

RELIGIÓN, TEATRALIDAD Y EVOCACIONES SOCIOCULTURALES EN LOS AUTOS SACRAMENTALES DE LOPE DE VEGA

Mayra Ortiz Rodriguez
CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata
mayra@mdp.edu.ar

RESUMEN

José Ortiz de Villena publicó, en el año de 1644 y desde su versión manuscrita, doce piezas de teatro breve de Lope de Vega, bajo el título *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Este tipo de obras han sido obras relegadas dentro del aparato crítico concerniente al dramaturgo, debido, en gran medida, a la importancia inigualable que tuvieron sus comedias y que indiscutiblemente las opacaron, pero también a otros motivos: su consideración como meros ejercicios de espiritualidad, el aparente contraste de este género con la vida disoluta de un Lope que la Corte criticaba por sus asuntos de índole privada y que parecían una irreverencia en un escritor de asuntos sacros, y el éxito y consolidación de Pedro Calderón de la Barca como el escritor de autos sacramentales de gran prestigio y popularidad por antonomasia, lo cual generó una difusión escasa de los autógrafos lopescos. No obstante, se trata de piezas con un valor dramático específico y único dado que, más allá de su evidente cariz religioso, el argumento se sustenta en dos pilares que aquí serán abordados: en cuanto al texto espectacular, indicaciones escénicas precisas y de gran parafernalia (inusuales en el resto de la producción de Lope); y en torno al texto dramático, construcciones textuales que se sustentan en aspectos socio-culturales del Siglo de Oro español.

PALABRAS CLAVE

Lope de Vega - autos sacramentales - texto dramático y texto espectacular

RELIGION, THEATRICALITY AND SOCIOCULTURAL EVOCATIONS IN LOPE DE VEGA'S AUTOS SACRAMENTALES

ABSTRACT

José Ortiz de Villena published in 1644 the manuscript version of 12 pieces of Lope de Vega *teatro breve* titled *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. These type of works have been set aside within the critical apparatus concerning the dramatist, mainly, due to the incomparable importance that his *comedias* had and that undoubtedly overshadowed them, but also due to other reasons such as the fact that they were considered as spiritual exercises only, the apparent contrast between this genre and the dissolute life of a Lope that the court criticized due to his private life and that seemed as an irreverence in a writer of sacred subjects, and the success and consolidation of Pedro Calderón de la Barca as the writer of the most prestigious and popular *autos sacramentales*, which caused a limited circulation of Lope's writings.

However, these pieces have a specific and unique dramatic value since, beyond its evident religious aspect, the argument is based on two pillars that will be dealt with herein: as regards the dramatic text, the precise stage indications with a lot of paraphernalia (unusual in other Lope's productions) and as regards the dramatic performance, textual constructions based on sociocultural aspects of the Spanish Golden Age.

KEY WORDS

Lope de Vega - autos sacramentales - dramatic text and dramatic performance

José Ortiz de Villena publicó, en el año de 1644, un tomo titulado *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales, con sus loas y entremeses, compuestas por el Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio del hábito de San Juan: recogidas por el Lic. Joseph Ortiz de Villena, y dedicadas al túmulo y fama inmortal suyo*. Este volumen nuclea doce piezas de teatro breve y de temática religiosa impresas desde su versión manuscrita, cuya atribución a Lope es fiable (aunque no así las loas y los entremeses, siguiendo a Menéndez Pelayo 2008 [1949]: 64). Como la mayoría de los autos sacramentales del dramaturgo, estas obras han sido tradicionalmente relegadas dentro de su aparato crítico¹, debido a una serie de razones de índole muy diversa. Claro está que el caudal, la innovación, la importancia y la trascendencia que tuvieron sus comedias indiscutiblemente han conllevado que las piezas correspondientes al hasta hace poco denominado "teatro menor"² hayan perdido visibilidad; no obstante, es posible referir otro orden de motivos. Ya Menéndez Pelayo asumía que el mayor número de las piezas de Lope correspondientes a este subgénero han desaparecido

tanto por descuido del mismo Lope, que los improvisaba al correr de la pluma, considerándolos, sin duda, como ejercicios de piedad más que de literatura (...), cuanto porque, andando los tiempos y mudándose el gusto, el prestigio y popularidad de los Autos de Calderón desterró los de Lope y todos los antiguos del escenario movable de los carros del Corpus, y aun de la memoria de las gentes (Menéndez Pelayo 2008 [1949]: 20-21).

