

EL AUTO DE *EL HEREDERO DEL CIELO* DE LOPE DE VEGA:
ENTRE *EL HEREDERO* DE MIRA DE AMESCUA
Y *LA VIÑA DEL SEÑOR* DE CALDERÓN DE LA BARCA

DAVINIA RODRÍGUEZ ORTEGA (Universidad Pública de Navarra)

CITA RECOMENDADA: Davinia Rodríguez Ortega, «El auto de *El heredero del cielo* de Lope de Vega: entre *El heredero* de Mira de Amescua y *La viña del Señor* de Calderón de la Barca», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 443-465.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.412>>

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2020 / Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2020

RESUMEN

El presente artículo procura ahondar en la relación entre los autos homónimos de Mira de Amescua y Lope de Vega, *El heredero* y *El heredero del cielo* respectivamente, y a su vez con *La viña del Señor* de Calderón de la Barca. El análisis comparativo de los tres autos sacramentales se articula en torno a cuestiones como la alegoría, la caracterización de los personajes, la escenificación y la inserción de otros intertextos específicos en cada uno de ellos, para comprobar cómo existía un fecundo trasvase de temas, *topoi* literarios o símbolos entre los autores del Siglo de Oro español.

PALABRAS CLAVE: Mira de Amescua; Lope de Vega; Calderón de la Barca; autos sacramentales; *El heredero*; *La viña del Señor*; intertextualidad.

ABSTRACT: The Sacramental Play *El heredero del cielo*, by Lope de Vega: Between *El heredero* by Mira de Amescua and *La viña del Señor*, by Calderón de la Barca.

This article examines the relationships between the homonymous writings of Mira de Amescua and Lope de Vega, *El heredero* and *El heredero del cielo* respectively, and with *La viña del Señor* of Calderón de la Barca. The comparative analysis between the three *autos sacramentales* revolves around issues of allegory, the portrayal of characters, staging and the insertion of other specific intertexts in each of them, to evaluate the fruitful exchange of themes, literary *topoi* or symbols among the authors of the Spanish Golden Age.

KEYWORDS: Mira de Amescua; Lope de Vega; Calderón de la Barca; *autos sacramentales*; *El heredero*; *La viña del Señor*; Intertextuality.

1. INTRODUCCIÓN

El principal interés de este artículo parte de una reflexión del estudioso Valbuena Prat sobre el posible origen e influencias literarias del auto *La viña del Señor*, que asimismo recogen sus editores modernos:

[Valbuena Prat considera que este auto «sobrio, dramático, exacto en el tema evangélico», obra maestra y uno de los mayores aciertos de Calderón, inspirado en sus líneas fundamentales en *El heredero del cielo* de Lope. En ambas obras el desarrollo es idéntico, pero la trama del auto de Lope carece de consistencia y la inspiración es vulgar. Otra posible fuente de inspiración pudo haber sido *El auto del heredero* de Mira de Amescua. (Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos 1996:11)

Estos últimos, sin embargo, aun destacando la maestría calderoniana en el dominio del género, no desestiman el texto de Lope. Tras un somero análisis de la presencia del sacramento mediante los símbolos de la mies, el racimo, el cáliz y el vino en ambas piezas, concluyen: «Pero este hecho no nos autoriza a concluir con Valbuena que la trama del auto lopesco carezca de consistencia, y todavía menos que la inspiración del Fénix sea vulgar. Simplemente diríamos que posee la consistencia y la inspiración características del teatro religioso predominantemente lírico y popular de Lope» (Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos 1996:12).

Es innegable que el auto sacramental alcanzó sus más altas cotas de desarrollo y perfección en las obras de Calderón de la Barca, por ello, cualquier comparación que se establezca debe ser cautelosa y tomar este aspecto en cuenta, así como el estilo personal de la escritura de cada autor. Las obras de Mira de Amescua y Lope de Vega no se pueden situar con plenitud al mismo nivel que las del dramaturgo madrileño, pues son representantes de una forma de hacer teatro más primaria y rudimentaria, que sigue bebiendo mucho de las comedias de santos, hagiográficas o de materia bíblica y no se ha desligado como un género dramático con características propias. En un estudio sobre la obra sacramental de Claramonte, Gavela García [2020:64] expone a propósito de *El dote del rosario*:

Desde un punto de vista dramático, el auto cuenta con los rasgos característicos, señalados por la crítica para las piezas lopescas: el uso de la música con funciones significativas y no solo decorativas, la presencia de una dosis básica de espectacularidad, apoyada en el valor simbólico del vestuario y la utilería, así como en la kinesia y caracterización de los personajes. Es, por tanto, un producto acorde a su temática y a su tiempo que los programadores de autos para el Corpus consideraron adecuado para el festejo de 1624.

Porque si, por el contrario, entendemos las obras tempranas de este tipo desde la óptica del éxito calderoniano «habría que considerarla más cercana a una comedia hagiográfica de temática mariana, con tintes palatinos o picarescos, de reducida extensión» (Gavela García 2020:64).

De igual modo, Cienfuegos Antelo [2015:80] expone las particularidades de la perspectiva que el crítico debe tomar al respecto de los autos sacramentales del toledano Rojas Zorrilla, contemporáneo de Calderón:

De manera que, la aportación de Rojas Zorrilla a la historia del auto sacramental tiene dos condicionantes de carácter objetivo que han de tenerse en cuenta a la hora de hacer una valoración en términos relativos a la superioridad (por supuesto, incuestionable) de Calderón: por un lado, como queda dicho, la larga sombra que proyecta el maestro sobre otros autores y, por otro, la accidentada transmisión de los textos de Rojas que nos han llegado.

