, ni las acotaciones finales ni, en definitiva, el sistema espectacular de la pieza, parecen construidas alrededor de la Eucaristía, sino, más bien, de la propia Pasión.

Evidentemente, la razón principal de que aparezcan numerosos autos, a menudo llamados *sacramentales*, sin el colofón eucarístico, es la discrepancia tradicional acerca de la naturaleza del género, de su definición. Si de los quince

autos no eucarísticos de nuestra lista descontamos los tres bíblicos y, con algún recelo, dos híbridos bíblico-alegóricos (*El tirano castigado* y *Las hazañas del Segundo David*), nos quedan aún diez autos que suponen alrededor de un 20% del total, una significativa cantidad.⁸

Aparte de la crítica, también las ediciones y colecciones clásicas han adscrito a estas piezas, sin rubor alguno, la etiqueta genérica de *auto sacramental*. Así, por ejemplo, la recopilación clásica de autos de Lope como la que hizo el licenciado Ortiz de Villena, de carácter póstumo, en honor de nuestro autor. En esta obra se habla de *autos sacramentales* y, sin embargo, aparecen cuatro que no poseen el correspondiente colofón eucarístico: *El heredero del cielo*, *Los acreedores del hombre*, *El pastor ingrato (El niño pastor)* y *La puente del mundo*. Por tanto, debemos pensar que en esta fiesta del Corpus, de exaltación del Sacramento, este último podía ir implícito en la fiesta. Al fin espectacular –siempre presente– se le unía un didactismo espiritual que no siempre estaba directamente relacionado con el Cuerpo y la Sangre de Cristo, pues esta se encontraba ya en la raíz misma de la fiesta, en su ambiente. Muy posiblemente se aprovechaba también entonces para instruir al pueblo en otros aspectos teológicos; como la importancia de las obras en virtud del Juicio Final (*Los acreedores del hombre*) o la imagen de Cristo como Buen Pastor (*El niño pastor*).

Una vez revisado el *asunto*, que suele ser la Eucaristía, resulta interesante detenerse en el origen argumental de los autos sacramentales de Lope.

El argumento y la alegoría están en relación con una clasificación, a mi juicio muy útil, que propuso Mercedes de los Reyes en un artículo en torno al Códice de Autos Viejos. Ella distingue entre dramas bíblicos, bíblico-alegóricos y alegóricos.⁹ Observemos esta triple clasificación en relación con la aparición de la Eucaristía y la alegoría en términos de frecuencia.

Los autos bíblicos son “los relacionados con personajes y hechos del Antiguo y Nuevo Testamento, incluidos aquellos que por escenificar pasajes de la vida de figuras neotestamentarias que alcanzaron la santidad como el *Auct Conv St Pablo I y II*, *Auct St J Baptista*, *Auct Pris St Pedro*... pudieran ser considerados como hagiográficos” (24). En este grupo la alegoría aparece escasamente. Si acaso alguna personificación, algún personaje que acompaña la acción principal pero que, en ningún caso, la protagoniza. Por ejemplo, en *El coloquio del Bautismo de Cristo* de Lope hay dos acciones fundamentales; por un lado la protagonizada por un inquieto y temeroso Satán, al que acompaña en el infierno la Confusión, por otro lado, la acción principal, desarrollada en la

tierra y protagonizada principalmente por Cristo y San Juan Bautista, sin alegoría alguna. La primera enmarca a la segunda, confiriéndole la relevancia que ya el título del auto/coloquio anuncia. Flecniakoska defiende que existe algo así como una alegoría indirecta en todas estas piezas bíblicas que prefigura la Eucaristía; en todos sus personajes o personificaciones, en varios de sus argumentos (véanse el sacrificio de Isaac o el maná del desierto). Sin embargo, de acuerdo con Mercedes de los Reyes, esto no siempre ocurre de este modo. De los cuarenta y dos autos y coloquios que aquí tenemos en cuenta, solo tres podrían encajar en este grupo: *El coloquio del Bautismo de Cristo*, ya mencionado, *El auto famoso del Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo* y *La vuelta de Egipto*.¹⁰ La primera conclusión, evidente, es que son pocas las obras de esta índole. Además, y esto es importante, ninguna de las tres presenta la exaltación eucarística final típica de los autos desde Lope o Valdivielso hasta Calderón. Parece que nos hallamos, simplemente, ante la relación de tres episodios de la vida de Cristo, ante breves obras religiosas, en un acto, sin ese fuerte peso didáctico-doctrinal que poseen las piezas basadas en el misterio eucarístico y, sobre todo, en la alegoría.