A estas dos cuestiones se suma otra que también atentó contra la perduración y posterior estudio de sus autos sacramentales: la irreverencia que suponía la escritura de asuntos sacros por parte de un poeta con la fama disoluta que tenía Lope (Aicardo 1907: 464)³. Sin embargo, se trata de obras con un valor dramático específico y único

¹ En la actualidad existe una apertura a los estudios sobre estos textos, aunque mayoritariamente se abocan a los problemas de atribución. Excediendo esta cuestión, se destacan los trabajos de Amparo Izquierdo Domingo (2013 y 2014), encuadrados dentro del proyecto del grupo GRISO de la Universidad de Navarra titulado "Autos sacramentales de Lope de Vega. Edición, estudio y contexto histórico-literario". Este proyecto, aún en curso, también cuenta entre sus grandes aportes al estado de la cuestión, la edición de los autos lopescos "Las bodas entre el Alma y el Amor Divino" y "El hijo pródigo" (a cargo de Enrique Duarte, 2017), y "La Maya" y "El viaje del alma" (editados por Juan Manuel Escudero Baztán, 2017).

² Siguiendo los lineamientos de De la Granja sobre los entremeses, se considerará a los autos no como "teatro menor", denominación aún utilizada en algunos ámbitos pero claramente de tono peyorativo, sino como "teatro breve" (De La Granja 1988: 139), en consonancia con una puesta en valor de este género.

³ Al respecto, la Presentación del proyecto "Autos sacramentales de Lope de Vega. Edición, estudio y contexto histórico-literario" del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, en su sitio web, reza lo siguiente: "En su conjunto se trata de un corpus muy poco estudiado e ignorado sistemáticamente por los historiadores y los críticos, entre otras razones porque Lope nunca cuidó la publicación de estos textos de manera decidida y porque, dado su carácter secundario, abundan las falsas atribuciones y apropiaciones indebidas de autoría". También dirimen sobre estas cuestiones Arellano y Duarte 2003.

dado que, más allá de su evidente cariz religioso, en ellas se explotan las diversas posibilidades de la composición teatral logrando una verdadera red significativa.

Dentro de las doce obras nucleadas por Ortiz de Villena, un grupo de cuatro piezas tienen un rasgo en común, tal como lo ha señalado J. Enrique Duarte (2017) al analizar el bestiario en los autos sacramentales de Lope: en ellas se alude a la imagen de Cristo como cordero. Esta alusión, de evidente y extensa raigambre bíblica⁴, cobra particular preponderancia dentro de este subconjunto dramático puesto que lleva aparejadas dos cuestiones bien distintas pero inherentes a las obras teatrales: en cuanto al texto espectacular, esta figura se vincula a indicaciones escénicas precisas y de gran parafernalia (inusuales en el resto de la producción de Lope); y en torno al texto dramático, las construcciones textuales que funcionan como soporte de la aparición de esta imagen se sustentan en aspectos socio-culturales del Siglo de Oro español. Las cuatro piezas que conforman este corpus son: *El heredero del Cielo*, *Los acreedores del Hombre*, *Del Pan y del palo* y *Las aventuras del Hombre*.

En *El heredero del Cielo*, se dramatiza la parábola bíblica de la viña⁵: el personaje del Labrador Celestial la planta y encarga su cuidado a dos figuras alegóricas, el Amor divino y el Prójimo, al tiempo que la arrienda a otras dos, el Sacerdocio y el Pueblo hebreo, quienes se liberan con rapidez de los guardas para abocarse a actividades libertinas. Los tres pastores enviados por el Labrador Celestial para la cosecha, Isaías, Jeremías y San Juan Bautista, son asesinados en tanto continúa el desenfreno en la viña, tras lo cual llega el personaje del Heredero del Cielo, que también es despreciado y luego crucificado. San Juan lo anuncia:

Este es cordero de Dios,
y su Heredero se llama:
este quita las malicias
de la viña, y este labra
las cepas que el mundo tiene
en su culpas e ignorancias.
De desatar no soy digno
las cintas de sus sandalias,