Si observamos las obras de estos autores desde los logros conseguidos por Calderón, todas ellas pueden catalogarse sin mucha vacilación como piezas de poca calidad, que apenas merecen ser consideradas por la crítica en un puñado de investigaciones. No obstante, esta configuración de la historia de la literatura del siglo XVII no sería justa ni completa, pues estamos dejando de lado todos aquellos experimentos que los afamados autores de comedias están realizando con el género sacramental. Y respondiendo a la pregunta que Gavela García [2020:53] se formulaba en el título de su análisis «¿un auto sacramental al uso?», podríamos afirmar que sí, teniendo en cuenta el modo en que se entendían estos textos años antes del monopolio calderoniano. Según concluyen Duarte y Arellano a partir de las palabras de Lope en la *Loa entre un villano y una labradora*, así se concebían los autos antes de Calderón, quien décadas después reforzaría el uso de la alegoría y el carácter catequético de estas piezas:

Quiere decirse que en Lope se plantean ya algunos de estos rasgos que parecen más significativos: a) El carácter dramático «comedias», que permitirá, por ejemplo, traspasar materiales artísticos de las comedias profanas a los autos, pero que implica sobre todo una acusada conciencia estética, al menos en los poetas de la etapa profesional; b) La intención glorificadora del Sacramento; c) La función de lucha contra la herejía d) La extracción de los argumentos de las «historias divinas». (Arellano y Duarte 2003:16)

Partiendo de estas ideas, el lector e investigador sabe que al aproximarse a los textos de estos autores considerados “secundarios” hallará importantes evocaciones de la comedia, una técnica alegórica aún en progreso y una representación del Sacramento casi puntual y situada en las últimas escenas de los autos. No obstante, si en la escenografía o en los parlamentos las alusiones al pan y al vino son más frecuentes en la apoteosis del auto, muchas de estas piezas están traspasadas por su presencia de una forma más sutil, aunque constante, cuando los dramaturgos utilizan como principal intertexto para su escritura una de las parábolas neotestamentarias relacionadas con la viña o el sembrado, como es el caso de los tres autos que estudiaremos a continuación. Las constantes alusiones al trigo, a la vid, al sarmiento, a la siega, etc., tienen como consecuencia que sea difícil afirmar que estos versos están desligados prácticamente en su totalidad de la presencia del Sacramento.

En resumen, desde mi punto de vista, es necesario (re)considerar la producción sacramental de autores como Claramonte, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Lope de Vega o Godínez, pues tienen mucho que aportar a la comprensión actual sobre el Siglo de Oro y los autos sacramentales, ya que antes del maestro Calderón escribieron tantos otros dignos de ser considerados para dibujar un panorama literario amplio y equitativo del XVII español. De este modo, lograremos escapar de juicios tan imprecisos y demolidores como el de Kurtz [1991:12] en su estudio sobre la alegoría calderoniana:

In the decades of Spain's so-called Golden Age many of the country's leading dramatists —Rojas Zorrilla, Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina— tried their hand at the sacramental dramas, with varying (and usually indifferent) results. Some of the finest *comediógrafos* made the switch from reasonably verisimilar *comedia* to allegorical *auto* with a rather dismal lack of artistic distinction.

Estas afirmaciones olvidan que, con gran probabilidad, el tipo de texto que tenían los dramaturgos en mente como muestra del auto sacramental quedaría reflejada con fidelidad en alguna de las piezas que escribieron, y, sumado a todo lo expuesto hasta ahora, considero que es necesario seguir estudiándolos sin cuestionar a lo largo de los años y los siglos si pertenecen al género o no. Además, como veremos a continuación, estas piezas secundarias son capaces de sustentar una fructífera comparativa con los autos calderonianos.

2. TEXTOS Y DATACIÓN

Respecto a las fechas de composición de los tres autos de Mira de Amescua, Lope de Vega y Calderón, la información que poseemos es desigual, pues mientras en los dos primeros casos la única referencia es la de la primera edición en que se imprimieron, en el caso de *La viña del Señor* calderoniana, la documentación sí atestigua en qué año se representó.

El *Auto del heredero* del accitano Mira de Amescua salió por primera vez en letra impresa del taller de María de Quiñones a costa de Juan Valdés en 1655 dentro del volumen titulado *Autos sacramentales: con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses*, junto con otros títulos de dramaturgos contemporáneos como Rojas Zorrilla, Calderón de la Barca, Godínez o Vélez de Guevara.¹ Volvió a ver la luz dos décadas después, en 1675, en un volumen impreso por Antonio Francisco de Zafra a costa de Juan Fernández: *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo: con sus loas y entremeses*, edición que retoma los textos de Quiñones, aunque elimina los de Calderón, pues Zafra ya conoce la intención del dramaturgo de poner sus autógrafos en limpio para darlos a la imprenta. En resumen, más allá de estas dos fechas, no sabemos cuándo se escribió el *Auto del heredero* amescuano.

Respecto a *El heredero del cielo* de Lope, tampoco tenemos mayor fortuna en cuestiones de datación. La edición príncipe de esta pieza se inserta dentro de las *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 y*

1. Más detalles sobre todas estas circunstancias editoriales de los autos pueden encontrarse en Rodríguez Ortega [2018].

Carpio, del hábito de San Juan. Recogidas por el Licenciado Joseph Ortiz de Villena, y dedicadas al túmulo, y fama inmortal suyo, impresas en Zaragoza en el taller de Pedro Verg s en 1644 de manera póstuma, como en el caso de Mira de Amescua. En la edición del auto se corrobora esta incertidumbre sobre la que solo cabe establecer hipótesis y remontarse a investigaciones anteriores:

la crítica concuerda en distinguir dos etapas «sacramentales»: antes y después de la edición de *El peregrino*. Hace más de medio siglo, Flecniakoska diferenció la primera, entre 1585 y 1603, formada por ocho piezas (los cuatro autos de *El peregrino*, *La vuelta a Egipto*, *Cantares*, *Las albricias de Nuestra Señora* y *La privanza del hombre*) de la segunda, que arranca después de un vacío en los años 1604-1609. Anteriormente, Aicardo había identificado el periodo más fructífero en los últimos diez, quince años de la vida del dramaturgo. (Marcello 2019:12-13)

Así, la escritura de *El heredero del cielo* se situaría entre 1609 y 1635, cuando muere el poeta.

