OTRA COMEDIA «DESCONOCIDA» DE LOPE DE VEGA: «EL CABALLERO DEL SACRAMENTO»

Esta augusta asamblea de hispanistas de todo el mundo, reunida en la más venerable de las universidades españolas, parece lugar muy oportuno para rendir homenaje a uno de los primeros hispanistas internacionales, Henry Richard Vassall, el tercer lord Holland (1773-1840)[1]. Más oportuno todavía hubiera sido el primer congreso, celebrado como sabemos en otra universidad no menos antigua, la de Oxford, por haber sido ésta su *alma mater*. Pero me complace recordar, como leal alumno de Cambridge, que a Holland le agradaba muy poco Oxford. «Confieso» —llegó a decir— «que de cualquier modo que se considere a Oxford, no puedo imaginarme un lugar peor para la educación de un caballero». Por otra parte, era tan grande su entusiasmo por España, que visitó repetidas veces, y tanta su admiración por su literatura clásica, que le hubiera complacido, sin duda, que le recordásemos hoy en Salamanca.

Preclaro caballero, gran hombre de estado y amigo íntimo de los mejores políticos y literatos europeos de su época, Holland es ante todo, para nosotros, el autor del primer estudio serio sobre la vida y escritos de Lope[2]. Es lástima que no tengamos tiempo ahora para estudiarlo de cerca, ya que nos importa más otra labor suya, la de haber reunido una preciosa colección de comedias del Monstruo de la Naturaleza. Notemos solamente que entre los apéndices de la primera edición, la de 1806, incluyó un inventario de 497 comedias de Lope, comentando que había adquirido en Madrid la tercera parte de ellas, es decir, más de 160. Fueron a parar, naturalmente, a la magnífica biblioteca de su casa solariega de Kensington, Holland House; y allí permaneció más de un siglo tan importante colección. Allí la consultó algún que otro insigne hispanista: entre 1922 y 1935, por ejemplo, don José Fernández Montesinos editó los manuscritos autógrafos de *El cuerdo loco*, *El marqués de las Navas* y *Barlaán y Josafat*[3]; y el profesor W. L. Fichter señaló acertadamente que el manus-

---

[1] Sobre lord Holland, véase B. W. WARDROPPER, 'An Early English Hispanist', *Bulletin of Spanish Studies*, XXIV (1947), pp. 259-68, como también LORD ILCHESTER, *The Home of the Hollands 1605-1820*, Londres, 1937.

[2] *Some Account of the Life and Writings of Lope Felix de Vega Carpio*, Londres, 1806. Una segunda edición, en dos tomos, se publicó en 1817.

[3] Teatro Antiguo Español, tomos IV, VI y VIII, Madrid, 1922, 1925 y 1935.

crito de *Al pasar del arroyo* era una copia tardía pero fidedigna del autógrafo de Lope[4]. Pero para la mayoría de los estudiosos, si bien conocían la existencia de la colección, «también la vista fue de oídas». Y después de la destrucción de Holland House en la Segunda Guerra Mundial, no creo que ningún lopista haya visto lo que queda de la colección[5]. Últimamente, sin embargo, se ha sacado microfilm de todo ello, para que esté por fin al alcance de todos[6].

Los únicos inventarios de la colección que se han publicado son las listas de *sueltas* y manuscritos que figuran en el *Catálogo de Comedias y Autos* de Lope, cuyo autor original fue otro insigne hispanista inglés, John Rutter Chorley[7]. Y como su contenido actual no corresponde muy exactamente a tales listas, convendrá indicar aquí —sin tratar de explicarlas— las discrepancias. Chorley registra 29 comedias *sueltas;* de éstas constan solamente dos[8], pero hay nueve que no menciona —seis de Lope y tres de otros autores[9]— amén de unas 24 *desglosadas*. En cambio, de los 22 manuscritos que cita, se han conservado todos (a excepción del autógrafo de *Barlaán y Josafat)*, y constan ocho más que no menciona —seis de otros autores[10] y dos de Lope: *El premio del bien hablar* y *El castigo sin venganza*. Entre estos manuscritos se incluyen algunos de destacada importancia, además de los que dieron a conocer Montesinos y Fichter. Mencionaremos, por ejemplo, una copia de *Fuente Ovejuna*, que brinda alguna que otra variante de interés, y otra de *Peribáñez* (o más bien de una refundición, según parece). *Amar por ver amar*, con cuatro licencias de 1651, es el manuscrito más antiguo que tenemos de *El perro*

---

[4] 'A Manuscript Copy of the Lost Autograph of Lope de Vega's *Al pasar del arroyo*', *Hispanic Review*, III (1935), pp. 202-19.