⁴ Tal como lo estudia Duarte: "El cordero de Dios es el apelativo que le da el Bautista en dos ocasiones a Jesús en Juan, 1, 29 y 36; en la primera ocasión con el añadido de «que quita el pecado del mundo». Según una interpretación tradicional, se representa con esta imagen a Cristo enviado por Dios para ser sacrificado y así limpiar el pecado del mundo, tomando la idea del texto de Isaías, 53, 7, en el que el siervo de Yahvé se entrega voluntariamente como el cordero llevado al sacrificio. Subyace también en esta imagen la relación con el cordero pascual, sacrificado en el templo por los levitas, por lo que san Pablo ve en esta figura la representación de Cristo en 1 Corintios, 5, 7: «porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolada»" (2017: 173)

⁵ Presente en el Evangelio según San Mateo, cap. XXI (v. 33-41); en el cap. II del Evangelio según San Marcos (v. 1-10) y en el cap. XX del Evangelio según San Lucas (9-16).

manso Cordero de Dios⁶. (Vega Carpio 1644: 99)

Luego de la crucifixión se generará la escena con mayor complejidad en torno a la puesta: "Descúbrese un lienzo, y véase Isaías aserrado por medio del cuerpo, y San Juan Bautista degollado, y el Heredero en medio en la Cruz" (Vega Carpio 1644: 104).

Menéndez Pelayo señala que este auto solo tiene de sacramental el hecho de haberse representado en la celebración del Corpus Christi y la constitución de los últimos versos (2008 [1949]: 73). En ellos, el Labrador anuncia que quitará la viña al pueblo hebreo, llamándolo "villano" (Vega Carpio 1644: 105), y se la entregará al Pueblo Gentil, proclamando como estandartes (y así dejando en evidencia los rasgos fundamentales que subyacen a la premodernidad católica impregnada del carácter postridentino-contrarreformista que definía a la España del momento⁷) a aquellos aspectos que apartan radicalmente a la Iglesia Católica:

De dárosla prometo,
y cercarla de Mártires bañados
en sangre de sus cuellos,
que la defenderán mejor sin ellos.
Pondré los Confesores,
las Vírgenes también, y contra tantos
herejes los Doctores (Vega Carpio 1644: 105)

El segundo auto de este corpus, *Los acreedores del Hombre*, fue desmerecido por la crítica señalando la inferioridad de su calidad en relación con los otros (Menéndez Pelayo (2008 [1949]: 73). Posee la forma de un pleito: la acción se inaugura con el Hombre manifestando al Demonio y al Pecado que desea efectuar un concurso de acreedores para pagar sus culpas. La Tierra y el Tiempo aparecerán como personajes alegóricos para reclamar lo suyo, y la Justicia y la Misericordia officiarán de mediadores. Pero el verdadero protagonista de esta obra entrará luego en escena: es el Príncipe Divino. Si en la figura del Hombre recaerán las alusiones al contexto sociocultural de producción, en torno al personaje del Príncipe se suscitarán las instancias de mayor parafernalia escénica, vinculadas también a su correspondencia con la imagen del cordero. El Hombre es caracterizado conforme la jerarquía estamental áurea y en función de ella se aludirá a lo que le acaece. Así,

⁶ Evidentemente, al trabajar sobre estos textos nos enfrentamos al desafío de la inexistencia de ediciones actuales, críticas y rigurosas. Por este motivo, para todas las citas textuales he decidido modernizar la ortografía del original de 1644, con el solo objetivo de simplificar su lectura. Los fundamentos de esta decisión son los analizados por Cañedo y Arellano: "Es cierto que las grafías de los escritores auriseculares no son, estrictamente hablando, caóticas, y que siguen un determinado sistema. Ahora bien, no es menos cierto que ese sistema, valga la paradoja, es muy poco sistemático casi siempre, y por otro lado [...] muchos rasgos de la sistematización son irrelevantes" (Cañedo y Arellano 1987: 346-347).

