

Indice

Premessa	p. 3
1. Introduzione: Rinascimento, Riforma e Controriforma in età moderna	p. 5
1.1. Il neo-cattolicesimo tridentino	p. 18
1.2. La Spagna	p. 30
1.3. <i>L'auto sacramental</i> come strumento di mobilitazione teologica e politica	p. 40
2. La celebrazione del Corpus Domini	p. 44
3. <i>L'auto sacramental</i>	p. 56
3.1. Origini degli <i>autos</i>	p. 62
3.2. La spettacolare messa in scena degli <i>autos sacramentales</i>	p. 71
3.2.1. Scenografia e luoghi di rappresentazione	p. 72
3.2.2. Gli attori degli <i>autos</i>	p. 78
3.2.3. La musica	p. 82
3.2.4. Il pubblico	p. 83
3.3. Autori di <i>autos sacramentales</i>	p. 87
3.4. La proibizione degli <i>autos sacramentales</i>	p. 92
4. Uno studio di caso: Lope de Vega e <i>l'auto sacramental</i>	p. 97
4.1. <i>Autos</i> conservati	p. 107
4.2. Tipi di <i>autos</i> . Classificazione.	p. 117

5. <i>Autos</i> storici, di avvenimenti e leggendari	p. 121
5.1 Analisi degli <i>autos</i> storici	p. 123
6. Conclusioni	p. 155
Bibliografia	p. 160
Appendice	p. 175

PREMESSA

La ricerca di tesi intende delineare alcuni risultati di studio sull'*auto sacramental* come genere letterario e di mobilitazione teologica contro l'eresia che ha caratterizzato una fase importante della storia e della cultura della Spagna moderna, tra XVI e XVII secolo. Il neo-cattolicesimo tridentino, "controriformistico" e "riformatore" insieme, trova infatti nella Spagna degli Austria (marcata fortemente dalla passione religiosa del re Filippo II) un esempio straordinario per inquadrare quali strumenti le *élite* misero in campo per mobilitare il popolo alla riscoperta della fede "contro" l'eresia. Proprio nel genere degli *autos* si cimentarono infatti grandi autori del tempo, che entro i limiti del genere diedero un'impronta particolare alle proprie opere del genere. Tra questi Lope de Vega, di grande notorietà e influenza a quel tempo, ne è uno degli esempio più autorevoli.

Grazie alla possibilità di studio presso il gruppo Pro Lope dell'Università Autonoma di Barcellona, e presso l'Università La Sapienza di Roma, ho potuto portare avanti la ricerca basandomi sulle opere del tempo all'interno del contesto della più accreditata bibliografia storica e letteraria sul tema. Devo per i risultati

della ricerca ringraziare *in primis* la prof.ssa Giovanna Motta, che mi ha guidato durante il periodo dottorale nell'affrontare con molteplicità di visione la Spagna moderna e la sua cultura cattolica. Quindi la prof.ssa Aurora Egido, per il supporto scientifico e morale durante tanti anni di studio, e il prof. Guillermo Serès, che all'interno del gruppo di ricerca Pro Lope mi ha guidato nell'analisi dei testi e del loro valore semantico e teologico. Infine desidero ringraziare tutti i professori, i colleghi, i bibliotecari e gli amici che mi hanno supportato nella ricerca dei testi e nell'orientamento bibliografico in un tema di tale vastità e complessità: tra questi non posso esimermi di citare qui Ramón Valdés, Giordano Altarozzi, nonché nella rilettura della versione italiana Antonella ed Hector...

1. INTRODUZIONE STORICA: RINASCIMENTO, RIFORMA E CONTRORIFORMA IN ETÀ MODERNA

Il Cinquecento è un grande secolo, che alimenta con il suo pensiero e la sua azione quattro eventi che stanno alla base del mondo moderno. Esso introduce, con il Rinascimento, un nuovo modo di sentire, di pensare e quindi di agire, dà all'uomo fiducia nelle sue forze, cambia il modo in cui questi percepisce il mondo terreno e dunque anche il rapporto con l'aldilà. Sul piano politico, con la formazione dello Stato moderno, assoluto, laico e territoriale, lacera le pastoie sociali e politiche del Medioevo, svuotando di significato le strutture politiche caratteristiche di quel mondo, l'Impero e il Papato, libera forze sociali nuove dalla dipendenza ecclesiastica e spinge alle guerre di predominio. Prima contro il tentativo ghibellino di Carlo V di restaurare la *Res publica christiana* sotto la guida dell'Imperatore, poi contro quello di Filippo II di assoggettare l'Europa in nome della restaurazione cattolica, gli Stati territoriali vicini insorgono, si coalizzano e alla fine trionfano. Principi nuovi si fanno largo nelle relazioni tra Stati, e la pace

non è più ricercata nell'Impero e nel Papato, ma nell'equilibrio delle forze. Con la scoperta e lo sfruttamento dell'America, il Cinquecento allarga poi enormemente il commercio, dando a un processo già in atto dimensioni mai conosciute prime; l'enorme circolazione di metalli preziosi che tale evento produce porta a una vera e propria rivoluzione dei prezzi e con essa dei rapporti sociali, ponendo le prime basi del capitalismo che, nonostante le tante resistenze del XVII secolo, si affermerà definitivamente nel corso del Settecento. Il contatto con le terre d'oltremare pone poi le basi di quel colonialismo europeo che sarà una delle componenti principali della storia moderna. Con la Riforma, infine, il XVI secolo si ribella al Cristianesimo organizzato, gerarchico e formale dell'epoca precedente, rompe l'unità cattolica, riduce la religione alla sfera privata e rivendica il diritto alla religione individuale, personale, priva di mediazioni¹.