[5] Se conserva ahora en Melbury House, en el condado de Dorset, donde he podido consultarlo gracias a la generosa amabilidad de la Vizcondesa de Galway.

[6] Para toda clase de informes, consúltese Mr. R. I. H. Charlton, Micro Methods Limited, East Ardsley, Wakefield, Yorkshire, Inglaterra.

[7] Sobre Chorley, véanse J. J. METFORD, 'An Early Liverpool Hispanist', *Bulletin of Spanish Studies*, XXV (1948), pp. 247-59, y X. A. FERNÁNDEZ, 'A la pista de I. R. Chorley', *Romance Notes*, VII (1967), pp. 270-72.

Examinó la colección en 1857, algo someramente, como confiesa en su *Tabla de la Comedia Nacional de España*, que se conserva manuscrita en el Museo Británico. Su *Catálogo* fue publicado, con modificaciones de Hartzenbusch y La Barrera, en la Biblioteca de Autores Españoles, LII, Madrid, 1860, pp. 535-58; enmendado después por el autor original, en tiradas aparte de estas páginas (Museo Británico, 11725.g.6 y 11726.h.30); y editado con más adiciones por H. A. RENNERT, *The Life of Lope de Vega*, Glasgow, 1904, pp. 418-503, y *Revue Hispanique*, XXXIII (1915), 1-284.

[8] *La moza del cántaro, El gallardo catalán.*

[9] *La dama melindrosa, El hijo de los leones, El mejor alcalde el rey, El premio del bien hablar, Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses* (dos partes); *El estudiante de día y galán de noche, No hay contra un padre razón, El Señor Don Juan de Austria.*

[10] *El cautivo por su dama, Del prometer al cumplir, Más vale fingir que amar, No hay bien sin ajeno daño, No hay ciencia contra el amor, El privilegio de las mujeres.*

del hortelano, y su texto —por no derivar de la tradición impresa— puede ayudarnos notablemente a reconstruir lo que escribiera Lope; pero ni Kohler ni Kossoff lo utilizaron en sus ediciones críticas[11]. *Antonio Roca*, sin ser como pensaba Chorley otro autógrafo de Lope, es sustancialmente, como en otro lugar he mantenido, la comedia de semejante título citada en el *Peregrino* de 1604; la que publicó Cotarelo no es más que una refundición tardía, muy distinta y muy inferior[12].

El manuscrito que hoy nos preocupa, sin embargo, es el ológrafo de *El caballero del sacramento*. Entre las 43 comedias autógrafas de Lope, es la *única*, según parece, que no ha estudiado *nadie*. Todas las demás han sido utilizadas en la preparación de ediciones más o menos críticas, o en estudios de la técnica y estilo del Fénix. *El caballero del Sacramento*, tal como la escribió su autor, resulta ser, pues, otra comedia desconocida de Lope de Vega.

El manuscrito no reserva grandes sorpresas en cuanto a su forma. Lope siguió en él conocidas costumbres suyas, y las suposiciones de Fichter a su propósito quedan confirmadas[13]. Cada página del texto está encabezada por las iniciales J M (o tal vez J M J)[14]; Lope no añadía todavía la A ó A C que había de poner a partir de *El cardenal de Belén* (27/8/1610). El manuscrito ostenta asimismo el dibujito eucarístico (dos ángeles que adoran una hostia) que aparece en *La hermosa Ester* y en otros once autógrafos posteriores (entre 1610 y 1617), si bien dicho emblema, como en *La hermosa Ester*, encabeza solamente el acto primero. El tercero viene seguido de la invocación «Loado sea el sanctissimo **sacramt°**», que también es usual en Lope en este período. Después vienen la disculpa «Si quid dictum...» etc., el lugar y fecha —«En Toledo A 27 de abril de 1610»— y la firma rubricada de Lope de Vega Carpio. Siguen licencias de 1610, 1612 y 1614; pero aparte de estas censuras apenas aparece en todo el manuscrito otra mano que la de Lope[15].

[11] **Véanse las ediciones de Eugène Kohler, París, 1951 (segunda edición) y de A. David Kossoff, Madrid, 1970.**

[12] Mi estudio 'El auténtico *Antonio Roca* está incluido en un Homenaje al profesor W. L. Fichter que aparecerá pronto.