Por último, la situación es privilegiada en cuanto a la información conservada sobre *La viña del Señor*. Como advierten sus editores, no existen dudas acerca de la autoría calderoniana del auto al ser uno de los incluidos en el volumen publicado por Fernández de Buendía en 1677 con aprobación del dramaturgo titulado *Autos Sacramentales alegórico y historiales [...] Primera Parte*. Las memorias de apariencias conservadas indican que se representó en el Corpus madrileño de 1674 junto con *La nave del mercader*, también de Calderón, un acontecimiento que no resulta sorprendente (Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos 1996:9-10).²

De este estudio de fechas y ediciones, solo es viable concluir con seguridad que el auto calderoniano fue el último en escribirse y publicarse, ya que no tenemos constancia acerca del momento en que Mira de Amescua ni Lope de Vega escribieron sus piezas. De momento, se sigue manteniendo como una posibilidad la afirmación del jesuita Aicardo: «Calderón tomó, rehizo y sacó *La viña de El heredero del cielo* de Lope» (Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos 1996:12). Así, será necesario profundizar en los textos para comprobar hasta qué punto tenía razón.

2. Sobre esta cuestión es necesario recordar que a partir de 1649 Calderón de la Barca gozaba del monopolio de escribir los autos para las festividades madrileñas.

3. ALEGORÍA

Una cuestión crucial para determinar la calidad de las obras y la pericia es el manejo de la técnica alegórica por parte de los escritores de autos, ya que es una de las principales características de los textos pertenecientes a este género dramático. En primer lugar, es importante diferenciar entre alegoría bíblica y alegoría poética: mientras que la primera se toma directamente de la Biblia, la segunda refleja el modo en que esos intertextos sagrados se moldean para dar forma al auto sacramental (Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos 1996:19-52). En este caso en que la base es una parábola del Nuevo Testamento, la alegoría bíblica ya establece en gran medida las pautas de la alegoría poética. En los tres autos que aquí estudiamos, se recrea la parábola de los viñadores homicidas, narrada de esta suerte en el Evangelio:

Un padre de familia plantó una viña, la rodeó de una cerca, cavó en ella un lagar, edificó una torre y la arrendó a unos viñadores, partiéndose luego a tierras extrañas. Cuando se acercaba el tiempo de los frutos, envió a sus criados a los viñadores para percibir su parte. Pero los viñadores, cogiendo a los siervos, a uno le atormentaron, a otro le mataron, a otro le apedrearon. De nuevo les envió otros siervos en mayor número que los primeros, e hicieron con ellos lo mismo. Finalmente les envió a su hijo diciendo: Respetarán a mi hijo. Pero los viñadores, cuando vieron al hijo, se dijeron: Es el heredero, ea, a matarle y tendremos su herencia. Y cogiéndole, le sacaron fuera de la viña y lo mataron.³

A partir de aquí, Mira de Amescua, Lope y Calderón dibujan a un Padre/Labrador que representa a Dios, acompañado de su Hijo, quienes arriendan su tierra a unos viñadores supervisados por el Custodio, el Amor divino, el Prójimo y la Inocencia y marchan a tierras lejanas. Cuando llega el tiempo de la vendimia, Padre e Hijo envían a sus criados a recoger sus ganancias (san Juan Bautista, Isaías, Jeremías), pero los viñadores los repudian y maltratan. En último lugar, el Padre decide enviar a su propio Hijo, no obstante, tampoco tienen piedad con él y lo asesinan. Las fuerzas malignas en estos autos, que simbolizan al demonio se encarnan en los personajes de la Envidia, el Sacerdocio, la Malicia, la Sinagoga y el Lucero de la Noche.

3. Véanse Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos [1996:19-20], que citan a *Mateo*, 21, 33-39.

Estas palabras doctrinales son comunes en los tres autos, pero si examinamos en detalle cómo formulan los dramaturgos la alegoría poética, es posible encontrar diferencias que acercan el discurso de Lope al de Calderón, y separan a ambos del de Mira de Amescua. En la primera mitad de los textos, coinciden los tres recreando el paisaje bucólico de la viña y sus cuidados, mientras asistimos a las maquinaciones de las figuras diabólicas, quienes trazan su plan para quedarse con la cosecha. Las diferencias se presentan, por tanto, en la segunda mitad y la culminación del auto.

En *El heredero* de Mira de Amescua, el poeta granadino limita la figura de los criados que van a recoger el fruto solo en un personaje, el Hijo. Una vez que retorna a los campos a por su parte de los bienes, el Custodio decide proponer el juego del «ave ciega»⁴ cuyo ganador conseguirá una guirnalda de flores. Mediante esta estrategia dramática, encontramos juntos a la Gentilidad, el Judaísmo, el Custodio y el Hijo describiendo su postura acerca de la venida de Cristo:

JUDAÍSMO	¿Quién soy?
GENTILIDAD	Engaño, de la misma hipocresía: un pueblo ciego y ingrato, uno que adora becerros como yo fuegos y rayos. (<i>El heredero</i> , p. 225, vv. 456c-460)

HIJO	¿Quién soy?
JUDAÍSMO	¿Quién? Un hombre endemoniado que obra en virtud del infierno y es también samaritano.
CUSTODIO	¡Ah, crüel!, ¿así le pagas haberte él mismo buscado?
JUDAÍSMO	Es uno que ha de morir porque nosotros vivamos. (<i>El heredero</i> , p. 226, vv. 481b-488)

4. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, s.v. «gallina», lo recoge como *gallina ciega*: «Tienen los niños un juego que le llaman de la gallina ciega, atando a alguno dellos (a quién cayó por suerte) una venda a los ojos que no pueda ver, y los demás le andan alrededor tocando en el suelo con un zapato, y diciendo: “Zapato acá” y suelen darle en las espaldas con él».