¹ Sull'evoluzione dell'Europa nella fase di passaggio dal Medioevo all'età moderna cfr in italiano: G. Motta, "La rivoluzione mancata del lungo Cinquecento. Élités e sviluppo economico fra continuità e nuove strategie distributive", in A.M. Falchero *et alii*, *La storia e l'economia. Miscellanea di studi in onore di Giorgio Mori*, Lativa, Varese, 2003, pp. 485-500; Eadem, "La nuova organizzazione dello Stato nell'Europa dell'età moderna", in *Anuarul Institutului Italo-Român de Studii Istorice*, I, 2003, pp. 23-35. Più in generale sul XVI secolo si vedano: G. Ritter, *La formazione dell'età moderna*, Laterza, Bari, 1964; H.G. Koenigsberger – G.L. Mosse – G.Q. Bowler, *L'Europa del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999; e soprattutto F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 voll., Einaudi, Torino, 2010.

L'azione congiunta di questi fondamentali processi storici porta dunque alla fine del mondo medievale e all'inizio della modernità, e pone così le basi dello sviluppo storico successivo. In tale contesto un ruolo decisivo è giocato, come si è visto, dall'elemento religioso, né poteva essere altrimenti, tenendo conto di quanto la religione influenzasse il modo di vivere e di sentire dell'uomo medievale; inoltre essa starebbe secondo la ben nota formula weberiana, alla base dello sviluppo capitalistico, altra caratteristica dominante del mondo moderno². Ma bisogna avvertire fin da subito che il ruolo della Riforma protestante non va esagerato; come riconosce lo storico tedesco Gerhard Ritter, la Riforma: «è restata ben lontana dal suo fine ultimo e supremo, ch'era quello di compenetrare tutta la cristianità occidentale»³, né essa intendeva: «rinnovare la civiltà occidentale, ma soltanto purgare, approfondire ed esaltare la religiosità cristiana; non si proponeva neanche, in linea di principio, un sovvertimento della Chiesa»⁴. Si può dunque sostenere che la sola Riforma non sarebbe stata sufficiente a sgretolare le pastoie del mondo medievale, ma essa ha offerto un contributo determinante rompendo

² M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 1998.

³ G. Ritter, *La formazione dell'età...*, cit., p. 2.

⁴ *Ibidem*.

l'unità cattolica creata dal Medioevo, dividendo l'Europa in opposte confessioni cristiane, liberalizzando le coscienze e le menti e modificando la società del tempo.

Un evento tanto importante non poteva non attirare l'attenzione degli storici, che lo hanno studiato nei suoi diversi aspetti in una produzione storiografica sterminata⁵. Per comprendere l'evoluzione e la diffusione del fenomeno, i motivi del suo successo in alcune aree geografiche e culturali e il fallimento, invece, in altre, è opportuno tentare di identificarne le cause scatenanti, che sono in gran parte religiose e che fanno riferimento a un moto di protesta contro le degenerazioni della Curia romana. Queste da sole però non sembrano essere sufficienti a spiegare la comparsa di un fenomeno tanto vasto e dalle ripercussioni tanto ampie; tante altre volte in passato la Chiesa aveva attraversato crisi morali senza per questo subire scissioni o rivoluzioni. Né si può spiegare la Riforma facendo riferimento al contrasto tra germanesimo e romanesimo, come avviene nella storiografia tedesca dell'Ottocento - in particolare con il grande storico

⁵ Tra la vasta mole di fonti, ci limitiamo a ricordare in edizione italiana: K. Kaser, *Riforma e Controriforma*, Vallecchi, Firenze, 1927; G. Ritter, *La Riforma e la sua azione mondiale*, Vallecchi, Firenze, 1963; L. Febvre, *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, Einaudi, Torino, 1966; M. Bendiscioli, *La riforma protestante*, Studium, Roma, 1967; D. Cantimori, *Umanesimo, Rinascimento, Riforma*, Einaudi, Torino, 1976; J. Delumeau, *La Riforma. Origini e affermazione*, Mursia, Milano, 1988; R.H. Bainton, *La Riforma protestante*, Einaudi, Torino, 1994.

Leopold von Ranke (1795-1886) - la cui interpretazione è più politica che storica e risente dell'infuocata atmosfera patriottica tedesca del XIX secolo; come osserva giustamente Henri Pirenne: «Al Lutero tedesco sarebbe troppo facile opporre qui il Calvino francese. La Riforma fu un fenomeno religioso, non un fenomeno nazionale, e se è vero che essa si diffuse soprattutto fra i popoli di lingua germanica, non è perché vi abbia trovato spiriti più inclini a comprenderla, ma perché vi fu favorita da condizioni politiche e sociali che non trovò altrove»⁶. Se dunque è indubbio che la Riforma risponda a un diffuso bisogno di fede cristiana che la Chiesa di Roma, con il suo formalismo rituale e il suo rigore gerarchico non sa e non può più soddisfare, è altrettanto vero che il successo del movimento sia dovuto all'interesse di molti gruppi politici e sociali interessati a togliere alla Chiesa i numerosi privilegi di cui essa gode e a incamerarne una parte delle ricchezze. Ci si potrebbe chiedere, infatti, se senza l'aiuto dei principi tedeschi, interessati a ridurre il ruolo politico, economico e sociale della Chiesa e dell'Impero, il movimento di Lutero avrebbe avuto il successo e la portata che effettivamente ha avuto? O non ci saremmo trovati piuttosto di fronte a un altro dei

⁶ H. Pirenne, *Storia d'Europa dalle invasioni barbariche al secolo XVI*, Sansoni, Firenze, 1956, p. 409.

tanti eretici che già dal XV secolo, se non addirittura da quello precedente, denunciavano i mali di cui era affetta la Curia romana, finendo spesso davanti ai tribunali della Santa Inquisizione?