[13] W. L. FICHTER, 'New Aids for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays', *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 79-90. El ms. consta de 58 hojas, con la 38.ª en blanco. Cada acto lleva foliación independiente, y está precedido por dos hojas sin numerar, con los *versos* en blanco; una trae el título, otra el reparto del acto. El primero, como el segundo, ocupa 16 hojas; el tercero 18, acabando el texto en el recto de la última.

[14] Véanse el estudio de Fichter, y la edición de *Carlos V en Francia* por A. REICHENBERGER, Filadelfia, 1962, p. 15, n. 9. Las hojas preliminares de cada acto están encabezadas por una cruz solamente.

[15] La primera hoja trae «N. 466», y el verso de la primera hoja preliminar del tercer acto unas cinco palabras de difícil lectura. Todo lo demás es de Lope: las correcciones, que,

En realidad, tampoco nos sorprende mucho en cuanto al texto; porque nuestra comedia «desconocida» no ha quedado inédita; al contrario, existen tres textos impresos, y resulta que son buenas... relativamente. Los dos primeros corresponden a dos ediciones de la *Décima Quinta Parte de Comedias* de Lope. Se imprimieron ambas en Madrid en 1621, a costa del librero Alonso Pérez; una por Fernando Correa de Montenegro, otra por la viuda de Alonso Martín[16]. Pudiera plantearse, pues, un problema de prioridad; pero resulta indudable que la de Correa es la primera y más correcta. Así lo comprobó E. Juliá Martínez en su edición de *La buena guarda*[17]; y viene a confirmarlo el estudio de nuestra comedia. El texto de Correa es defectuoso, naturalmente; pero puede haberse copiado del autógrafo (o de un manuscrito muy semejante). Incluso las acotaciones son parecidas, si bien han sufrido ciertas modificaciones consistentes[18]. No falta ni un verso del diálogo, y las variantes menores (si descontamos ligeros cambios ortográficos) no pasan de unas ochenta; y en cuatro casos el impresor ha corregido evidentes descuidos del autor. El texto de «la viuda» corrige asimismo unos 17 errores manifiestos del de Correa, pero repite los demás e introduce más de 40 variantes propias.

El tercer texto impreso fue el que publicó Menéndez y Pelayo para la Real Academia[19]. Tomó como base, afortunadamente, la primera de las ediciones anteriores; pero omitió, comentando que faltaban, dos versos que de hecho no faltan en la *Parte*, modernizó indebidamente muchos vocablos y usos lopescos, e intentó —callada y no siempre atinadamente— subsanar supuestas imperfecciones del texto. Efectivamente, en unos 25 lugares mejoró el texto de la *princeps;* pero en más de 40 lo empeoró. La edición académica, por lo tanto, no debe servir de base para el estudio «científico», por así decirlo, de nuestra comedia.

Es verdad, como insistieron Morley y Bruerton[20], que para el examen de la estructura estrófica de las comedias de Lope, no es del todo esencial acudir a sus autógrafos; en cambio es imprescindible para el estudio de otros aspectos de su técnica —su ortología, por ejemplo—[21]. Nuestro

como de costumbre, son relativamente pocas y están hechas al correr de la pluma; las acotaciones, acompañadas casi siempre por su cruz de Jerusalén; las consabidas rayas horizontales que sirven para indicar que la escena queda un momento vacía.

[16] Ejemplares de la primera: Museo Británico, 11726.k.22; Biblioteca Nacional, R 23.475. De la segunda: R 13.866; R 14.108; Usoz 10.573. Véase C. PÉREZ PASTOR, *Bibliografía Madrileña*, III, Madrid, 1907, pp. 62-65.

[17] LOPE DE VEGA, *Obras dramáticas escogidas*, I, Madrid, 1934.

[18] Como el cambio de *salir* en *entrar*, el empleo del indicativo en vez del subjuntivo, etc.

[19] *Obras de Lope de Vega publicadas por la R. A. E.*, tomo VIII, Madrid, 1898.

[20] S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York, 1941, y *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1968.