Según afirma Fothergill-Payne [1997:189-190]: «Los juegos y adivinanzas son siempre apropiados a la enseñanza por prestarse admirablemente a la presentación de alguna verdad o para “desengañar engaños”». Como cabría esperar, el Hijo vence en el juego y el Custodio le intenta poner la corona de flores, aunque acto seguido es sustituida por una de espinas que trae consigo la Envidia. El auto culmina con la crucifixión de Cristo en un sarmiento convertido en palo, tomando san Juan Bautista su legado mientras el Custodio pisa el cuello de la Envidia.⁵ La presencia del Sacramento se encuentra en los versos finales cuando aparece un Niño Jesús con una hostia y el Padre declama: «Esta es la viña y el pan: / entra y coméraslo todo» (p. 238, vv. 899-900).

Lope de Vega, en *El heredero del cielo*, elimina estas escenas lúdicas y populares y las sustituye por referencias sagradas, que, desde mi punto de vista, aportan un mayor dramatismo y seriedad al auto. Los criados del señor de la viña están personificados por Isaías, Jeremías y san Juan Bautista, quienes entran en escena en sencillo traje de pastor. El primero de ellos, Isaías se encuentra al Sacerdocio y es increpado:

SACERDOCIO	¿Luego Isaías te llamas?
ISAÍAS	Ese es mi nombre, mira si me podréis dar la paga de la renta de la viña.
SACERDOCIO	¿Pues no? De muy buena gana. Ven conmigo.
ISAÍAS	Vamos. (<i>El heredero del cielo</i> , p. 67, vv. 538-543)

Sale el profeta de escena junto al Sacerdocio y cuando este último regresa, confirma que han partido a Isaías en dos con una sierra. La fiesta por la vendimia sigue cuando llegan Jeremías, a quien apedrean, y san Juan Bautista, quien es decapitado. Estas lecturas pueden provenir de la apócrifa *Vida de los Profetas*. Acerca de Isaías se narra: «Era de Jerusalén. Murió en tiempos de Manases serrado en dos. Fue colocado bajo la encina de Rogel, cerca de donde pasan las aguas que echó a perder Ezequías cegándolas» (*Vida de los profetas*, p. 513); sobre Jere-

5. Es una referencia al pasaje del *Apocalipsis*, 12, 2-8 que relata la victoria del arcángel Miguel contra el dragón, que simboliza al demonio.

mías: «Era de Anatot y murió en Tafne de Egipto, apedreado por el pueblo. Está enterrado en el lugar que habitó el faraón» (*Vida de los profetas*, p. 514). El degollamiento de san Juan Bautista por Herodes es recogido en los Evangelios (*Mateo* 14, 1-12; *Marcos* 6, 14-29 y *Lucas* 9, 7-9).

- JEREMÍAS Yo soy, labradores libres,
Jeremías; mi jornada
es a esta viña; su dueño
me envía a cobrar la paga
de los frutos de su renta.
- SACERDOCIO ¿Qué es cobrar? Buenos, desata,
viñador, la honda, y muera,
y pues que viene a cobrarla,
lleve la moneda en piedras. (*El heredero del cielo*, pp. 71-72, vv. 619-627)
- IDOLATRÍA ¿Quién eres, hombre? ¿Qué buscas
con esas pieles manchadas,
con esos cabellos yertos,
que en solo mirarte espanta?
- SAN JUAN Juan es mi nombre, yo soy
voz que en el desierto clama,
abrid el camino al Señor,
señal del sol que es el alba.⁶ (*El heredero del cielo*, pp. 73, vv. 641-648)

Por fin, aparece el Heredero, aunque el Sacerdocio y el Pueblo hebreo no lo reconocen como el mesías prometido y lo crucifican. La escena final se describe en una breve acotación: «Descúbrese en lienzo, y véase a Isaías aserrado por medio del cuerpo y san Juan Bautista degollado y el Heredero en medio de la cruz» (p. 82, v. 813*Acot*). Indica en su edición Marcello la imprecisión de la misma, que respondería a un efecto trágico: «nótese la ausencia de Jeremías, apedreado, debido probablemente al intento de reproducir la iconografía del Cristo crucificado entre ladrones. Estamos en el momento álgido del espectáculo, que exalta el sacrificio del Heredero y sus profetas, y el inminente castigo del Señor» (p. 82, nota al v. 812*Acot*). El Labra-

6. En este pasaje se representa al Bautista según la iconografía tradicional, con el aspecto que tendría tras salir del desierto y con su función de anunciar la venida de Cristo.

dor abandona al Pueblo hebreo y constituye a la Gentilidad como heredera de su iglesia. Por último, es necesario remarcar que la presencia del Sacramento en esta pieza es más bien escasa, según hemos podido comprobar en estas líneas.

Es justo en esta inclusión de los profetas y el Bautista en la acción dramática de la pieza donde Calderón parece seguir a Lope. El maestro del auto describe la situación y a los personajes con más detalle y exactitud, pero no hay que olvidar que mientras *El heredero* de Mira de Amescua ocupa 928 versos y *El heredero del cielo* lopesco 854 (ambos breves, cuando un auto podía contar con unos 1300-1400), *La viña del Señor* es especialmente extenso, con 2462. Una de las primeras consecuencias de esta prolongación es la oportunidad de extenderse en monólogos y descripciones, rasgos que constituyen una esencial diferencia entre los tres autos: Lope y Mira de Amescua se centran sobre todo en la acción, mientras que Calderón integra múltiples disquisiciones que dejan en evidencia su profundo saber teológico y desarrollo psicológico de los personajes.