In Germania, dove la Riforma ha origine, il suo successo è favorito dunque dalla particolare struttura socio-politica. Divisa in molti principati che godono di una vastissima autonomia, essa è assoggettata all'autorità – spesso più formale che sostanziale – di un imperatore che non è molto più di un *primus inter pares*. Come nel caso della Chiesa, anche l'autorità, tanto politica quanto morale, dell'Impero è andata scemando nel corso del XV secolo, anche e soprattutto come effetto delle lotte che per secoli hanno opposto le due istituzioni tipiche del mondo medievale. Di tale debolezza provano ad approfittarne sovrani, re e principi che tentano di estendere la loro autorità e di indebolire di riflesso quella di gruppi alternativi di potere, quali appunto gli ecclesiastici e, in Europa centrale, l'Impero⁷. La religione tende dunque a diventare, come aveva proposto Machiavelli qualche decennio prima, uno strumento di lotta politica.

⁷ Cfr. G. Motta, *La nuova organizzazione...*, cit. Più in generale sull'affermazione dello Stato moderno, che sta alla base del processo qui descritto, in edizione italiana si vedano ad esempio J.H. Shennan, *Le origini dello Stato moderno in Europa*, il Mulino, Bologna, 1976; P. Anderson, *Lo Stato assoluto*, Mondadori, Milano, 1980.

L'incontro tra Machiavelli e Lutero, tra nuova politica rinascimentale e riforma religiosa, è però - al di là della sopravvalutazione che ne fa la tradizionale storiografia liberale⁸ - soltanto congiunturale; si tratta di alleati inconsci, che contribuiscono a distruggere l'unità del mondo medievale, mentre per il resto si trovano in netto contrasto. Da molti punti di vista, infatti, Lutero può essere considerato un uomo medievale, e la sua azione è stata considerata da alcuni storici, come nel caso di Ernst Troeltsch, una reazione al laicismo del Rinascimento e un ritorno al Medioevo, con la sola differenza che al posto della Chiesa mette la Bibbia⁹. Benché tale interpretazione sia stata criticata, e la Riforma sia stata vista da altri storici come l'aspetto religioso della grande rivoluzione dell'individualismo rinascimentale, che sostituì la coscienza del singolo all'autorità e alla giurisdizione della Chiesa romana, non si può negare che per molti altri aspetti il luteranesimo sia conservatore. In ambito politico e sociale si adopera per il mantenimento dello Stato assoluto, si schiera a favore dei principi e contro le rivendicazioni sociali di anabattisti e contadini, mentre in campo religioso, con la pacificazione di Augusta,

⁸ Dalla storiografia liberale il Cinquecento è stato dunque definito il secolo del Rinascimento e della Riforma, ma queste due forze liberatrici hanno in comune soprattutto la negazione delle caratteristiche confessionali degli aspetti del mondo medievale (rispettivamente le sfere politica e quella spirituale).

⁹ Cfr. E. Troeltsch, *Il protestantesimo nella formazione del mondo moderno*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

riconosce il principio tutto aristocratico del *cuius regio eius religio*, che garantisce la libertà di coscienza ai soli principi e ne condanna i sudditi alla servitù spirituale.

Molto più radicale del luteranesimo risulta il calvinismo, tanto che una parte della storiografia ritiene che la Riforma sarebbe stata sconfitta se essa non avesse trovato nella nuova confessione ginevrina un nuovo centro di irradiazione di energie spirituali e politiche¹⁰: «La religione calvinista spiegò maggiore potenza creativa di dogmi che non la luterana. Il dogma dell'onninefficienza di Dio, della doppia predestinazione e dell'elezione della grazia esprime in maniera così precisa e decisiva il formarsi di una nuova coscienza religiosa, come nessun altro dogma dalla fondazione dell'antica Chiesa cattolica in poi. Questa religiosità calvinista contribuì potentemente a formare il carattere delle nazionalità, che appunto allora andavano consolidandosi in Europa... La religiosità riformata soprattutto col suo principio della libertà delle comunità religiose divenne energico fermento di libertà politica»¹¹.

¹⁰ Cfr. G. Ritter, *La formazione dell'Europa...*, cit., pp. 318-323.

¹¹ W. Dilthey, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura dal Rinascimento al secolo XVIII*, 2 voll., La Nuova Italia, Venezia, 1927, vol. I, p. 303 (successive edizioni: Firenze. 1974).

A questo vasto movimento segue la reazione cattolica. Come nel caso della Riforma protestante, anche la riforma cattolica, o Controriforma, è stata oggetto di un vasto dibattito storiografico, che ha le sue origini fin dal XVII secolo, quando vedono la luce le opere sul Concilio di Trento, divenute presto classiche, di Paolo Sarpi e del cardinale Pietro Sforza Pallavicino, critico e accusatore il primo, apologista l'altro, pubblicate rispettivamente nel 1619 e nel 1664¹². Sulla scia del frate veneziano, storici protestanti e liberali hanno addebitato alla Controriforma la definitiva frattura religiosa dell'Europa e la responsabilità di avere irrigidito la Chiesa, congelando la fede nel formalismo, di aver distrutto la libertà di coscienza, di aver trasformato l'*Ecclesia* in un organismo temporale e giuridico. Secondo Adolfo Omodeo, i risultati della restaurazione cattolica sono dubbi; nei Paesi non cattolici essa «non arrivò a fermare la propagazione di nuove idee filosofiche e scientifiche; e nei popoli rimasti fedeli a Roma compromise quel fervore religioso che in essi era nato spontaneamente, a causa della passività e acquiescenza supina a ricevere la