⁷ Siguiendo a Poppenberg 2009 y a Nogués Bruno 2012.

proclama: "Señor, no puedo ser preso / siendo como soy hidalgo" (Vega Carpio 1644: 134), a lo que el Demonio responderá:

Buen hidalgo sin abuelo,
o qué linda alegación
¿no sabéis vos que en perdiendo
la gracia, también perdió
la nobleza? (Vega Carpio 1644: 135)

Luego el personaje alegórico del Cuidado le hará llegar una carta del Hombre desde la cárcel al Príncipe Divino, donde explica su situación del siguiente modo:

Por esclavo se le ha dado
la Justicia, gran Señor,
al demonio su acreedor,
después de haber alegado,
que era hidalgo, por haber
encubierto la hidalguía
de la deuda el mismo día,
pues no le puede valer. (Vega Carpio 1644: 137)

Algunas escenas después, el Príncipe Divino se dispone a pagar las deudas del Hombre, y al momento en que intentan llevárselo asido, él mismo se definirá, cuestionando: "¿Pues cómo tanto ruido / para llevar un cordero?" (Vega Carpio 1644: 155). Una reja en medio de la escena habilita diversos juegos proxémicos⁸, llegando a un paroxismo en la secuencia en la que aparece "El Príncipe detrás de la reja con una tunicela morada, y una corona de espinas" (Vega Carpio 1644: 156). Tras el avance de la acción y haciendo uso del vestuario como un signo escénico de gran preponderancia, se indica que "Sale el Príncipe con una tunicela encarnada, y una Cruz con su banderilla, como que ha resucitado" (Vega Carpio 1644: 159). El cordero deviene en víctima de la crucifixión y luego en fruto de la resurrección, todo ello a través de elementos significantes de la representación que le proporcionan vitalismo y consistencia a la construcción dramática.

Del Pan y del palo retoma esta frase del refranero para resemantizarla en alegoría religiosa: el Pan será la Eucaristía y el Palo, la Cruz. Esta obra se destaca dentro del corpus propuesto por anclar la acción en torno a un hecho histórico muy preciso: el anuncio, en el año 1612 y con una gran campaña publicística (tal como lo estudia Béhar; 2012), de las dobles bodas reales hispano-francesas que se concretarían tres años más tarde, entre el Príncipe Felipe (futuro Felipe IV) e Isabel de Borbón, y entre la hermana de Felipe, la infanta Ana de Austria, y el joven monarca francés Luis XIII respectivamente. De hecho, el personaje alegórico que inaugura la

⁸ En su sentido de semiótica del espacio, es decir, la ubicación de un dispositivo escénico que cumple un papel semiótico específico en la obra teatral (Carrasquero González y Finol 2007).

acción es el Buen Año, a quien interpelará el Regocijo para indicarle que también se casará, en el mismo año, la Señora de su aldea

con un galán que ha venido
más que lo ángeles bello.
Es tan grande como Dios,
tan sabio, hermoso y tan bueno... (Vega Carpio 1644: 179)

Luego aclarará "Que tiene el Esposo bello / mil seiscientos y doce años" (Vega Carpio 1644: 180). El juego de correspondencias entre el futuro Rey Felipe y este personaje del Rey Eterno se suscitará a lo largo de toda la pieza, en tanto que también se producirá una correlación con el orden social áureo: el Regocijo indica que

Ya el aldea por sus dueños
se alborota, que hay hidalgos.
BUEN AÑO: - ¿Quién?
REGOCIJO: - Memoria y Entendimiento,
y la Voluntad, tres casas,
que solo a Dios pagan pecho,
y aun si quiere el albedrío,
aunque hará mal en hacerlo,
al mismo no pagarán,
que son de alcabala exentos. (Vega Carpio 1644: 181)

De aquí en más estas potencias serán referidas como hidalgos dentro del sistema de relaciones establecido en la obra, en la que además se genera un ida y vuelta entre el uso alegórico-sacro de los elementos del título y su empleo con el sentido del refranero. El giro religioso está presente de modo constante y a partir de múltiples referencias, hasta la escena en que el Rey decide someter a prueba a su Esposa luego de haberla regalado en abundancia, anunciando:

Tiene misterio esta prueba,
cuando era en principios nueva
la daba Pan celestial.
Tratábala con regalo;
pero ya que sabe amarme,
por mi Cruz vaya a buscarme,
sepa del Pan y del Palo. (Vega Carpio 1644: 192)

Así, estos elementos enfáticos transitan de la evocación religiosa a su significado tal como consta en el uso popular, llegando a su punto cúlmine en la escena de cierre, en la que los músicos pronuncian el cantarcillo que reza: "Del pan y del palo / me da mi esposo; / váyase norabuena / uno por otro" (Vega Carpio 1644: 211).