[21] Véanse S. G. MORLEY, 'Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega',

manuscrito, en efecto, contiene varias palabras cuyo silabeo para Lope no estaba documentado —*contramaestre* (5), *contrahizo* (4), *tornear* (3), *fluctuó* (3), *Periandro* (4), *meduseo* (4)— y suministra más datos sobre otras; por ejemplo, confirma con 24 ejemplos (¡y dos excepciones!) que el pronombre del protagonista, Luis, es normalmente monosílabo dentro del verso pero disílabo al final[22]. También nos dice si Lope prefería hiato o sinalefa delante de palabras como *agnus* y *hostia* que no se encontraban en los autógrafos estudiados ya, y aporta nuevos datos en cuanto a su criterio en otros casos —*hombre, ola, ojos, hubo*—[23].

Algo parecido ha de decirse de las rimas. El profesor Arjona dijo que nuestra comedia contenía una desmesurada cantidad de irregularidades[24]; pero éstas proceden, como Arjona sospechaba, de los textos impresos. El autógrafo comprueba una vez más la maestría de Lope y el «imperio que tenía en los consonantes»[25]. Hay varias autorrimas, pero solamente una inadmisible: la primera edición, sin embargo, introduce otra[26]. Rima falsa no hay ninguna; pero la *princeps* introduce dos[27]. Y una estrofa defectuosa que cita Arjona lo es solamente en la edición académica.

Tampoco el léxico de Lope puede estudiarse de modo adecuado fuera de sus autógrafos[28]. En *El caballero del Sacramento* se documentan nuevamente, por ejemplo, vocablos como *brumetes, estayes* y *pelegrinos;* pero la edición académica los suprime todos[29]. *Pirámide*, según Cuervo, es

---

Estudios eruditos in memoriam de Bonilla y San Martín, tomo I, Madrid, 1927, pp. 525-44; WALTER POESSE, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Bloomington, 1949; como también la reseña de W. L. FICHTER, *Hispanic Review*, XVIII (1950), pp. 269-73, y su estudio 'Orthöepy as an Aid for Establishing a Canon of Lope de Vega's Authentic Plays', *Estudios hispánicos, homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, 1952, pp. 143-53.

22 *Laúd* es bisílabo una vez (dentro del verso); *oid*, monosílabo una vez (dentro); *quieto*, bisílabo una vez (al final); *inquietas*, como adjetivo, trisílabo una vez (al final); *inquietas*, como verbo, tetrasílabo una vez (al final).

23 Hay hiato en los siguientes casos: *o/hombre* (dentro del verso), *de/hombre* (al final); *levantada/ola* (al final); *de/ojos* (al final); *ya/hubo* (dentro); *este/agnus* (dentro); *una/hostia* (al final: dos casos); *la/hostia* (dentro); pero sinalefa en un caso de *y hostia* (dentro).

24 J. H. ARJONA, 'Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph *comedias*', *Hispanic Review*, XXIII (1955), p. 116.

25 Se dan solamente dos casos de asonancia en vez de consonancia *(señal-llegar; rey-ser)*, y uno de consonancia (repetida) en una tirada de romance (con asonancia en *é*); no hay ninguno de asonancia entre consonantes contiguas ni de rima andaluza.

26 Lope rima *es ydo* con *e sido;* la *Parte* (94v) trae en ambos casos *he sido.*

27 Lope rima *conmigo* con *enemigo;* la *Parte* (95r) trae *enemiga;* Lope rima *fuelles* con *desuelles;* la *Parte* (92v) reza *desueles.*

28 Véanse L. SALEMBIEN, 'Le vocabulaire de Lope de Vega', *Bulletin Hispanique*, XXXIV-V (1932-33); S. MONTOTO, 'Contribución al vocabulario de Lope de Vega', *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII-IX (1947-49); y ahora el nuevo estudio de C. Fernández Gómez.

29 *Brumetes* se convierte en *grumetes* (ed. citada, 454a); *y estayes*, en *y estallen* (454a); *pelegrinos*, en *peregrinos* (481b).

siempre masculino para Lope; la edición académica lo cambia en femenino [30].

También ha quedado desconocida nuestra comedia en cuanto desatendida o exageradamente despreciada por los muy contados críticos que han reparado en ella. Para Menéndez y Pelayo, era «todavía más informe y desordenada» que la refundición atribuida a Moreto, «aunque mejor escrita» [31]. Para Vossler, que la escogió como típica de la triple inspiración de Lope —religiosa, nacional y social— era un «híbrido engendro», «una milagrera y pretenciosa mescolanza» [32]. Dichas censuras no son del todo inadmisibles, como parecerá confirmar, sin duda, un brevísimo resumen de su argumento:

Don Luis de Moncada, por salvar una hostia sagrada del incendio de una iglesia, pierde la oportunidad de escaparse con su amada, su prima doña Gracia, que se casa, despechada, con el rey de Sicilia. Siguiéndola a Palermo para darle una explicación, es preso por el celoso marido, pero librado milagrosamente de morir en una hoguera y llevado por los aires a Perpiñán, donde vence a un ejército francés. Blanca, repudiada por el rey y traicionada por una criada, está a punto de morir en el mar, pero se libra por un milagro parecido, y por fin aparece, disfrazada de villana, ante su amante, ya Conde de Barcelona.