¹² Cfr. P. Sarpi, *Istoria del concilio tridentino*, a cura di Corrado Vivanti, 2 voll., Einaudi, Torino, 2011; P. Sforza Pallavicino, *Dell'istoria del Concilio di Trento*, 10 voll., Tipografia dei classici sacri, Roma, 1845-1847. L'opera dello Sforza Pallavicino viene pubblicata per la prima volta nel 1656-1657, ma la versione definitiva, in tre volumi, è del 1664.

credenza già elaborata e fissata, che imponeva»¹³. Secondo lo stesso autore, essa fu determinata in gran parte dalla volontà dei popoli cattolici di mantenere in vita le forme della religiosità popolare: «In realtà, nella Controriforma era la religione di popolo dell'Italia, della Francia e della Spagna che reagiva al radicalismo di Lutero e di Calvino. Sotto la buccia scettica della civiltà del Rinascimento esisteva ancora un nocciolo di religione popolare. E il popolo non voleva distrutto il culto delle sue Madonne, dei suoi santi, delle sue reliquie. Le classi non colte non erano in grado di opporsi a questo risveglio cattolico e si posero al suo servizio...»¹⁴. E in ciò il parere dell'Omodeo sembra concordare con quello del Kaser, il quale vede nella Controriforma la reazione della mentalità latina, dogmatica, gerarchica e giuridica, all'individualismo germanico, nonché la spagnolizzazione della Chiesa: «La Riforma è essenzialmente una manifestazione dello spirito germanico... Senza l'azione di Lutero non sarebbe stata possibile l'azione di Zwingli, né di Calvino. La Controriforma è una lotta della latinità contro lo spirito germanico; dalla Spagna essa attinge le sue forze più schiette e vigorose. Lo zelo religioso che questo popolo, per tutto il Medio Evo, aveva consacrato alle lotte contro gli ebrei e i mori,

¹³ A. Omodeo, *Religione e civiltà. Dalla Grecia antica ai tempi nostri*, Laterza, Bari, 1948, p. 237.

¹⁴ Ivi, p. 234.

si rivolge ora verso nuove mete. Il gesuitismo significa la spagnolizzazione della Chiesa»¹⁵.

Il Kaser pone dunque l'accento su un aspetto centrale. Pur non volendo affermare che la Controriforma – o Riforma cattolica, come preferisce definirla una parte della storiografia, da Ludwig von Pastor a Hubert Jedin, per citare soltanto alcuni nomi – sia stata una mera reazione latina alla libertà connaturata alle popolazioni germaniche ed espressa sul terreno religioso da Lutero, rimane fuor di dubbio che il mondo latino, e la Spagna in particolare, giocano un ruolo fondamentale nel processo di riforma interna alla Chiesa cattolica rappresentato dal Concilio di Trento. In Francia, dove pure il protestantesimo si diffonde nella variante calvinista, la resistenza cattolica è feroce e provoca le numerose guerre di religione che caratterizzano la seconda metà del secolo, fino all'avvento al trono di Enrico IV, al suo celebre “Parigi val bene una messa” e all’Editto di Nantes che egli concede ai suoi vecchi correligionari¹⁶. In Italia il successo del movimento riformato è già più limitato. Moltissimi storici escludono che nella Penisola la Riforma abbia avuto

¹⁵ K. Kaser, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶ In merito alle guerre di religione in Francia, altro soggetto ampiamente studiato dalla storiografia, si veda C. Vivanti, *Le guerre di religione nel Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

successo, tant'è che i suoi seguaci furono pochi e generalmente appartenenti a ceti elevati; basta soltanto dare uno sguardo ai centri protestanti italiani per convincersi del loro carattere aristocratico. A Napoli il cenacolo ha la sua anima nello spagnolo Juan de Valdés, convinto assertore di una riforma spirituale della Chiesa, vicino più alle posizioni erasmiane che a quelle luterane¹⁷, nobile intellettuale che si circonda di aristocratici quali Galeazzo Caracciolo, Vittoria Colonna, Dorotea Gonzaga, Caterina Cybo, Marcantonio Flaminio; a Ferrara brilla la figura di Renata d'Angiò e del suo aristocratico seguito; altrove, i riformati sono dei mistici: Bernardino Ochino, Pietro Martire Vermigli, Lelio e Fausto Socini, Pietro Paolo Vergerio "il giovane" sono anime nobili, profondamente religiose, ma senza seguito. È per esempio il punto di vista di Francesco De Sanctis, che imputa il fallimento della Riforma al successo del Rinascimento, il quale avrebbe corrotto profondamente la coscienza morale della popolazione: «Fino a quel punto [fino al Cinquecento]... era sottinteso che la ragione non poteva contraddire alla fede, e quando contraddizione appariva, si cercava il compromesso... Così poterono lungamente vivere insieme Cristo e Platone, Dio e Giove: tutta la cultura era

¹⁷ Cfr. E. Pontieri, *I movimenti religiosi del secolo XVI e l'Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1949, p. 59.

unificata nell'arte e nel pensiero... In nome della cultura si paganizzavano le forme cattoliche anche dai più pii, come nei loro poemi sacri facevano il Sannazaro e il Vida... E si tollerava pure Pasquino, voglio dire quella buffoneria universale, le cui maggiori spese le facevano i preti, frati, vescovi e cardinali... Di cose di religione non si parlava, e, quando era il caso, le si faceva il berretto, se ne osservavano le forme e il linguaggio per antica abitudine, senza darvi alcuna importanza... Pigliare sul serio la teologia! Questo per i nostri letterati era un tornare indietro di due secoli»¹⁸.