Por tanto, las escenas de Isaías, Jeremías y san Juan Bautista no estaban ligadas con anterioridad por razón alguna a la parábola de los viñadores homicidas. Lope de Vega integra estas escenas de profundo carácter trágico y otorga a los profetas el papel de los criados del señor de la viña enviados a cobrar los diezmos (según podemos recordar, Mira de Amescua situó aquí el juego del «ave ciega» que culmina con la crucifixión de Cristo y no continúa la alegoría del texto neotestamentario hasta el final, sino que la interrumpe cuando el Padre y el Hijo dejan la viña al cuidado de los labradores). Y es aquí donde *La viña del Señor* de Calderón se asemeja a *El heredero del cielo* de Lope, recurriendo a estos tres personajes que encarnan la figura de los criados y mueren de igual forma.

ISAÍAS	La salud del Señor... asista en todos.
HEBRAÍSMO	Aunque te reconozco por criado del padre de familias y a su lado te vi, pensé que hacerme creer querías en la pausa que hiciste que tú eras la salud del Señor; y bien pudieras si usando las hebreas frases mías nos dices a entender ser Isaías. Pero seas quien fueres dime ¿a qué fin me buscas y qué quieres?

ISAÍAS El gran padre de familias
 viendo que la edad es esta
 del año en que agradecida
 al cielo rinde la tierra
 sus mejores frutos, pues
 cuando la fértil cosecha
 del trigo en agosto acaba
 —testigo setiembre— empieza
 en octubre la del vino,
 como en misteriosas prendas
 de ser juntos vino y pan
 sus más altas providencias,
 el gran padre de familias
 —otra vez a decir vuelva—
 salud conmigo te envía,
 y de su parte me ordena
 que en la vendimia te asista
 para saber lo que de ella
 por su primicia le toca,
 conque tendrás esta deuda
 pagada, mientras tras mí
 otro por los diezmos venga.

HEBRAÍSMO ¿Con tanta puntualidad
 cobra ese señor sus deudas?

ISAÍAS Sí, que nunca este señor
 quiere que el tiempo se pierda.

(La viña del Señor, pp. 179-180, vv. 1308-1343)

HEBRAÍSMO La intercadencia
 con que lo has dicho parece
 que darme a entender intenta
 que eres Jeremías, porque
 Jeremías se interpreta
 alteza de Dios.

JEREMÍAS Aquí
 basta que te lo parezca,
 que es bien dejar algo a que
 quien lo entendiere lo entienda.

HEBRAÍSMO Y bien, ¿qué quieres?
 Jeremías Que pues
 las primicias satisfechas
 tendrás ya en quien vino antes
 que yo a su cobranza, entrega
 me hagas a mí de los diezmos.
 hebraísmo Buena pretensión es esa,
 cuando ni aun de las primicias
 le quise entregar la ofrenda.

JEREMÍAS ¿Por qué?

HEBRAÍSMO Porque esta heredad
 es mía y nada debo.

(*La viña del Señor*, pp. 188-189, vv. 1547b-1565a)

De nuevo, Cristo muere crucificado, el Hebraísmo es condenado a un error eterno, la Gentilidad se erige como depositaria de la fe católica mientras la Malicia y el Lucero 2 se lamentan de su fracaso continuo.

Es difícil saber con certeza si Calderón tomó la pieza de Lope como inspiración para su auto, sin embargo, según hemos comprobado en el análisis de la alegoría poética que ambos realizan a partir de intertextos y referencias bíblicas, es muy posible concluir con Aicardo (Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos 1996:13) que las reminiscencias entre uno y otro son destacadas y afectan de modo transversal a su desarrollo argumental. Bien es cierto que la presencia del Sacramento en Lope es casi nula y que el auto de Calderón se erige como un ejemplo de la maestría del dramaturgo; no obstante, la elección de Isaías, Jeremías y san Juan Bautista para personificar a los sirvientes enviados a la viña no podría entenderse como casualidad en el auto calderoniano. Más aún si tenemos en cuenta las semejanzas entre ambos con el auto de Mira de Amescua, del cual se desligan aquí por completo dibujando un camino propio.

4. PERSONAJES Y ESCENARIOS

Junto con el manejo y disposición de la alegoría, otro de los aspectos de las piezas teatrales (que aúnan literatura y espectáculo, y se pueden analizar con la intención de comprobar las semejanzas y diferencias entre los textos) son los personajes y la

escenografía utilizada para poner el auto en escena con instrucciones que se insertan en la obra a través de las acotaciones, principalmente. También hay referencias en los diálogos, que se han tenido en cuenta para ofrecer una descripción lo más completa posible de los personajes de los autos.

En primer lugar, a través de un cuadro sintético, hemos podido compilar el *dramatis personae* de los tres textos y las descripciones de su físico o indumentaria contenidas en los versos de *El heredero*, *El heredero del cielo* y *La viña del Señor*. Una mirada rápida ya nos permite vislumbrar las diferencias fundamentales: según se ordenan en el cuadro, el número de personajes va en aumento, así como la información sobre su apariencia. La acción en el auto de Mira de Amescua recae en unos pocos actantes que apenas están distinguidos: sería fácil para el espectador saber a quiénes representaban, pues justamente por ser pocos se evitaba la confusión. En el auto de Lope, las acotaciones son más profusas y específicas, así como los personajes, que se van multiplicando y desdoblado: el Custodio de Mira se divide en el Amor Divino y el Prójimo, y la Gentilidad en el Pueblo gentil y la Idolatría. Como precisa el argumento, se incluye a Isaías, Jeremías y san Juan Bautista. El ambiente de los autos lopescos suele ser de signo bucólico y cercano a las églogas, de ahí que estos tres personajes aparezcan en traje de pastores, y la música y los bailes recorran casi todas las escenas. Prestando atención ahora a *La viña del Señor* de Calderón, observamos que las acotaciones vuelven a ser más escuetas, acaso porque mucha información sobre los personajes va incluida en los propios versos del auto y también porque algunos como Gentilidad, san Juan Bautista, Hebraísmo, etc. tendrían ya un vestuario y apariencia muy pautados y conocidos por un público acostumbrado a asistir a las representaciones del Corpus. Solo resta señalar cómo Calderón ahonda en las fuerzas malignas en su texto al incluir a tres de ellas en su plan: Malicia, Sinagoga y Lucero 2 (de la noche), lo que dota su auto de una mayor condición trágica, un hecho que recalcan los parlamentos finales de Malicia y Lucero 2:

- | | |
|------------|---|
| LUCERO 2 | ¡Ay de quien no puede huir,
preso a estos pies y aherrojado! |
| MALICIA | ¡Ay de quien morir no puede
viviendo en mis propios lazos! |
| LUCERO [2] | Para siempre padeciendo. |
| MALICIA | Y para siempre penando. (<i>La viña del Señor</i> , p. 243, vv. 2435-2440) |

Se presenta a continuación un cuadro-resumen de los personajes y su caracterización en los tres autos:

<i>El heredero</i> Mira de Amescua	<i>El heredero del cielo</i> Lope de Vega	<i>La viña del Señor</i> Calderón de la Barca
EL PADRE	EL LABRADOR CELESTIAL	EL PADRE DE FAMILIAS <i>«Luego el Padre de Familias, viejo venerable, de mayoral, con la mano en el hombro del hijo vestido de zagal»</i> (v. 348Acot)
EL HIJO <i>«Si ha de ser guirnalda, sea / entre las rosas divinas / una centuria de espinas / que en frente y sienes se vea»</i> (vv. 300-303) <i>«dos veces laureado, / una, de rosas y flores, / otra, de espinas y clavos»</i> (vv. 535-537)	EL HEREDERO DEL CIELO (no está en la <i>dramatis personae</i>) <i>«Entra el Heredero del cielo con tunicela y cabellera nazarena»</i> (v. 663Acot) <i>«Pónenele una cruz y llévanle»</i> (v. 793Acot) <i>«Descúbrese un lienzo, y véase Isaías aserrado por medio del cuerpo y san Juan Bautista degollado y el Heredero en medio de la cruz»</i> (v. 813Acot)	SU HIJO <i>«...con la mano en el hombro del hijo vestido de zagal»</i> (v. 348Acot)
SAN JUAN BAPTISTA <i>«que vestido de pieles / y armado de cilicios andar sueles / por montañas y breñas, / la voz te llama que a tu Dios enseñas»</i> (vv. 774-777)	SAN JUAN BAUTISTA <i>«...tres pastores que son Isaías, Jeremías y san Juan Bautista»</i> (v. 381Acot) <i>«...con esos cabellos yertos / que solo en mirarte espanta»</i> (vv. 643-644) <i>«Descúbrese un lienzo, y véase Isaías aserrado por medio del cuerpo y san Juan Bautista degollado y el Heredero en medio de la cruz»</i> (v. 813Acot)	EL LUCERO DEL DÍA (LUCERO 1)

<i>El heredero</i> Mira de Amescua	<i>El heredero del cielo</i> Lope de Vega	<i>La viña del Señor</i> Calderón de la Barca
CUSTODIO	– EL AMOR DIVINO – EL PRÓJIMO	LA INOCENCIA « <i>Sale La Inocencia con un pellico de villano</i> » (v. 583Acot)
LA GENTILIDAD	– PUEBLO GENTIL – LA IDOLATRÍA «...dama gallarda...» (v. 259) «... <i>entran coronados de flores el Sacerdocio, Pueblo hebreo, Idolatría, músicos y bailen</i> » (v. 433Acot)	LA GENTILIDAD
LA ENVIDIA « <i>Sale la Envidia, dama</i> » (v. 115Acot)	SACERDOCIO « <i>Salen el Sacerdocio y el Pueblo Hebreo, de villanos</i> » (v. 85Acot) «... <i>entran coronados de flores el Sacerdocio, Pueblo hebreo, Idolatría, músicos y bailen</i> » (v. 433Acot)	– EL LUCERO DE LA NOCHE (LUCERO 2) « <i>Salen de villanos y villanas todos los que puedan y entre ellos el Lucero 2 y detrás la Sinagoga</i> » (v. 1190Acot) – LA MALICIA – LA SINAGOGA « <i>Salen de villanos y villanas todos los que puedan y entre ellos el Lucero 2 y detrás la Sinagoga</i> » (v. 1190Acot)
JUDAÍSMO	PUEBLO HEBREO «... <i>entran coronados de flores el Sacerdocio, Pueblo hebreo, Idolatría, músicos y bailen</i> » (v. 433Acot) « <i>Salen el Sacerdocio y el Pueblo Hebreo, de villanos</i> » (v. 85Acot)	EL HEBRAÍSMO « <i>Pónese el pellico [de la Inocencia]</i> » (v. 1155Acot)