Los autos pertenecientes al segundo grupo, los dramas bíblico-alegóricos, son definidos como “aquellos que con una contextura alegórica tienen claras conexiones bíblicas por sus temas o personajes, y estamos ya en el segundo de los tres grupos temáticos de piezas del *CAV* [*Códice de Autos Viejos*] donde encontrábamos en mayor o menor medida características propias del auto sacramental” (29). Realmente, en este grupo mixto debería haber la mayoría de las obras, aunque esto no será así. En el presente trabajo yo he utilizado la clasificación de Mercedes de los Reyes atendiendo a la importancia de las acciones; a cuál era la acción principal y cuáles las secundarias en cada auto. Por ello, no se trata tanto de si aparecerán elementos bíblicos y alegóricos mezclados en la acción, sino de si aparece, suficientemente diferenciada, una o más acciones de cada tipo. Así, nos quedan cuatro obras de Lope que podrían distinguirse dentro de este grupo: *El tirano castigado*, *El tusón del Rey del cielo*, *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*. Como se trata de obras que mezclan acciones bíblicas con alegóricas, he tratado de dividir las atendiendo a cuál es la acción principal. De este modo, tanto *El tusón del Rey del cielo* como *Obras son amores* son obras en las que el argumento gira en torno a la historia alegórica y esta se sirve, en ciertos momentos, de acciones bíblicas puntuales para completar su significación. Además, en las dos aparece la Eucaristía a modo de exaltación final, algo curioso como después veremos. En *Obras son amores*,

por ejemplo, se presenta la historia alegórica de la Naturaleza humana que, desde el pecado original de su padre Adán, vive esclavizada junto él, en el infierno, bajo el yugo del Príncipe de este mundo. El Amor Divino, emisario del Padre Celestial, le anuncia su liberación y, para afianzar su esperanza, le recuerdan dos episodios bíblicos: el sacrificio de Isaac (en el que se prefigura la Eucaristía como sacrificio de Cristo) y la escala de Jacob. Tras varias vicisitudes Jesucristo, en hábito de peregrino, desciende para liberar a padre e hija y le muestra su amor a esta última. Para demostrárselo le cuenta su historia, desde su Concepción y se marcha, dispuesto a su sacrificio final por amor. Una de las últimas acotaciones reza:

Ábranse dos puertas y véase en una mesa un cáliz y el Amor y el Rey del cielo teniendo un pelícano plateado entre los dos, cuya sangre del pecho del pelícano, o sea, un listón de seda encarnada, caiga en el cáliz. (Obras VI, 119)

Ya clásica es la imagen del pelícano como Jesucristo. Según la mitología, este animal devolvía la vida a sus hijos muertos hiriéndose a sí mismo y rociándolos con su sangre. Del mismo modo, Cristo, con el manantial que sale de su costado, devuelve al hombre a la vida. Al mismo tiempo, las primeras palabras de este Rey del Cielo que sostiene al pelícano son:

Si las obras son amores,
 dulce esposa de mi alma,
 darse Dios todo a sí mismo,
 obras son, que no palabras.
 Ves aquí todo mi amor
 y el epílogo que basta
 a cifrar cuanto yo puedo
 y toda mi ciencia alcanza.
 En este Pan me he quedado
 contigo. (Obras VI, 119)

Como se observa, la historia principal es la de la Naturaleza humana y el Rey del cielo, el argumento alegórico. Solo para apuntalarlo se ha echado mano de historias, referencias y personajes bíblicos que, evidentemente, están en la base de todo este entramado espiritual. La exaltación sacramental, vinculada argumentalmente a la Pasión, es propia de estas dos piezas alegórico-bíblicas, pues

de modo parecido ocurre con *El tusón del Rey del Cielo*:

Haya un altar muy adornado y descúbrase una cortina y en una cruz se vea el Rey, arrimado, con una túnica morada, con una peana que estará donde suele estar el clavo, y enfrente, en los brazos de la cruz, los seis cálices, tres a una parte y tres a otra, y en un hierro uno al lado izquierdo. Salgan del costado del Rey siete cintas rojas, que todas den en los cálices. La Iglesia junto a él. (Obras VII, 348)

En las otras dos obras de carácter mixto, *El tirano castigado* y *Las bazañas del segundo David*, el argumento alegórico se encuentra supeditado a la acción bíblica. El primero de ellos, por ejemplo, se abre con la historia del Género Humano que vive en el infierno prisionero de Luzbel y sus lacayos (la Malicia y la Envidia). Se anuncia entonces que en la tierra está por nacer el hijo de Dios y se narra la historia del Nacimiento mezclada con cuentos populares de mesoneros y pastores. Se cierra el auto con la humillación de Luzbel a los pies de la Virgen María y la consiguiente satisfacción del Género Humano. La acción alegórica sólo sirve para enmarcar y resaltar la trascendencia de la acción principal: el Nacimiento de Cristo.