Tale interpretazione è stata ampiamente contestata dalla storiografia successiva; già nel 1910 Paolo Negri nota come il movimento luterano – favorito dalla corruzione del clero, dagli scandali del nepotismo e del fasto papali, e dalla lotta degli umanisti contro il principio di autorità della Chiesa – si diffonde e penetra nelle masse popolari. Allora esso incontra: «l'ansia di rinnovamento delle coscienze, di purificazione e di elevazione dello spirito dei ceti umili e degli ordini religiosi poveri... desiderosi di scuotere il vuoto formalismo delle alte sfere ecclesiastiche che stava per compromettere lo spirito di carità dell'autentico

¹⁸ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Antonio Morone Editore, Napoli, 1879, vol. I, pp. 453-454.

cristianesimo»¹⁹. Tale opinione è ripresa poi, a qualche decennio di distanza, da Federico Chabod, il quale conferma che in Italia il movimento riformatore ha effettivamente un'ampiezza di molto superiore a quanto fino ad allora creduto, soprattutto in Lombardia dove esso abbandona le dispute teologiche per assumere un carattere politico, di lotta contro il dominio del cattolico Carlo V, che lo rende accetto alle classi popolari, stanche delle violenze, delle prepotenze e del fiscalismo delle autorità spagnole²⁰.

1.1. Il neo-cattolicesimo tridentino

La "modernità" è dunque il concetto base e la parola chiave nella definizione dell'Europa moderna: questo processo si presenta complesso, diviso e nello stesso tempo unito dalle differenze e dalle reciproche influenze che in Europa le culture nazionali in formazione e la società cristiana in trasformazione seppero darsi nel

¹⁹ P. Negri, "Note e documenti per la storia della Riforma in Italia: Venezia e Istria", in *Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino*, XLV, 1910, p. 586.

²⁰ In Italia – conclude lo Chabod – il protestantesimo diviene dunque popolare perché al motivo religioso accompagna un fine politico: F. Chabod, *Per la storia religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V*, Zanichelli, Bologna, 1938, p. 162. Sul successo della Riforma nel Milanese, cfr. anche G. Altarozzi, "Le controversie giurisdizionali tra Chiesa e Stato nell'età di Filippo II e Gregorio XIII: il caso particolare di Milano nelle lettere del nunzio Ormaneto". in *Anuarul Institutului Italo-Român de Studii Istorice*. vol. I (2004), p. 47-61.

contesto religioso dell'epoca di fronte alla nascita dello Stato moderno²¹. Una consolidata tradizione di studi identifica nel XVI secolo quella "crisi della civiltà" in cui emergono i fattori determinanti di una nuova epoca, quali la Riforma, la Controriforma, il Rinascimento²². Fattori di trasformazione caratterizzano l'avvio di un nuovo periodo storico in tutti gli ambiti della vita dell'uomo, in particolare in quello religioso-spirituale, socio-economico, politico-istituzionale, linguistico-culturale. Di fronte ad una diminuita e logorata autorità della Chiesa di Roma i movimenti di riforma possono avere allora un certo successo: e con i rivolgimenti spirituali si realizzano i rivolgimenti politici che permettono di identificare nel Cinquecento una «nuova epoca di storia europea» insieme con l'affermazione dello Stato "nuovo", "rinascimentale", in cui si esprime «il carattere prettamente laico e naturale della grande potenza moderna»²³. Nel XVI secolo emerge il potere autonomo dello Stato a controbilanciare quello della Chiesa, che non lo comprende più come nel Medioevo: ecco che l'Occidente cristiano si distingue dall'Oriente

²¹ È una storiografia consolidata che si arricchisce di studi e traduzioni in varie lingue nel corso del Novecento: ad esempio, *La formazione dell'Europa moderna* di Gehrard Ritter (Laterza, Roma-Bari, 1964 in "Collezione storica" e 1985 in "Biblioteca Universale Laterza", 2001⁶) con la sua edizione originale: *Die Neugestaltung Europas im 16. Jahrhundert*, Verlag des Druckhauses Tempelhof, Berlin, 1950.

²² Ritter, *La formazione...*, cit., p. 1.

²³ Ivi, p. 3.

bizantino e musulmano, in cui si mantengono riuniti nella stessa autorità il potere temporale e spirituale. Purtuttavia, come precedentemente accennato, alla definitiva affermazione in Occidente di un forte Stato rinascimentale e di rigenerate Chiese riformate si oppose la reazione della Chiesa di Roma, che trovò in se stessa forze "contro" la Riforma ma anche "per" una riforma cattolica. Anche lo «spirito dell'Europa moderna» si forma dunque attraverso la competizione e il conflitto tra il principio religioso e quello secolare²⁴: l'emergere della "modernità", insieme con i tre fattori caratterizzanti la nuova epoca (Rinascimento, Riforma, neo-cattolicesimo), determina così la fine dell'universalismo medievale, aprendo la strada all'Europa delle "nazioni" in formazione²⁵.

Le energie per la riscossa del neo-cattolicesimo (Controriforma e Riforma cattolica) si sarebbero ritrovate nelle terre latine, intorno alla metà del Cinquecento, in particolare in Italia e Spagna. In quest'ultima regione d'Europa il processo di decadimento della Chiesa era stato minore, meno evidente, e già alla fine del XV secolo un processo riformatore aveva posto in essere un ambiente di

²⁴ Ivi, p. 9.