Pero convendría examinar hasta qué punto la comedia puede defenderse artísticamente, como también hasta qué punto se explica en relación con la profunda y complicada crisis, a la vez personal y religiosa, que Lope vivía en la época de su composición.

---

[30] *Pirámides egipcios* se cambia en *pirámides egipcias* (476b); véase ANDRÉS BELLO, *Gramática de la lengua castellana*, con notas e índices de R. J. CUERVO, cuarta edición, Buenos Aires, 1954, pp. 411-12.

[31] Ed. citada, p. c. Dicha refundición se publicó (con el título: *El Eneas de Dios)* en la 15.ª Parte de *Comedias escogidas*, Madrid, 1661; y (con el de *El caballero del Sacramento)* en la *Segunda parte* de las comedias de Moreto, Madrid, 1676, y en *sueltas* del siglo XVIII. De esta obra ha conservado otro texto, algo más completo, según parece, el manuscrito 16.089 de la Biblioteca Nacional; no lleva atribución alguna, y se intitula: *Lo que la religión puede en un noble catalán.*

El ms. 11.713 contiene una refundición distinta, atribuida también a Moreto, que también se intitula *El Eneas de Dios.* Una comedia de este título estaba en poder del *autor* Diego Osorio de Velasco en 1651; véase C. PÉREZ PASTOR, *Documentos para la biografía de Calderón*, I, Madrid, 1905, p. 186, y cf. E. COTARELO Y MORI, *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, 1916, p. 73.

No he visto ninguna comedia que llevara el título *El blasón de las Moncadas*, ni la que según La Barrera se publicó en una *suelta* atribuida a Gaspar del Aguilar, con el título de *El caballero del Sacramento;* pero parece posible por el asunto que se haya publicado con dicho título una comedia de Aguilar totalmente distinta de las citadas, *El gran patriarca Juan de Ribera.*

[32] KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, pp. 346-47. Véase últimamente WILFRIED FLOECK, 'Das Ritterideal in der Spanischen Comedia des Goldenen Zeitalters', *IberoRomania*, II (1970), pp. 15-55.

Las relaciones con Micaela de Luján parecen haber terminado en 1607 ó 1608, y como escribió María Goyri de Menéndez Pidal: «Desaparecida Micaela, se opera en Lope un cambio de vida que no han tenido en cuenta sus biógrafos, más atentos a los escándalos que a los hechos virtuosos; es el momento de cordura en que vuelve los ojos a su hogar legítimo y busca la tranquilidad de conciencia»[33]. Las cartas escritas por Lope hacia 1610 aluden con frecuencia a su esposa y a su pequeño Carlos Félix, como también a sus propias idas y vueltas entre Madrid y Toledo, hasta que la familia se traslada definitivamente a la capital, con la compra en septiembre de la casa de la calle de Francos, en que ha de lograr fugazmente «una vida realmente de hogar»[34]. Lope describe por ejemplo cómo fue a Pinto a recibir a su enfermiza doña Juana, «de quien ya la vejez me ha hecho galán»[35]. Seguirá preocupándose solícitamente por la salud de su esposa y la de su amado hijo legítimo, hasta que en 1612 y 1613 se le mueren los dos[36].

Paralelamente, participa en junio de 1608 (año en que también empieza a titularse Familiar del Santo Oficio) en una justa poética celebrada en Toledo en loor de la Eucaristía, como «esclavo del santísimo sacramento», quizás porque pertenece ya a la Congregación de Esclavos del Caballero de Gracia[37]. Ingresa en enero de 1610 en otra Congregación, la del Oratorio del Olivar, y a finales de abril, en Toledo —tres días después de terminada allí nuestra comedia— describe para el Duque de Sessa, entre burlas y veras, más actividades devotas: «Aquí es todo reformación de costumbres y exercicios espirituales, a que yo acudo remissamente, porque

---

[33] 'La Celia de Lope de Vega', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), p. 389. Añade en nota: «A ese período de asesamiento entre 1609 y 1612 pertenece una densa producción literaria con manifestaciones de arrepentimiento y mayor intensidad religiosa: *Los cuatro soliloquios* (1610), *Los pastores de Belén*, especie de *Arcadia* vuelta a lo divino; y en el teatro *El caballero del Sacramento*, *La bella Ester*, *La buena guarda* y *Cardenal de Belén*».