En ninguno de los dos aparece el colofón sacramental final. ¿Es esto una coincidencia? Del mismo modo que veíamos que en los autos bíblicos no había exaltación eucarística, en estos mixtos, donde predomina la acción bíblica, ocurre igual. Pienso que es muy probable que Lope se sintiera mucho más cómodo presentándonos la Eucaristía en un argumento tan abierto, que le ofrecía tantas variantes, como es el alegórico. Estos autos, uno veterotestamentario y otro del Nacimiento, podrían, en un momento dado, haber expuesto argumentalmente lo que de histórico tuvo la institución eucarística, la Pasión de Cristo, etcétera. Suficientes instrumentos poseía el taller del autor para ello (en la enorme producción lopesca encontramos sueños premonitorios, estatuas que hablan, personificaciones...), sin embargo, de lo que se trataba no era de presentar un acontecimiento histórico sino, a tenor del carácter fundamentalmente doctrinal que poseía el género, de plantear lo que de ahistórico poseían estos hechos. Es decir, que el sacrificio puntual de Cristo trascendía lugar y fecha, y llegaba, con más razón en el Corpus, al espectador contemporáneo. Para ello era mucho más sencillo apoyarse en figuras como el símbolo, la metáfora, la personificación o la propia alegoría que ya, por definición, plantean dos o más realidades paralelas: una de ellas puntual, concreta,

accesible al receptor, y otra interpretable en virtud de los paralelismos entre ambas propuestas.

El tercer grupo en el que se podrían recoger estas obras, a tenor de la clasificación de Mercedes de los Reyes, es el de los autos alegóricos. Son las piezas cuya acción es exclusivamente alegórica, es decir, presentan por un lado una historia concreta interpretable a la luz de las evidencias (acción, nombre de los personajes, espacios,...) que en Lope suele tener forma de comedia profana. Por otro lado surge una interpretación más profunda y, a menudo, abstracta. Estas obras alegóricas se sirven de personajes-personificaciones acompañados de figuras religiosas (el Padre Celestial concretado las más de las veces en el Amor Divino, Cristo, la Virgen, etcétera). Un elemento curioso en este teatro es que estas alegorías o personificaciones toman los hábitos, los roles, de personajes comunes reconocibles por el espectador, por lo que encontramos personajes como el Alma –personificada en una dama–, la Confusión –un pastor bobo–, el Diablo –un pastor lascivo–, Cristo –un peregrino–,...¹¹

Lo interesante ahora es que la gran mayoría de los autos de Lope cuya autoría conocemos con certeza pertenecen a esta categoría, concretamente treinta y cinco, más del 87%.¹² Además, en veinticinco de ellos hay una exaltación eucarística final, mientras que en diez no (o sólo aparecen breves referencias).¹³

Esto parece confirmar lo que antes observábamos de Lope, que al igual que el resto de autores contemporáneos parece sentirse más seguro con la alegoría para introducir el carácter doctrinal del sacramento. Ocurre así en obras como *El misacantano*, donde Cristo, sacerdote eterno, se prefigura en un presbítero a punto de tomar los hábitos. La verdadera naturaleza del protagonista emerge pronto y lo que es su primera misa será, realmente, su propio sacrificio:

Con música se descubre un trono; el Misacantano junto a un altar que estará en lo alto, sentado a la mesa con el Cáliz en la mano, y San Juan echado en el regazo. (*Obras VI*, 259)

O, por ejemplo, en *La venta de la Zarzuela*, donde en un interesante juego de espacios simbólicos el Hombre emprende un camino hacia el Cielo, la cabaña celestial concretada en Ciudad Real, y durante el trayecto de la vida es asaltado por bandoleros, como el Engaño, el Vicio o el Mundo, e incluso seducido por la Lascivia, en forma de bella ventera que le convence para entrar en la infernal Zarzuela. Cristo, bajo la apariencia de Pastor divino, acompañado

por la Contrición y la Penitencia, lo libera y perdona. Al final del camino aparece la exaltación de la Pasión y, sobre todo, de la Eucaristía:

Ábrase la cabaña y véase una mesa con una cruz, y un Serafín enfrente, en una cruz con listones de seda roja, con fuentes que van a dar al cáliz, saliendo del costado. (Obras VII, 367)

Otras veces, las acotaciones “sacramentales” de estos autos alegóricos son mucho más específicas casi con toda seguridad pensando directamente en el autor de comedias, cuando no escritas directamente por él y no por el “poeta”. Por ejemplo, en *La isla del Sol*:

Éntrense el Príncipe, la Murmuración y la Adulación. Avanza una luz grande, en medio de la cual un árbol en forma de cruz, y el brazo de la mano derecha lleno de formas de hostias, con muchos reflejos del Sol, y en el brazo izquierdo habrá manzanas, y en esta parte estará Jesucristo. Saldrán cinco cintas coloradas, caños de manos, pies y costado, que caen en el cáliz, y debajo haya mesa donde estará otro cáliz, y echará del grande en el pequeño la sangre. (Obras VII, 415)

Sin embargo, como hemos visto, no todas las obras alegóricas son sacramentales y en ellas Lope usa este recurso retórico para diversos fines. Continúan teniendo el carácter didáctico-festivo de los autos, concebidos como espectáculo, pero carecen de esa exaltación sacramental final. Así, por ejemplo, en *Los acreedores del hombre* el autor presenta la clásica alegoría del juicio, procedente de las moralidades medievales, donde el Demonio, el Pecado, la Muerte o el Tiempo se presentan ante el protagonista, el Hombre, como acreedores. Al no poder pagarles las deudas es condenado al infierno, de donde lo rescata Cristo, el Príncipe, ofreciéndose a pagar por él en la Cruz. Se trata del tema de la Redención y la Pasión aunque se podría entrever el tema de la Eucaristía en pasajes como éste:

Labré moneda blanca, cuyo precio
lo mismo que yo vale, y en memoria
desta paga real que estimo y precio
en prendas de la deuda de la gloria
tratarme tiene el Mundo con desprecio;
pero saldré del mundo con victoria
y el cielo, cuando a Dios le satisfaga,

abriré con la tabla de la paga. (*Obras VI*, 212)

Se entiendan o no estas referencias como eucarísticas lo cierto es que no existe en este auto la acotación final espectacular donde se presente el sacramento.

Más claro aún es el ejemplo de *El hijo pródigo*, en cuyo título Lope se apresura a añadir: “*Representación moral*”. Las moralidades eran un teatro medieval europeo, procedente de los misterios, y distinguido por su carácter alegórico. Es por ello que aunque la fuente de este auto es la parábola bíblica he considerado más oportuno incluirlo dentro de las obras exclusivamente alegóricas, reservando así los autos bíblicos para aquellos que recuperen acciones, historias que transcurren en la Biblia y no las parábolas que, con carácter doctrinal, Jesucristo, el Maestro, refiere (“El Reino de los Cielos se parece a...”). Como antes decía, curiosamente, Lope añade los personajes alegóricos que en la parábola original no aparecen (la Juventud, el Deleite, el Engaño, la Gula, el Juego...) y deja la comprensión global del auto como alegoría del amor incondicional del Padre y el perdón. Ésta resultaría evidente para el conocedor de la parábola. No es un auto eucarístico, no aparece el sacramento; quizá por su carácter de moralidad, quizá porque no desarrolla la alegoría.

Otra clasificación de estas obras que podríamos plantearnos es aquella que distingue entre los autos inventados por Lope y aquellos en los que, al menos en buena parte, echa mano de materiales y argumentos previos: la historia, la literatura, la mitología, la religión (con la Biblia como elemento fundamental), etcétera.¹⁴ Es lugar común en la crítica opinar que la calidad de las obras de Lope es más alta cuando asume y reelabora un argumento previo que cuando debe inventarlo. Sin embargo, aunque la calidad no tenga por qué ir acorde con la cantidad sorprende el dato de que de las cuarenta y dos obras seguras que estamos trabajando solo once son reelaboraciones, mientras que treinta y una son de argumento original.

Estas críticas a los autos de Lope han sido bastantes comunes en la tradición. Menéndez Pelayo afirmaba que los escritores se sentían más cómodos cuando se encontraban con una alegoría “ya hecha” que cuando debían inventarla. De este modo, de Lope, alaba *La siega* o *El heredero del Cielo*, ambas parábolas. Wardropper dice que “Lope maneja mejor la alegoría cuando la encuentra ya hecha, sea en las invenciones de Jesucristo, sea en el simbolismo abundante en la poesía hebrea, sea en la adaptación directa de temas populares” (288). Sin embargo, este crítico, solo considera como inventadas algunas

de material “extravagante” como *La Araucana* o *El tusón del Rey del Cielo*, mientras que en las demás, aunque la acción sea inventada por el artista, los mitos y motivos, como se decía, proceden de la tradición hebrea, cristiana y popular. Esta adscripción de Wardropper entre lo “inventado” y lo “tomado” de la tradición religiosa, literaria y popular es, cuanto menos, discutible, según mi opinión. A él le lleva a comprobar que Lope escribió muchos más autos de temática “no inventada” y, sin embargo, dejando aparte las parábolas y alguna historia tradicional, opino que en un género tan codificado como el auto sacramental, el artista siempre echa mano de la misma tipología de personajes (alegóricos, religiosos...) y trabaja sobre mitos comunes (la lucha entre Cristo y su antagonista por el amor del Hombre, la vida como Mercado, el motivo del Juicio Final, las búsquedas de saber, de libertad, del pan, etcétera), por lo que, a no ser que el caso sea evidente, pueden considerarse originales. Aunque los mitos y motivos ya existan, la alegoría, considerada en su compleción como estructura del auto, es propia de cada autor.

Sorprendentemente, Lope retomó pocas parábolas (*La siega*, *El heredero del Cielo*, *El hijo Pródigo*) y, de carácter literario-alegórico, *La puente del mundo*.¹⁵ El resto de obras alegóricas, 31, son inventadas. Así, aunque se haya defendido que la calidad de estas cuatro piezas primeras es más alta, Lope parece preferir la libertad de expresión que le ofrece la alegoría “abierta” que las historias más o menos “cerradas”.