<i>El heredero</i> Mira de Amescua	<i>El heredero del cielo</i> Lope de Vega	<i>La viña del Señor</i> Calderón de la Barca
MÚSICOS	MÚSICOS «... <i>entran coronados de flores el Sacerdocio, Pueblo hebreo, Idolatría, músicos y bailen</i> » (v. 433Acot)	TROPA DE MÚSICOS «... <i>salen los Músicos de villanos...</i> » (v. 348Acot)
	ISAÍAS, PROFETA «... <i>tres pastores que son Isaías, Jeremías y san Juan Bautista</i> » (v. 381Acot) « <i>Descúbrese un lienzo, y véase Isaías aserrado por medio del cuerpo y san Juan Bautista degollado y el Heredero en medio de la cruz</i> » (v. 813Acot)	ISAÍAS «... <i>Isaías y Jeremías de profetas...</i> » (v. 348Acot)
	JEREMÍAS, PROFETA «... <i>tres pastores que son Isaías, Jeremías y san Juan Bautista</i> » (v. 381Acot)	JEREMÍAS «... <i>Isaías y Jeremías de profetas...</i> » (v. 348Acot)
		ZAGAL PRIMERO / ZAGAL SEGUNDO
		LA FE
		DOS NIÑOS

En último lugar, prestaremos atención al espacio dramático y escénico donde se desarrolla el argumento de los tres autos sacramentales. La mayor parte de la acción transcurre en la viña, como podría suponerse, no obstante, existen algunas diferencias, que principalmente atañen a una mayor o menor profusión de detalles en los ambientes y a la posibilidad de los dramaturgos de contar con dos o cuatro carros durante la representación.⁷ De cualquier modo, es preciso mencionar

7. Esta amplificación de la tramoya se produce a partir de 1644 por lo que *La viña del Señor* de Calderón ya tiene cuatro carros, mientras que los autos de Lope y Mira de Amescua solo dos.

una discrepancia existente en *El heredero* de Mira de Amescua, que no se continúa en *El heredero del cielo* ni en *La viña del Señor*: la utilización de la nave como recurso escénico. Comienza su pieza el autor granadino en estos términos: «*Descúbrese una Nave de Gloria muy bien pintada y con gallardetes, y en ella el Padre y el Hijo*» (Acot. inicial) mientras en las didascalias finales se incluye «*El Padre en lo alto, en habiendo subido el Hijo, ha de estar en la nao el Padre*» (v. 893Acot). Esta «Nave de Gloria» amescuana puede equipararse a la nave de la Iglesia, nave del mercader, arca de Noé, barca de san Pedro, etc.; todos ellos símbolos de la iglesia católica y con presencia constante en los autos sacramentales. Dos buenas muestras son el estudio de Arellano [2011] sobre *El divino Jasón* de Calderón de la Barca y la investigación de Suárez Miramón [2011], quien rastrea los precedentes pictóricos de esta imagen:

Entre los motivos iconográficos más importantes se han podido señalar el lienzo de *La nave del estado religioso* en el Monasterio de las Descalzas Reales, *El Triunfo de la Iglesia*, en el Museo parroquial de Daroca y, sobre todo, el magnífico grabado incluido en la *Psalmodia eucharistica*, sobre textos para el Corpus. El grabado cinco de la *Psalmodia* representa «la Carabela eucarística». Pero también, por su relación con el mar, los grabados del arca de Noé de la tradición exegetico- arquitectónica y simbólico-hermética se habían actualizado, con Villalpando, Jerónimo del Prado y, sobre todo, con Athanasius Kircher que dedicó toda una serie de láminas al tema. (Suárez Miramón 2011:351)

Como sucede en todos los autos, las acotaciones ganan en prolijidad en las últimas escenas de estas tres piezas. Las características de las mismas podrían resumirse así: presencia del Sacramento y el Niño eucarístico en Mira de Amescua y Calderón de la Barca (en este último ya se mencionan los cuatro carros y el decorado de cada uno de ellos) y brevedad sin mención al Sacramento en Lope de Vega. Para un mejor entendimiento de la situación, he incluido las didascalias a continuación en un cuadro comparativo:

<i>El heredero Mira de Amescua</i>	<i>El heredero del cielo Lope de Vega</i>	<i>La viña del Señor Calderón de la Barca</i>
«Dale con un palo como sarmiento y, al darle, se vuelve cruz; y va subiendo por una tramoya hasta arriba, y va cantando» (v. 855Acot)	«Descúbrese en lienzo, y véase a Isaías aserrado por medio del cuerpo y san Juan Bautista degollado y el Heredero en medio de la cruz» (v. 813Acot) ⁸	«Ábrese el carro de la torre y vese el Hijo en la cruz como oprimido della» (v. 2355Acot)
«Descúbrese un Niño Jesús con una hostia» (v. 899Acot)		«En el segundo carro de la mies un Niño entre espigas con una forma grande» (v. 2382Acot)
«Cierran la cortina donde están el Niño Jesús y la Hostia» (v. 921Acot)		«En el tercer carro de la viña otro Niño entre parras con un cáliz» (v. 2395Acot)
		«En el cuarto carro la Fe en la mesa quitados los manjares y puesto en ella un cáliz con hostia» (v. 2407Acot)

Son visibles las diferencias entre las informaciones escenográficas de los tres autos, siendo las de Lope las más escuetas e “imprecisas”, según comprobamos con anterioridad, al no incluir la figura del profeta Jeremías en esta escena final, ni mención alguna a la Eucaristía o sus símbolos en el auto, la mies o la viña como pan y vino. Por el contrario, la transubstanciación sí está presente en las obras de Mira de Amescua y Calderón de la Barca, así como la crucifixión (común en los tres autos). El peso simbólico recae sobre un Niño Jesús eucarístico, portador del cáliz y la hostia, cuya representación escultórica era frecuente en el siglo XVII y procesionaba

8. Sin embargo, como apunta Reyre [1998:97-98, n. 138], el deicidio no se representa en escena, sino que el espectador es conocedor de su culminación a través de la palabra: «Lo que contempla el público es el resultado del deicidio y no el acto mismo. Uno de los personajes de este auto, el Pueblo hebreo, pide al Sacerdocio que corte el cuello del Heredero sugiriéndole el suplicio en la cruz; pero todo sigue en el plano verbal excepto la visualización de la imposición del madero». Calderón irá más allá escenificando la muerte de Cristo en varios autos entre los que podemos destacar *El día mayor de los días*, *La semilla* y *la cizaña* o *El valle de la Zarzuela* (Reyre 1998:98-104).