²⁵ In una letteratura caratterizzata da scuole molto differenti sullo sviluppo delle nazioni e dei processi di nazionalismo e sullo Stato moderno, si ricorda il volume: J. Breuilly, *Nationalism and the State*, Manchester University Press, Manchester, 1982 (in italiano *Il nazionalismo e lo Stato*, Il Mulino, Bologna, 1995).

maggior austerità e intransigenza religiosa, che si era avvaleva dei più duri ed efficienti strumenti dell'Inquisizione e che non permise alle correnti eretiche e luterane alcun ambito di possibile radicamento in Spagna. Nel misticismo spagnolo risultarono canalizzarsi le influenze della mistica tedesco-olandese ed opere come *l'Imitatio Christi* di Tommaso da Kempis attraverso la Spagna divennero testi di grande mobilitazione neo-cattolica. Alcune correnti estatiche di origine medievale, come quelle degli *alumbrados* e dei *beatos*, erano continuamente a rischio di eresia: tuttavia, attraverso grandi e carismatiche personalità poi santificate come Teresa di Gesù e Giovanni della Croce, la commozione religiosa porta con sé elementi che nutrono il gusto del fantastico e alimentano il movimento quietistico che si diffonde tra sacerdoti e laici²⁶. Infatti, se nelle terre tedesche la Riforma monta anche come "reazione" al misticismo tardo-medievale, in quelle spagnole la restaurazione cattolica si nutre della fantasia religiosa che si riflette nell'arte figurativa (tra i tanti il Greco, Zurbarán, Murillo etc) del Cinque e Seicento. Anche in letteratura idealismo e realismo si uniscono per rappresentare e istillare la *pietas* e il *pathos* cristiano nelle opere dei grandi dell'epoca (*in primis* Cervantes,

²⁶ Ritter, *op. cit.*, p. 341.

Loe de Vega, Calderón de la Barca): è così che la mistica fa leva sulla fantasia con rappresentazioni realistiche per commuovere e spingere i fedeli all'azione morale (ne è un tipico esempio il culto e la devozione al "sacro cuore" di Gesù)²⁷. D'altra parte alla devozione dei mistici fa da contraltare la dottrina "neo-scolastica" delle università spagnole, rilanciata dall'opera riformatrice del cardinale Ximenes de Cisneros tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento e pervasa di influssi umanistici e in particolar modo erasmiani²⁸. L'influenza di Erasmo da Rotterdam rimane nella modernità del nuovo latino umanistico della scuola scolastica, anche se le opere di Erasmo dalla metà del XVI secolo vengono man mano incluse nell'indice dei libri proibiti ed escono dai canali ordinari di diffusione della cultura.

Gli spagnoli da tale contesto emergono come i protagonisti della nuova stagione di restaurazione neo-cattolica e la Spagna ne è la "culla". Poi dal 1520 si affianca anche un movimento italiano: ha il suo punto di riferimento nel Sacro Collegio e si diffonde attraverso confraternite di sacerdoti e laici, come quella fondata

²⁷ Ivi, p. 342.

²⁸ Fino alla metà del XVI secolo l'erasmismo è un fattore determinante nell'evoluzione della cultura umanistica e religiosa di Spagna, come risulta dal fondamentale volume: M. Bataillon, *Erasmo y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo 16.*, Fondo de Cultura Economica, Mexico-Madrid-Buenos Aires, 1998 (edizione in spagnolo del 1950 riveduta e corretta dall'Autore, edizione originale *Erasme et l'Espagne: recherches sur l'histoire spirituelle du XVI siecle*, Droz - Feret & Fils, Paris - Bordeaux, 1937).

all'Oratorio del Divino Amore nel 1517, basata sulle pratiche devozionali e caritatevoli²⁹. In alcuni ambienti l'energia riformatrice però conduceva spesso su strade vicine alle eresie protestanti, come nel caso della dottrina della giustificazione per fede negli ambienti erasmiani e valdesiani. Dall'ambiente valdesiano partenopeo si diffuse il libello - con evidenti richiami alle dottrine protestanti - *Del beneficio di Cristo*, che ebbe una straordinaria diffusione in Italia. Tuttavia la decadenza morale della società italiana, simbolizzata dalla diffusione della prostituzione e della sifilide, insieme allo *shock* provocato dal sacco di Roma (1527), richiamarono molti vescovi e signori ad occuparsi del recupero morale delle proprie terre: come in Spagna, si rifondarono vecchi ordini regolari e si fondarono nuove congregazioni, quali i teatini, i somaschi, i barnabiti, i cappuccini, le angeliche, le orsoline. L'esigenza di riaffermare un'univoca dottrina della fede cattolica trova finalmente il suo fautore: il cardinale Gian Pietro Carafa, napoletano, che guidò la corrente per la restaurazione della tradizione ecclesiastica nell'appuntamento epocale che fu il Concilio tridentino. Il papa Paolo III, cardinale Alessandro Farnese, conciliatore di indole e formazione, ampliò in seno al Sacro

²⁹ Ritter, *op. cit.*, pp. 343-344.

Collegio la presenza di riformatori e modernizzatori dialoganti sulle istanze dei protestanti e permise la presentazione di un memoriale sulla corruzione diffusa nella Curia. La fallita mediazione a Ratisbona portata avanti dal cardinale Gaspare Contarini nel 1541 indebolì, però, inevitabilmente la corrente riformatrice, lasciando spazio all'affermazione dei tradizionalisti del Carafa, che propugnavano la primazia del sommo pontefice e la necessità di riaffermare l'ortodossia dottrinale. Così nel 1542 fu istituita l'Inquisizione romana e il "Sant'Uffizio" per la dottrina della fede, che costituirono i principali strumenti di lotta contro l'eterodossia per la persecuzione degli eretici. Il Carafa, divenuto papa col nome di Paolo IV, nel 1555, ben strutturò nel territorio italiano i tribunali dell'Inquisizione e avviò la compilazione dell'"Indice" per eliminare dalla circolazione la pubblicistica ereticale (o più semplicemente eterodossa). Il Concilio, conclusosi nel 1563, ebbe decisamente un carattere "controriformistico"³⁰.