Por último, quien se acerca a los autos de Lope observa que, en numerosas ocasiones, los dos planos del símbolo o la alegoría están completados por un tercero que es la historia. Al carácter espectacular y didáctico-religioso de los autos, el autor puede añadir el panegírico, frecuentemente de la dinastía de los Austrias, o el antiherético (ver la aparición, por ejemplo, de Martín Lutero en *El triunfo de la Iglesia*), aunque Marcel Bataillon ya demostrara que los autos sacramentales no nacen con el propósito de luchar contra las herejías, sino al calor de la Reforma Católica previa. No se trata de que por los autos desfilen figuras históricas o que éstas sean citadas (pues esto sucede en numerosas ocasiones), sino de que se produzca una identificación (generalmente al final) entre los protagonistas (bíblicos y alegóricos) y estas figuras.

Por ejemplo, en *Las bodas entre el Alma y el Amor Divino*, el autor presenta la historia de los amores entre el Amor Divino (alegoría de Cristo) y la su dama (alegoría del Alma humana). Al final el simbolismo “aterriza” en el plano histórico y Jerusalén se transforma en Valencia, Cristo en Felipe III y el Alma en su esposa doña Margarita de Austria. Incluso San Juan Evangelista se convierte

en el duque de Lerma, marqués de Denia y camarero y valido regio, como ha hecho notar Felipe Pedraza (244).

Defendiendo la pureza del género, críticos como Menéndez Pelayo llegaron a abominar de estas uniones de lo sagrado con lo profano y lo histórico. Por ejemplo, al respecto de *La Araucana*, comentaba:

Pieza disparatadísima, o más bien absurdo delirio, en que Colocolo aparece como símbolo de San Juan Bautista; Rengo como figura del Demonio, y Caupolicán (*horresco referens*) como personificación alegórica del Divino Redentor del mundo. Muy robusta debía ser la fe del pueblo que toleró farsa tan irreverente y brutal. (*Obras VII*, 239)

Sin embargo, de los cuarenta y dos autos que hemos tomado como auténticos, Lope introduce elementos históricos de calado en nueve,¹⁶ aunque estos rasgos no siempre constituyan el eje argumental de la pieza (más bien suelen actuar como un marco o, en todo caso, como un reflejo a posteriori de la acción alegórica principal, como sucede en *Las bodas entre el Alma y el Amor Divino*). Se trata de más de un 20%, una cantidad suficientemente significativa como para estudiarlos en su conjunto. Además, hay que tener en cuenta que sólo introduce elementos de la historia contemporánea en las obras alegóricas o mixtas, pero nunca en las bíblicas; otro dato, a mi parecer, de interés. El estudio de todo esto, lamentablemente, deberá quedar para otra ocasión dadas las características del presente trabajo.

En definitiva, y a modo de conclusión, el estudio de este corpus de autos sacramentales de Lope nos ha servido para observar cómo, en primer lugar, parece preferir los autos de estructura alegórica a los bíblicos. Además hay una cantidad suficientemente significativa de piezas sin el colofón eucarístico que debe llevar a continuar reflexionando acerca de las raíces, objetivos y definiciones del género (al menos en cuanto a las obras lopescas se refiere). Ninguna de estas obras con la exaltación eucarística final es de procedencia bíblica (salvo las parábolas), por lo que, para insertar el sacramento, Lope parece sentirse más cómodo con los límites más difusos que la alegoría ofrece. Por otro lado, aunque tomara prestado en ocasiones material argumental de la tradición literaria o religiosa, Lope prefiere inventar o participar de los lugares comunes de sus escritores contemporáneos a la hora de acercarse al auto sacramental. Ya por último, resulta interesante el uso de la historia en los autos, algo no muy bien visto por la tradición crítica y que, sin embargo, Lope no parece desdeñar en

absoluto.

Notas

1. El presente trabajo se realiza en el marco del proyecto Artelope, con el que vengo colaborando desde sus inicios. Dirigido por Joan Oleza Simó, y en el que interviene un conjunto de 20 investigadores procedentes de diversas universidades europeas, hispanoamericanas y españolas, Artelope se encuentra en la segunda fase de una investigación que se ha venido desarrollando, tras una etapa preparatoria en la Universidad de Valencia (1998-2000), al amparo del Plan Nacional I+D+i, por medio de cuatro proyectos del Plan Nacional I+D+i: el BFF2000-1292 (2001 a 2003), el BFF 2003-06390 (2004 a 2006), el HUM-2006-9148 (2007-2009) y el FFI-2009-12730 (2010-2012). El objetivo principal es la elaboración de una compleja Base de Datos, ya publicada en la web <http://artelope.uv.es/> capaz de suministrar a los estudiosos y profesionales del teatro el inmenso conjunto de las obras de Lope (o atribuidas) en un formato manejable para la investigación y para la consulta. Por otro lado, el proyecto Artelope II se encuentra integrado, en este momento, junto con otros once proyectos de investigación punteros en el ámbito de la investigación sobre el teatro clásico español, en el macroproyecto *Patrimonio Teatral Clásico Español TC/12* (CSD 2009-00033), en el que en la actualidad participan 150 investigadores procedentes de 52 universidades y centros de investigación del Hispanismo internacional y que coordina también Joan Oleza. TC/12 forma parte del programa Consolider Ingenio 2010, verdadera punta de lanza del Plan Nacional I+D+i.
2. Arellano y Duarte citan nombres ya clásicos en la materia como War-dropper, Parker o Spang, anotando, sin embargo, que “las definiciones valen sobre todo para la etapa de auge, pero en la de formación las cosas son más difíciles de precisar” (15).
3. Granja (17), siguiendo a Ludwig Pfandl, se hace eco de esta suelta de Sebastián de Cormellas (Barcelona: Al Call, 1634), conservada en Múnich. Sin embargo, Fleckniakoska (505) anota tanto la existencia de esta como la de una suelta anterior, de la misma obra y del mismo editor Cormellas, conservada en Perpiñán (Barcelona: Al Call, 1618).
4. Un caso especial es el de la *Concepción de Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*. Aunque hay consenso sobre su atribución a Lope,