[34] J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Vivir y crear de Lope de Vega*, I, Madrid, 1946, p. 258. Véase también H. A. RENNERT y A. CASTRO, *Vida de Lope de Vega*. Notas adicionales de F. LÁZARO CARRETER, Salamanca, 1969, pp. 187-88, y la Epístola al doctor Matías de Porras publicada en la *Circe*, Madrid, 1624, pp. 177-78.

[35] *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, tomo III, Madrid, 1941, p. 26.

[36] C. PÉREZ PASTOR, 'Datos desconocidos para la vida de Lope de Vega', *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, I, Madrid, 1899, p. 597. Sobre la sentida elegía que se publicó en *Rimas Sacras*, véase ALDA CROCE, 'La *Canción a la muerte de Carlos Félix* di Lope de Vega', *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid, 1953, pp. 391-404.

[37] *Al santissimo sacramento en su fiesta, Justa poetica... Recopilada por Alonso García...*, Toledo, 1609 (reproducido por A. Pérez Gómez, Valencia, 1951). Claro que el título de «esclavo» puede haberse añadido al nombre de Lope antes de concederse el privilegio del libro, el 15 de marzo de 1609. Véanse A. CASTRO, 'Datos para la vida de Lope de Vega', *Revista de Filología Española*, V (1918), pp. 398-404; A. RESTORI, *Il cavaliere di Grazia*, Nápoles, 1924; R. BENÍTEZ CLAROS, 'Lope de Vega y la Congregación de Esclavos del Caballero de Gracia', *Revista de Bibliografía Nacional*, VI (1945), pp. 333-38.

el tiempo ha sido tan riguroso como Vexa. de allá me escribe; si esto no es achaque, como de los que no ayunan porque caminan, hállole tan trocado que desseo aprender aquí lo que allá no he podido»[38]. En septiembre de 1611 ingresará en la Venerable Orden Tercera de Penitencia de San Francisco; en 1614 ha de recibir órdenes menores, y luego las sacerdotales.

Las principales obras no dramáticas compuestas en estos años, a partir de la aparición de *Jerusalén conquistada* —es decir, su *Forma breve de rezar el rosario*, sus *Cuatro soliloquios*, sus *Pastores de Belén*, sus *Contemplativos discursos*, su *Segunda parte del desengaño* y sus *Rimas sacras*— son casi exclusivamente devotas, cuando no eucarísticas. Su motivo principal es el rechazamiento de lo mundano a favor de lo divino; están llenas de remordimientos por amores de la carne y de adoración al Cuerpo Sagrado, crucificado o sacramentado. En vez del cordero manso, el cordero asado (!)[39]. Es natural, pues, que predominen semejantes temas en las comedias de aquellos años; en *La hermosa Ester* y *La buena guarda*, escritas (como *El caballero del Sacramento)* en abril de **1610**; en *El cardenal de Belén*, de agosto del mismo año; en *Barlaán y Josafat*, de febrero del siguiente; y en otras de la época cuya fecha es más difícil de precisar: *El divino africano*, *Lo fingido verdadero*. *Lo que hay que fiar del mundo*, *Juan de Dios y Antón Martín*. Pero es interesante observar la compatibilidad de estos temas con otro; en algunas de las comedias citadas, y en otras de entonces —*La cortesía de España*, *La discordia en los casados*— se ensalza el estado matrimonial y se celebra a la esposa que permanece virtuosa y fiel aunque ofendida y maltratada. Se hace la apología del amor lícito, «sacramental».

Los temas referidos reaparecen todos en *El caballero del Sacramento*, y explican distintos aspectos de su trama. Por ejemplo, en una escena algo pegadiza que a mí me parece autobiográfica y me gusta casi tanto como la obra entera, el villano Celio confiesa al viejo Felino que ha escarmentado de unos amores. Conviene en hacerse sacristán; incluso envidia

---

[38] *Epistolario*, III, p. 19.