Di certo si devono considerare i due aspetti emersi durante il XVI secolo nella Chiesa romana come strettamente interconnessi ma differenti per prospettiva e

³⁰ Il Ritter specifica che allora la Chiesa, non essendo più universale di fatto, ne assunse la definizione ("cattolica", dal greco *katholikos* che significa appunto "universale"): ivi, p. 349.

spirito: la Controriforma e la Riforma cattolica³¹. Entrambi costituenti il neocattolicesimo tridentino, i fattori di restaurazione e di rinnovamento all'interno della Chiesa prendono corpo in alcune istituzioni simbolo, *in primis* nella Compagnia di Gesù fondata da Ignazio di Loyola, la cui vita e attività può considerarsi «il più perfetto esempio di quella fusione fra mistica spagnola e disciplina romana»³². Prima coraggioso cavaliere, poi costretto ad abbandonare la vita militare in conseguenza di gravi ferite alle gambe, si convertì in "soldato di Cristo" e combattendo i dubbi e le crisi spirituali con atti di pura volontà e fede assoluta. Definisce la tecnica degli "esercizi spirituali" per il raggiungimento di un alto livello di controllo degli istinti naturali, e sulla strada della già citata "imitazione di Cristo" insegna all'uomo ad ottenere il completo dominio di sé. Il tratto caratteristico di quest'esperienza è quello dato dall'uso di una ferrea volontà, come fattore basilare per il raggiungimento di una fede solida ed equilibrata. Il Loyola, con i suoi discepoli e sodali tra cui Francisco Xavier e Jacopo Laínez, guadagna nel 1540 l'approvazione papale al loro nuovo ordine denominato

³¹ Come già accennato, il dibattito ha generato in seguito testi di grande spessore storico e capacità di lettura critica: tra questi si ricordano le opere di Hubert Jedin sulla storia della Chiesa e sul Concilio tridentino, e in particolare *Katholische Reformation oder Gegenreformation* (Luzern, 1946) e successivi saggi (in italiano: J. Hubert, *Riforma cattolica o controriforma?*, Morcelliana, Brescia, 1995).

³² Ritter, *op. cit.*, p. 349.

Societas Jesu e ottiene subito spazio di azione pratica (come nella conversione delle prostitute romane e nel riportare il popolo alla moralità e fede cristiana). La capacità oratoria e la vastità culturale dei gesuiti ben presto conquista fama negli ambienti aristocratici e di corte in Europa: le stesse università li richiedono per rilanciare lo stato di decadimento ormai palese degli insegnamenti impartiti. Il Loyola è quasi costretto ad istituire un collegio per l'istruzione umanistica dei novizi della Compagnia di Gesù e questa si trasforma, in contrasto con gli obiettivi del suo fondatore, in un ordine dedito all'insegnamento e all'educazione³³. Il modello per i gesuiti (come anche per i calvinisti) è quello del collegio umanistico di Parigi, capace di unire il metodo umanistico all'eleganza oratoria. Naturalmente, il fine non era la ricerca della libertà nella fede ma l'addestramento per essere "soldati di Cristo" e combattere le eresie e convincere alla conversione i pagani con gli stessi strumenti dei loro nemici³⁴.

Noti per l'indulgenza nella confessione, furono ben accetti negli ambienti popolari e si guadagnarono altresì la fama di "psicologi" religiosi. Avviati dapprima

³³ Sull'educazione umanistica e sul ruolo dei gesuiti nella restaurazione cattolica, si veda: E. Garin, *L'educazione in Europa. 1400-1600*, Laterza, Roma-Bari, 1976, pp. 201 e sgg.

³⁴ Ivi, p. 203. Secondo l'autorevole Autore, «nulla dell'umanesimo erasmiano rimane nella scuola umanistica dei gesuiti, nulla, se non una forma esteriore»: ivi, pp. 206-207.

all'educazione dei giovani nobili d'Europa, crebbero poi tra le loro fila i giovani delle famiglie più influenti dell'epoca, raggiungendo posizioni di grande potere. Inoltre, subordinati al proprio Generale a sua volta responsabile solo e direttamente dal Papa, i gesuiti si strutturano secondo una rigida organizzazione e gerarchia, diventando lo strumento più potente della Controriforma e i principali difensori dell'infallibilità pontificia.

La necessità della convocazione di un concilio era quindi evidente fin dall'inizio del secolo: ma l'attendismo di Paolo III fece sì che il consesso si aprisse nel momento di maggiore scontro con il mondo protestante, in terra imperiale ma italiana, a Trento appunto, nel dicembre 1545. La votazione *pro capite* (e non per nazione, come in precedenti sinodi) risultò naturalmente favorire i vescovi italiani, mentre a livello dottrinale i lavori furono condotti dagli spagnoli³⁵. Le presidenze delle sedute e la nomina dei componenti delle commissioni rimase nelle mani dei legati papali, che si assicurarono così il controllo dei lavori conciliari delle prime due sessioni (1545-1547, 1551-1552). La terza sessione, convocata solo nel 1562, tirò più rapidamente alla conclusione i lavori, nel dicembre 1563. Il potere del papa fu

³⁵ Personalità dominanti, di grande spessore teologico, risultarono in particolare i domenicani Melchior Cano e Domingo de Soto e i gesuiti Laínez e Salmerón.

rafforzato, così come quello dell'autorità dei vescovi (ora obbligati a risiedere nelle proprie diocesi) sul clero regolare nel territorio, e vietata la nomina ad alte cariche ecclesiastiche per i laici. Se in Francia e Spagna i re continuarono a disporre delle cariche, la competizione con le chiese protestanti fece sì che il mercato delle indulgenze diminuisse notevolmente. Dal Concilio tridentino la Chiesa di Roma uscì innegabilmente con "ringiovanita" e "più compatta"³⁶.