no ha sido hasta la edición de García Valdés (1991) que se ha sacado a la luz el texto auténtico, pues tradicionalmente la crítica consideraba que este auto era la tercera jornada de la comedia de Lope *La madre de la mejor*. Un buen estado de la cuestión se puede leer en la propia edición de García Valdés.

5. Ver, por ejemplo, *El coloquio del Bautismo de Cristo*. Se trata de una pieza de una cierta complejidad tanto argumental como de número de personajes: 17, y en poco se diferencia de cualquier auto que no incida en el sacramento eucarístico, como luego veremos que es el caso de *Los acreedores del hombre*, *El tirano castigado* o *La vuelta de Egipto*. Por ello, lo he incluido en mi listado, dejando fuera, en cambio, piezas de importancia menor como el *Coloquio pastoril en alabanza de la limpia y pura Concepción de la Virgen Nuestra Señora, sin mancha de pecado original* y el *Segundo coloquio entre un portugués y un castellano, un vizcaíno, un estudiante y un mozo de mulas en defensa y alabanza de la limpia Concepción de Nuestra Señora concebida sin mancha de pecado original*.
6. Para Granja (43), siguiendo a Isidro de Robles, el título es *El desengaño del mundo*. Lo mismo opina Restori (113-15 y nota)
7. También llamada *Auto del Nacimiento de Cristo Nuestro Salvador*, *El Nuevo Oriente del Sol* y *más dichoso portal* en algunas de las sueltas que poseemos, como por ejemplo en la BNE (refs. T/1012 o T/25333) o en la Palatina (CC.* v. 28032/XVI).
8. Se trata de *El triunfo de la Iglesia*, *El hijo pródigo*, *La locura por la honra*, *El heredero del cielo*, *Los acreedores del hombre*, *La puente del mundo*, *El villano despojado*, *El pastor ingrato*, *El yugo de Cristo* y *La Concepción de Nuestra Señora*.
9. A partir de las definiciones tradicionales de auto que integran nociones como la brevedad, el carácter eucarístico o la alegoría, la autora presenta una terminología diversa partiendo de la noción de “drama” como pieza teatral (cada una de las 95 que integran el Códice de Autos Viejos) y realizando un recorrido hasta la formación de los autos sacramentales que ella, refiriéndose a los incluidos en el CAV, denomina “dramas sacramentales”.
10. Auto que consideramos bíblico, aunque proceda de un apócrifo.
11. Aunque en estos últimos casos podría tratarse más bien de un disfraz pues tanto el diablo como, sobre todo, Cristo suelen revelar su verdadera identidad en el transcurso de la acción o al final de la misma.