El Rey Eterno será el que se vincule con la imagen del cordero, que a su vez será eje de las instancias de mayor complejidad de la puesta en escena. Cuando los futuros esposos se dirigen al altar sacro, los músicos aclaman:

A las bodas del Cordero

venid, alma, pues os dan
Esposo y galán,
y un Pan en la boda,
con que seréis cielo toda,
y cielo y tierra dirán,
viva la gloria del blanco Pan. (Vega Carpio 1644: 187)

Pero algunas escenas después, la Esposa se verá acongojada por la prueba impuesta, y tras varios abatimientos llegará a su salvamento un Niño Jesús cargando una cruz, al que ella reconocerá como su esposo en la infancia, recibiendo de él consuelo y aprendizaje. Cuando ella se dispone a seguirlo con su propio aparejo de crucifixión, una acotación indica que "*Con música aparecerá un cordero pequeño encima de la Cruz, e irá subiendo la Esposa hasta llegar donde está el cordero*" (203). Esta imagen será el centro escénico significativa de la peregrinación de ascenso y descenso del personaje femenino, que acabará explicando las enseñanzas de su esposo a la alegoría de la Persecución, retomando la figura preponderante:

Descalzo le vi pasar
en forma de delincuente,
siendo cordero inocente,
mudo al cuchillo y altar. (Vega Carpio 1644: 207)

En la escena final, ya trocado su saco de penitencia por un vestido galante con abundancia de joyas, ella lo proclama "Mi Rey, mi Cordero santo" (Vega Carpio 1644: 211), de modo que las alusiones socio-históricas conforman una red significativa junto a los constructos alegóricos y las indicaciones escénicas.

Por último, *Las aventuras del Hombre* se trata de un auto alegórico en su totalidad, en el que la crítica ha visto un anuncio de lo que será la percepción metafísica de Calderón, sobre todo por la complejidad simbólica, la grandilocuencia poética y los extensos parlamentos doctrinales (Menéndez Pelayo 2008 [1949]: 79). La acción inicia con el Hombre siendo arrojado de un jardín que emula al Paraíso por un Ángel armado con un rayo, y a partir de allí se desencadenarán sus aventuras en la Tierra, lugar que lo intimida y amedrenta según describe en un extenso parlamento de gran lirismo en ochenta y siete versos. Lo acompañará como su escudero el Consuelo en hábito de villano. Al toparse con la Locura, es relevante la defensa del género femenino que establece el primer personaje alegórico, que viene a compensar la culpa de la que se carga a esta entidad en los sucesos en torno a la expulsión del paraíso y que convierte a Lope en un innovador en su perspectiva, en la que además convergen elementos de la cultura grecolatina (en evidente vinculación con la escolástica):

HOMBRE - Mas no será de mi voto,
que es mujer, del nombre tiemblo,
aun de verla me reporto.
CONSUELO - Gentil necedad no seas

como algunos melindrosos,
que habiendo dellas nacido,
las miran como a demonios.
Háblala, que solo tú
en toda la luz de Apolo
no debes los nueve meses. (Vega Carpio 1644: 281)

El Hombre protagonista de este auto aparecerá con un azadón y con la cara herrada, al modo de los esclavos e indígenas americanos en tiempos de la conquista, por el Tiempo, la Muerte y el Pecado. Pero, escenas más tarde, llegará el Amor Divino en su rescate y tomará por él la herramienta de labranza (que constituye el signo escénico de mayor preponderancia en la obra), a lo que el Hombre exclamará:

¡Ay, divino
labrador, qué humildemente
vais con mis culpas al hombro
y a las aras de la muerte
mudo, atado y ofrecido
como cordero inocente! (Vega Carpio 1644: 305)

Nuevamente, el elemento más significativo de la puesta, el cual en este caso es referido a través del texto informado, se vincula a la figura del cordero. También en relación con esta imagen, en el cierre de la obra se indica que "Dando vuelta al carro, llegue una nave, en que vengan el Amor divino, el Hombre, y el Consuelo", que es definida a continuación por el primero de estos personajes: "Esta es la nave divina / de la militante Iglesia" (Vega Carpio 1644: 310). La embarcación es descripta indicando todos los miembros de la Iglesia que la tripulan, ante lo cual la Culpa exclama: "Tiempo, ya aguardo aquel día / en que lavada me vea / en la sangre del Cordero" (Vega Carpio 1644: 312-313).