[39] «Comeremos juntos, / que assandose queda / aquel corderito / que san Juan enseña.» Edilio Primero, *Rimas sacras*, Madrid, 1614, 169v. «Cordero que asó el Amor / aquel viernes por la tarde / para su gran Padre eterno. / que comen tarde los Grandes.» Romance al Santissimo Sacramento, *ibid.*, 180r. «Cordero asado en cruz, el pecho herido / para que exhale el fuego en que se quema...» *La buena guarda*, *Obras... R. A. E.*, tomo V, p. 351. «... el que en la llama ayer / sacó un cordero que quiso / asar el fuego, sin ver / que ha días que estaba asado / para dejarse comer.» *El caballero del sacramento*.

Sobre el 'cordero manso', véase FERNANDO LÁZARO, 'Lope, pastor robado. Vida y arte, en los sonetos de los mansos', *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, 1966, pp. 173-200.

el estado de los frailes de Montserrat. Pero aparece una villana, de vueltas de una novena en compañía de Gracia y Celio reconoce que es su esposa: «Ya lo dice el nuevo amor/que mi corazón la tiene».

Dentro ya del argumento principal, el rey de Sicilia no sólo intenta matar al protagonista sino que repudia injustamente a su consorte, para reconocer después su error —como los reyes de *La hermosa Ester* y *La discordia en los casados*—. Repite como estribillo: «Ay qué desgracia fue perderte, Gracia;/pero mi culpa fue, no fue desgracia». Intenta recobrarla; pero ante el hecho aparente de su muerte, que acata —más ejemplar todavía— como la voluntad de Dios, acepta la necesidad de convivir con la «fiera arpía» que es ahora su legítima mujer.

En realidad el personaje de Gracia, de concepción muy neoplatónica, constituye no solamente un lucido papel femenino, sino el eje central de toda la obra, de su trama y de su temática. Los múltiples juegos de palabra a que se presta el nombre no son del todo triviales. Subrayan su intencionada propiedad y ambigüedad, que se indican repetidamente desde los primeros versos: «... pues como profecía se adelanta/llamarla Gracia a la que tuvo tanta». Es más hermosa, dice el rey, que el retrato suyo que ha visto; pero es ella misma una especie de retrato, la más bella hechura de la Naturaleza, que le puso el nombre de Gracia «porque se pudiese ver/que algún ángel contrahizo». A un ángel, en efecto, se compara repetidas veces, como Clara en *La buena guarda;* al parecer, tiene «partes más que humanas». Y sin embargo... cuando don Luis recoge en su pecho el tesoro del Sacramento, con «El que por amarnos tanto/se puso allí cifrado», el retrato de Gracia que él lleva, «aquel humano tesoro/que por ídolo servía» pasa milagrosamente a sus espaldas. «Al fin, al fin es mujer...» una mujer apasionada, despechada, vengativa y violenta. Pero en su desdicha se muestra también «gran reina» —virtuosa, fuerte, y (por fin) devota—. *De profundis* pide favor no sólo a la Reina del Cielo, sino también al Sacramento, y le aparece un Cáliz que lleva su barquillo a la orilla, «porque el Espíritu Santo/es viento de vida y gracia».

Los temas que he señalado están reforzados en la comedia por la simbología de los elementos —simbología demasiado densa para que la exponga por completo ahora—. La del fuego, por ejemplo, anticipa aquel soneto neoplatónico de los tres fuegos de *La doma boba* de 1613 (etc.), de que Lope se sentiría tan orgulloso[40]. Las pasiones humanas, los amores y celos del Rey, de Luis, de Gracia, se expresan constantemente al prin-

---

[40] Véase DÁMASO ALONSO, 'Lope de Vega, símbolo del barroco', en *Poesía Española*, Madrid, 1952, pp. 417-78.