12. *Las cortes de la muerte, con las miserias del hombre, El Misacantano, La araucana, El hijo de la Iglesia, El viaje del Hombre, Cantares, El triunfo de la Iglesia, El viaje del Alma, Las bodas entre el Alma y el Amor Divino, La Maya, El hijo pródigo, La privanza del hombre, La Venta de la Zarzuela, La adúltera perdonada, El bosque de amor, Los dos ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento, La locura por la honra, El heredero del cielo, El pastor lobo y cabaña celestial, Los acreedores del Hombre, Del Pan y del Palo, La puente del mundo, La margarita preciosa, El villano despojado, El Pastor ingrato, La isla del sol, La Concepción de Nuestra Señora, La siega, La Santa Inquisición, El Príncipe de la paz, El yugo de Cristo, Las aventuras del Hombre, El nombre de Jesús y La oveja perdida.* Incluso como se ha señalado anteriormente podemos encontrar algún aspecto alegórico en cuatro obras más de carácter mixto: *Las hazañas del segundo David, Obras son amores, El tirano castigado y El tusón del Rey del Cielo.*
13. *El hijo pródigo, La locura por la honra, El triunfo de la Iglesia, El heredero del Cielo, Los acreedores del Hombre, La puente del mundo, El villano despojado, El pastor ingrato, La Concepción de Nuestra Señora y El yugo de Cristo.* De entre estos diez sí que encontramos alguna referencia a la Eucaristía en *El triunfo de la Iglesia, El heredero del Cielo y El villano despojado*, aunque sin aparecer, en todo su esplendor espectacular, la exaltación final del sacramento.
14. No se trata evidentemente de observar hasta qué punto las alegorías de Lope son exclusivamente de invención propia, pues, como sabemos, tanto sus contemporáneos como los escritores posteriores compartían temática, figuras, argumentos... Lo importante es ver cómo un episodio es cogido de una tradición histórica, literaria o religiosa y reelaborado en forma de auto pero donde aún es reconocible el material de origen.
15. Como ya señalaba Menéndez Pelayo en su edición de las obras de Lope, se trata de una “parodia a lo divino de *La puente de Mantible*, episodio famoso del poema francés de *Fierabrás*” (*Obras VI*, lxvi).
16. Se trata de *El misacantano, La Araucana, El triunfo de la Iglesia, Las bodas entre el Alma y el Amor Divino, El tusón del Rey del Cielo, Del Pan y del Palo, La puente del mundo, La siega y La Santa Inquisición.* No consideramos históricos, aunque podría debatirse, a aquellos insertos en la categoría de bíblicos, pues no me refiero tanto a aquellos elementos o personajes que hayan existido históricamente (Jesucristo es un caso evidente), sino a aquellos que en el imaginario del lector/espectador de la época pudieran identificarse más

con lo histórico y no con lo espiritual (reyes, príncipes, santos, herejes...).

Obras citadas

- Arellano, Ignacio, y José Enrique Duarte. *El auto sacramental*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Bataillon, Marcel. "Ensayo de explicación del auto sacramental". *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 1964. 183-205.
- Castro, Américo, y Hugo A. Rennert. *Vida de Lope de Vega: (1562-1635)*. Salamanca: Anaya, 1969.
- Fothergill-Payne, Louise. *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. London: Tamesis Books, 1977.
- Fleckniakoska, Jean Louis. *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón 1550-1635*. Montpellier: Paul Déhan, 1961.
- Granja, Agustín de la. "Introducción". Lope de Vega. *El bosque de amor; El labrador de la Mancha*. Madrid: CSIC, 2000. 13-158.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Vol II. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1991.
- Morrow, Carolyn Roberts. *Popular lyric tradition in the Autos of Lope de Vega*. University Microfilms Inc. Michigan: University Ann Arbor, 1969.
- Pedraza, Felipe Blas. "Las bodas entre el Alma y el Amor Divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica". *La fiesta del Corpus Christi*. Eds. Gerardo Fernández y Fernando Martínez. Universidad de Castilla La Mancha, 2002. 235-52.
- Pfandl, Ludwig. "El desposorio del alma con Cristo". *Revue Hispanique* 56 (1922): 396-402.
- Restori, Antonio. "Review of Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, vols. I-III". *Zeitschrift für Romanische Philologie* 22 (1898): 97-123.
- Reyes, Mercedes de los. "El drama sacramental en el *Códice de Autos Viejos*". *Cuadernos de Historia Moderna* 23 (1999): 17-46.
- Robles, Isidro de, ed. *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses representados en esta corte y nunca hasta ahora impresos. Recogidos por Isidro de Robles, natural de Madrid*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1664.
- Vega, Lope de. *Fiestas del Santísimo Sacramento: repartidas en doce autos sacra-*

- mentales con sus loas, y entremeses compuestas por el Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio, del Abito de SanI Iuan; recogidas por el licenciado Ioseph Ortiz de Villena, y dedicadas al túmulo, y Fama inmortal al suyo.* Zaragoza: Pedro Vergés, 1644.
- Vega, Lope de. *Obras de Lope de Vega, VI: autos y coloquios I.* Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca de Autores Españoles 157. Madrid: Atlas, 1963a.
- Vega, Lope de. *Obras de Lope de Vega, VII: autos y coloquios II.* Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca de Autores Españoles 158. Madrid: Atlas, 1963b.
- Vega, Lope de. *Las hazañas del segundo David.* Eds. Juan Bautista Avallé-Arce y Gregorio Cervantes Martín. Madrid: Gredos, 1985.
- Vega, Lope de. *Auto de la Concepción de Nuestra Señora.* Ed. Celsa Carmen García Valdés. *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro.* Eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo. Madrid: Castalia, 1991. 205-58.
- Vega, Lope de. *Comedia del viaje del Hombre.* Ed. Valentín Azcune. *Dicenda: cuadernos de Filología Hispánica* 15 (1997): 61-99.
- Vega, Lope de. *El bosque de amor; El labrador de la Mancha.* Ed. Agustín de la Granja. Madrid: CSIC, 2000.
- Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del Auto Sacramental antes de Calderón.* Salamanca: Anaya, 1967.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original que aporte conclusiones novedosas con base en una metodología debidamente planteada y justificada. Solo se admitirán trabajos completamente inéditos que no estén siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9.000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores harán llegar sus artículos a través de la PLATAFORMA DE RILCE (<http://www.unav.es/publicaciones/revistas/index.php/rilce/index>) y deberán aportar imprescindiblemente: por un lado, título del trabajo (en **castellano e inglés**), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su correspondiente dirección postal completa (no la dirección personal del autor/a) y dirección electrónica.