A partir del estudio de esta imagen en los cuatro autos sacramentales de Lope que forman parte del tomo de Ortiz de Villena, es posible establecer que en estas piezas se explotan, a través de un trabajo minucioso, los alcances de la composición teatral: en cuanto a la espectacularidad, mediante un empleo significativo de los elementos escénicos, y en torno a la construcción dramática, a través de un uso específico de las evocaciones socioculturales vinculadas al contexto de producción. Si en la bibliografía crítica sobre el auto sacramental de Lope aparece frecuentemente este escritor como un mero precursor de la grandeza calderoniana y por ello muchas veces se ha subestimado estas obras (cuestión que perdura en la actualidad; Duarte, aunque de modo atenuado, aún lo refiere: "Lope está marcando un camino que Calderón potenciará y desarrollará llevando el género a su máximo esplendor" -2017: 184-), esta perspectiva resulta susceptible de ser matizada. Si bien los alcances de los autos de Calderón son innegables, este punto de vista resulta cuanto menos cuestionable dadas las redes de significación que se detectan en las piezas de Lope,

vinculadas en todos los casos a estrategias de representación que atraviesan todos los niveles del espesor dramático y que nos llevan a pensarlas en su propio peso.

Bibliografía

- Aicardo, José Manuel. "Lope de Vega, sacerdote y poeta". *Razón y Fe* XIX (1907): 459-470.
- Arellano, Ignacio y Duarte, Enrique. *El auto sacramental de Lope de Vega*. Madrid: Laberinto, Arcadia de las letras, 2003.
- Béhar, Roland. "Peregrinaciones hispanas del «*Persée François*». Usos panegíricos de un mito, entre Francia y España, en torno a las dobles bodas de 1612-1615" *Mélanges de la Casa de Velázquez*. En línea. tomo 42,(1), 2012, 205-225. URL: <http://mcv.revues.org/4412> (27 de agosto de 2017).
- Cañedo, Jesús y Arellano, Ignacio. "Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro". Cañedo, J. y Arellano, I., eds. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1987. 346-347.
- Carrasquero González, Ángela y Finol, José Enrique. "Semiótica del espectáculo: hacia una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro". *Revista de Artes y Humanidades UNICA*. Maracaibo: Universidad Cecilio Acosta. 8, 18 (enero-abril 2007): 281-309.
- De La Granja, Agustín. "El entremés y la fiesta del Corpus". *Criticón*. 42 (1988): 139 - 153.
- Duarte, José Enrique. "El bestiario en los autos de Lope de Vega". *Hipogrifo*, 5.1, (2017): 169-187.
- Izquierdo Domingo, Amparo. *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*. Prólogo de Ana Suárez Miramón. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Izquierdo Domingo, Amparo. *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*. New York: IDEA, 2014.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de la sagrada escritura y de santos*. Edición preparada por E. Sánchez Reyes. Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 29. Madrid: CSIC, 1949. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- Nogués Bruno, María. *L'auto sacramental come strumento di contro-riforma cattolica nella Spagna del Siglo de Oro. Studio di caso su Lope de Vega*. Roma: Edizione Nuova Cultura, 2012.
- Poppenberg, Gerhard. *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*. Trad. E. Gómez Hernández. Kassel: Reichenberger, 2009.
- Vega Carpio, Lope Félix de. "El heredero del Cielo", "Los acreedores del Hombre", "Del Pan y del palo" y "Las aventuras del Hombre". *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses, recogidas por el Lic. Joseph Ortiz de Villena*. Zaragoza: Pedro Verges-Pedro Alfei, 1644, 77-106, 126-160, 177-211, 269-313.

Vega Carpio, Lope Félix de. "Las bodas entre el Alma y el Amor Divino. El hijo pródigo". Duarte, J. Enrique, ed. Kassel: Edition Reichenberger, 2017 (Ediciones críticas 210, Autos sacramentales completos de Lope de Vega 1).

Vega Carpio, Lope Félix de. "La Maya. El viaje del alma". Escudero Baztán, Juan Manuel, ed. Kassel: Edition Reichenberger, 2017 (Ediciones críticas 211, Autos sacramentales completos de Lope de Vega 2).

Páginas web:

<http://www.unav.edu/web/lope-de-vega-y-sus-autos-sacramentales/inicio>