durante el Corpus Christi.⁹ Así, la ligazón entre el argumento del auto, basado en la parábola de los viñadores homicidas y la culminación del mismo con una escenografía de alto contenido simbólico, redondeaban aún más el carácter alegórico de estas dos piezas sacramentales. Sobre este aspecto, es posible pensar en una influencia del auto de Mira de Amescua sobre Calderón de la Barca, que, si bien continuó en su auto con la presencia de los profetas introducida por Lope, se aleja ahora del trazado final que el Fénix otorgó a su texto.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos estudiado en profundidad todos los detalles más relevantes de tres autos sacramentales escritos por insignes plumas del Siglo de Oro español: *El heredero* de Mira de Amescua, *El heredero del cielo* de Lope de Vega y *La viña del Señor* de Calderón de la Barca. Partiendo de la afirmación realizada por Valbuena Prat (en Arellano, Cilveti, Oteiza y Pinillos 1996:11), quien veía en el auto calderoniano importantes influencias de los dos textos previos, se ha prestado atención al trazado de la alegoría, el uso de intertextos bíblicos, la creación de los personajes, la descripción de la escenografía, etc., con el objetivo de ver qué hay de cierto en la hipótesis del editor de Calderón.

Mientras los tres textos comparten la parábola neotestamentaria de los viñadores homicidas como eje argumental para el desarrollo de la alegoría poética, difieren en algunos aspectos relacionados principalmente con los personajes y la escenografía. *El heredero* de Mira de Amescua es el más sencillo y breve de los tres, aunque ya ofrece una importante presencia del sacramento de la Eucaristía y trabazón de la alegoría. *El heredero del cielo* de Lope va ganando en complejidad, lo que se trasluce en un aumento de los personajes, cuando a los presentes en la parábola se añaden los profetas Isaías y Jeremías, junto a san Juan Bautista. *La viña del Señor* es la más destacada entre las tres piezas, lo que no es casual teniendo en cuenta que Calderón llevó el auto a su máximo esplendor. Tanto la alegoría, como el esbozo de los personajes y la detallada y dramática escenografía, contribuyen a que sea un texto complejo pero cohesionado.

9. Una de las composiciones más destacadas a este respecto es el Niño Jesús encargado por la Hermandad del Sagrario al escultor Martínez Montañés realizada en 1606 con el objetivo de reverenciarlo durante las festividades del Corpus sevillano.

Si bien no es posible afirmar con rotundidad si Calderón estuvo influido por los versos de Lope de Vega y Mira de Amescua (la datación, aproximada en estos dos últimos tampoco ayuda), los ecos y reminiscencias recíprocas si nos hacen pensar en que, lejos de la casualidad, el maestro del auto apreció la fuerza dramática de los profetas en escena y la evocación de su martirio siguiendo de *El heredero del cielo* o la presencia del Niño eucarístico en el clímax de la pieza al igual que *El heredero*. Además, si tenemos en cuenta el caso de las comedias, que ha sido ampliamente estudiado, las reescrituras, colaboraciones, recreaciones de pasajes ajenos, etc. son una constante en el panorama literario del Siglo de Oro y sus más afamadas plumas, una circunstancia que no tendría por qué ser distinta en los autos sacramentales según se ha podido comprobar.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Ediciones de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2009, pp. 137-168.
- ARELLANO, Ignacio, «El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, I: los viajes mitológicos», *Revista de Literatura*, LXXVIII 145 (2011), pp. 165-182.
- ARELLANO, Ignacio, Ángel CILVETI, Blanca OTEIZA y M. Carmen PINILLOS, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La viña del Señor*, eds. I. Arellano, Á. Cilveti, B. Oteiza y M.C. Pinillos, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1996, pp. 11-84.
- ARELLANO, Ignacio, y J. Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La viña del Señor*, eds. I. Arellano, Á. Cilveti, B. Oteiza y M.C. Pinillos, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1996.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema, «Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla: consideraciones acerca del repertorio y su representación», en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, coord. R. González Cañal, Ediciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2015, pp. 79-90.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana, Madrid, 2006.
- FERNÁNDEZ MARCOS, Nicolás, *Vida de los profetas*, en *Apócrifos del Antiguo Testamento*, dir. A. Díez Macho, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1983, tomo II, pp. 513-525.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis, Londres, 1977.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «El dote del rosario de Claramonte, ¿un auto sacramental al uso?», en «A dos luces, a dos visos». *Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, coord. C. Mata Induráin, Reichenberger, Kassel, 2020, pp. 53-68.
- KURTZ, Barbara E., *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Catholic University of America Press, Washington D.C., 1991.
- MARCELLO, Elena E., «Introducción» a Lope de Vega, *El heredero del cielo*, ed. E.E. Marcelo, Reichenberger, Kassel, 2019, pp. 11-41.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio de, *El heredero*, ed. P. Correa, en *Teatro completo (Autos religiosos)*, Universidad de Granada-Diputación de Granada, Granada, 2007, vol. 7, pp. 201-238.

REYRE, Dominique, *Lo hebreo en los autos de Calderón*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1998.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, «Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII: volúmenes propios, colectivos y misceláneas», *Revista de Filología Española*, XLVIII (2018), pp. 161-184.

Sagrada Biblia, Universidad de Navarra, Pamplona, 1997-2004, 5 vols.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «El viaje marítimo del mercader en los autos de Calderón», *Anuario calderoniano*, IV (2011), pp. 349-363.

VEGA, Lope de, *El heredero del cielo*, ed. E.E. Marcelo, Kassel, Reichenberger, 2019, pp. 9-90.

Vida de los Profetas: ver Fernández Marcos.