cipio bajo la consabida metáfora del fuego[41]. Pero asoma al diálogo un fuego ya no sólo metafórico, sino también material cuando la fuga de los amantes se dificulta por las luminarias que —compitiendo con las del cielo— celebran (y simbolizan) los deseos del rey de conseguir a Gracia[42]. Y a poco se anuncia a gritos que estas luminarias han puesto fuego al templo; la devoción a lo divino se ve amenazada por la pasión humana[43]. El símbolo sale ahora al escenario, primero en «algunas llamas» que salen, según la acotación, de una torre. Y don Luis abandona en seguida a su amor para acudir a «fuego de tanta importancia», abrasado, como aclara, por el amoroso celo del Señor. Reaparece, «abrasado de amor», «en la cabeza algunas llamas, que se hacen con agua ardiente de quinta esencia»; las apaga su criado, pero él comenta: «Como no apagues la fe,/cuanto es fuego todo es nada». Por su ardiente devoción ha superado las hazañas análogas de los héroes del Antiguo Testamento y de la Antigüedad, ha sido «Eneas de Dios»[44]. El fuego de un honesto amor sigue ardiendo, pero más templado, en su corazón[45]; cuando se frustra, pide que lo consuma el fuego divino, prestando una nueva ambigüedad a un viejo estribillo: «Fuego de Dios en el querer bien». Sabe que siempre ha de anteponerse el amor divino, como sintetiza su empresa, «un cáliz y una hostia, entre unas llamas», con la letra: «Mis llamas troqué por éstas; /juzgad vos/lo que va de vos a Dios»[46]. Se enciende ahora contra él otro fuego, la ira del Rey que toma cuerpo escénicamente en la hoguera donde debe morir. Pero... «A quien del fuego me saca/así le saco del fuego»; el amor divino, el «Cordero asado» que el salvó, le defiende de la fuerza destructora de la pasión humana, «que ningún fuego a la inocencia abrasa».

De modo análogo, las inquietas aguas del mar se asocian en toda la obra con las furiosas pasiones del hombre; Gracia, como ya vimos, se ve amenazada por ellas, pero también se libra de su fuerza destructora por una devoción parecida a la de su amante. Así llega a ser una consorte digna del Caballero del Sacramento. Este, por su parte, merece el matri-

---

41 *Obras... R. A. E.*, VIII, pp. 451-55 *(passim)*, 464a. (Cito por el texto deficiente de la edición académica, por ser el más asequible a todos.)

42 *Ibid.*, pp. 453, 456-57.

43 «El fuego que arder porfía / ... de las luminarias / se debió de emprender luego.» «Hereje es este fuego, pues que pierde / el respeto a los templos consagrados / y quema las imágenes divinas.» «De arriba caen abrasadas vigas, / sacadas de la silla de su asiento, / que parecen los ángeles y estrellas / cuando bajó Luzbel el tercio de ellas.» *Ibid.*, pp. 458-59.

44 *Ibid.*, pp. 459-60, 465-66.

45 *Ibid.*, pp. 461, 469a.

46 «Por cierto / que no puede haber empresa / en la tierra ni en el cielo / de más valor que la suya. / —Es de manera, que pienso / que en el torneo que allá / ciertos ángeles hicieron / la llevaba San Miguel, / que es el Archiduque de ellos.» *Ibid.*, p. 471b.

monio sacramental, la paz y felicidad que se prevé para su reino, por haber buscado primero el reino de Dios, por haber puesto «amor y esperanza/y fe en bien que a Dios alcanza».

Nuestra comedia, evidentemente, constituye un testimonio más de la devoción al Sacramento de que dan fe tantísimas obras de Lope[47]. Es posible, incluso, que la haya escrito, como otras, a petición de sus correligionarios, o —como muchas de sus comedias de santos— para una ocasión determinada[48]. Pero refleja asimismo más amplias preocupaciones suyas en un período crítico de su vida. Y como obra de arte, como un ensayo de auto sacramental en tres actos, por ejemplo —«híbrido engendro» en este sentido también— está pidiendo una revaloración. No merece seguir siendo otra comedia desconocida de Lope.

VÍCTOR DIXON

Universidad de Manchester

---

[47] Recuérdense todos sus autos, sus *Triunfos divinos* y muchísimas poesías cortas, entre las que sobresale el soneto «Cuando en mis manos, Rey Eterno, os miro». Véase M. AUDREY AARON, *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, 1967, pp. 117-37. En *Rimas sacras* Lope incluyó ocho —cuatro de los cuales había escrito para la Justa de 1608 o como «esclavo».

[48] Para Navidades de 1615 (?) hizo «villancicos» —una representación dramática, evidentemente— «para el Caballero de Gracia.» (*Epistolario*, III, pp. 218-20); y parece haber escrito en colaboración con otro «esclavo» el auto de *Los dos ingenios...* Véanse *Obras... R. A. E.*, III, Madrid, 1893, la reseña de A. RESTORI, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXII (1898), p. 113, y B. W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, 1967, pp. 280-82.

De nuestra comedia sólo sabemos que su primera licencia se dio el 9 de agosto de 1610, en Madrid, y que según la *15.ª Parte* «Representóla Balbín.»