Por otro:

- Archivo en formato Word (en el que **no** debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor o autora).
- El texto del original, correctamente redactado en español, con el título en español e inglés.
- Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene.
- Cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20). Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20).

Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”

- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, año.
Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.
González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*, texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.
Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión completa de estas Normas disponible en:

<http://www.unav.edu/web/rilce/informacion-especifica>

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE “RILCE”

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por el Consejo Editorial de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.
2. El Consejo Editorial envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo Editorial, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. Sobre esos dictámenes, el Consejo Editorial decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso. *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.
3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:
 - a. un informe tanto del artículo como de los resúmenes;
 - b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) según estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
 - c. una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar;
 - d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.
4. La fecha de Aceptación Definitiva por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

Toda la correspondencia, envío de libros o revistas para su reseña, cheques para pagos, etcétera diríjase a:

RILCE. Biblioteca de Humanidades
Universidad de Navarra. 31009 PAMPLONA. ESPAÑA
T +34 948 425 600. F +34 948 425 636
rilce@unav.es www.unav.es/rilce/

Envío de libros para reseña, y reseñas en América del Norte: Prof. Fernando Plata (Romance Languages. Colgate University. 13 Oak Drive. Hamilton. NY 13346-1398. EE.UU. Email: fplata@colgate.edu)

SUSCRIPCIONES:

ESPAÑA: dos números al año, 20 € (IVA incluido)

EXTRANJERO: dos números al año, 36 € (IVA incluido para UE)

NÚMEROS SUELTOS ORDINARIOS EN ESPAÑA: 15 € (IVA incluido); resto 20 €

RILCE acepta pagos mediante transferencia bancaria a:

Banco Popular
Plaza del Castillo, 39
31001 Pamplona
Cuenta bancaria 0075 4610 19 0600008016

mediante cheque o tarjeta de crédito (indicando 16 dígitos, nombre del titular y fecha de caducidad).

Para transferencias desde fuera de España deben emplearse las siguientes claves:

IBAN ES04 0075 4610 0600008016
BIC POPUESMM

Todo tipo de pagos, a nombre de:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. - Rilce

RILCE está disponible en la Red para suscripciones e información en www.unav.es/rilce/

GABRIEL ANDRÉS JUAN DE LUNA, EL PAPEL DE LA IMPRENTA Y SUS TEXTOS DIDÁCTICO-LITERARIOS: <i>COLOQUIO</i> Y <i>DIÁLOGOS FAMILIARES</i>	5-21
ESTER BRENES PEÑA APROXIMACIÓN PRAGMALINGÜÍSTICA A LAS UNIDADES MODALES EMPLEADAS EN LA EXPRESIÓN DE LA DISENSIÓN Y LA DESCALIFICACIÓN	22-51
GONZALO CALLE ROSINGANA CONSIDERACIONES SOBRE LA TRANSITIVIDAD EN <i>LA SOMBRA DEL VIENTO</i> : EFECTOS ESTILÍSTICOS	52-78
JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ INFLUENCIA DEL ESPAÑOL EN LA PROSA BARROCA PORTUGUESA: LOS TIEMPOS COMPUESTOS	79-96
NATALIA CRESPO HOMENAJE LITERARIO Y CRÍTICA POLÍTICA EN <i>LA PASIÓN DE LOS NÓMADES</i> DE MARÍA ROSA LOJO	97-119
LUIS DELTELL ESCOLAR Y JORDI MASSÓ CASTILLA <i>CAMPANAS A MEDIANOCHE</i> : UN DESAFÍO ESTÉTICO PARA ANTONIO BUERO VALLEJO	120-53
EMPAR DEVÍS HERRAIZ CONTEXTOS PARA UNA APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LA ENTONACIÓN ATENUADORA EN ESPAÑOL	154-70
HELENA ESTABLIER PÉREZ LA NOVELA HISTÓRICA ESCRITA POR LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO (1814-1833): CREACIÓN ORIGINAL Y ADAPTACIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA EN ESPAÑA	171-99
MARTA HARO CORTÉS <i>DICHOS</i> Y <i>CASTIGOS DE SABIOS</i> : COMPILACIÓN DE SENTENCIAS EN EL MANUSCRITO 39 DE LA COLECCIÓN SAN ROMÁN (REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA). II: FUENTES Y RELACIONES TEXTUALES	200-23
LUIS MARÍA ROMEU <i>A HONOR</i> Y <i>GLORIA DEL PAN</i> : UNA REVISIÓN A LOS AUTOS FIABLES DE LOPE	224-46