Certo con la pace di Cateau-Cambresis e la morte del papa Paolo IV, nel 1559, si apre realmente la fase della Controriforma condotta attraverso l'azione della Spagna di Filippo II. Succeduto nel 1556 al padre Carlo V nel regno spagnolo, il giovane sovrano considera come una missione della corona di Spagna la restaurazione cattolica in tutti i territori della corona. Anche il papa Paolo IV (1555-1559) sarebbe passato da un atteggiamento anti-spagnolo (in quanto filo-francese) a filo-spagnolo, considerando che l'unico braccio secolare per la Controriforma non poteva che essere la Spagna. Ed di fatto quest'ultimo riuscì a contenere il dominio ottomano nel Mediterraneo (come nel caso della vittoria di

³⁶ Ivi, p. 365.

Lepanto, nel 1571)³⁷ e si impegnò nella lotta ai *moriscos* in Spagna (fino alla loro cacciata nel 1609, sotto il figlio suo successore Filippo III) e, con minore successo, ai protestanti dei Paesi Bassi e all'Inghilterra anglicana, fino alla sua morte (1598).

Anche se la salita al soglio pontificio di Pio IV (1560-1565) aveva riportato in auge una mentalità "profana" al vertice della Chiesa, il successore Pio V (1566-1572) rilanciò la lotta all'eresia al punto da andare oltre le misure previste dalla Spagna.

Il punto culminante della Controriforma può essere considerato il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585), durante il quale giunse al suo apice l'estensione territoriale e di potere della Compagnia di Gesù. Poi successe papa Sisto V (1585-1590), autoritario pontefice costruttore della Roma barocca, e Clemente VIII (1592-1605), durante il cui pontificato la Francia del convertito re Enrico rientrava nell'alveo delle nazioni cattoliche: il sodalizio nella guerra "santa" contro l'eresia (sia essa individuale o nazionale) che aveva legato la Spagna alla Chiesa di Roma era ormai relegata al passato.

³⁷ Come testo di riferimento di indiscutibile autorevolezza si fa riferimento a: F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris, 1949 e 1966² (con numerose riedizioni). Nell'ambito della stessa scuola annalista, per un ampio studio sul contesto mediterraneo cinquecentesco, si veda: G. Motta (a cura di), *I turchi, il Mediterraneo e l'Europa*, Franco Angeli, Milano, 1998.

1.2. La Spagna

La chiusura del Concilio di Trento nel 1563, la persecuzione di *alumbrados* ed erasmisti e l'affermazione del concetto di *limpieza de sangre* avevano collocato la Spagna in prima linea per il ripristino dell'ortodossia cattolica durante i primi anni del regno di Filippo II³⁸. Questa condizione fu scatenata da vari fattori: la delegazione del potere a personalità come Hermando de Valdés, Inquisitore generale dal 1547, e al teologo domenicano Melchior Cano. Anche a Ginevra il protestantesimo diventava mano a mano più forte e nello stesso tempo diminuivano le speranze di riconciliazione tra il mondo protestante e la Chiesa. La scoperta di protestanti a Siviglia e Valladolid rivelava la presenza in Spagna di nuclei simili alle comunità degli "illuminati". Tra questi emergevano i nomi di due personaggi noti del circolo erasmista che circondava l'imperatore: l'antico confessore di Carlos V, Constantino Ponce de la Fuente e uno dei predicatori preferiti del monarca, Agustín Cazalla.

³⁸ J.H. Elliott, *La España Imperial 1469-1716*, Vicens-Vives, Barcelona, 1974.

Era dunque l'Inquisizione spagnola l'istituzione che rispondeva con maggiore energia ai progressi dell'eresia³⁹; come sottolinea l'autorevole storico John Elliott, questo fatto potè corrispondere al desiderio di migliorare la sua posizione nei confronti della Corona. La funzione del tribunale ecclesiastico era quindi annichilire le comunità eretiche esistenti e proteggere il Paese da potenziali contagi stranieri. Così il 7 settembre 1558 la sorella di Filippo II, la principessa Giovanna, in vece del fratello, firmava il decreto di proibizione dell'importazione di libri stranieri, disponendo che quelli pubblicati in Spagna dovessero essere autorizzati dal Consiglio di Castiglia. Questa legge non era la prima che stabiliva in Spagna una normativa di censura; già nel 1502 un altro decreto stabiliva che tutti i libri pubblicati in Spagna o importati dovessero avere il permesso reale concesso sia dai presidenti dei tribunali, sia dagli arcivescovi e dai vescovi. Inoltre, esistevano proibizioni periodiche di alcune opere: ad esempio i "re cattolici" proibirono la lettura delle Sacre Scritture nella lingua originale, proibizione che fu definitiva nell'anno 1551.

³⁹ Cfr. J. Peréz, *Breve storia dell'Inquisizione Spagnola*, Ediz. Mondolibri, Milano, 2006.

Tra la metà del V decennio fino a tutto il VI decennio del XVI secolo l'Inquisizione mise in campo una normativa rigidissima contro tutte le espressioni di "eterodossia": nel 1559 l'Inquisitore generale Valdés aveva incluso tra le letture proibite anche testi come l'*Enchiridion* di Erasmo e molte altre opere che godevano di grande popolarità. L'Inquisizione, inoltre, impose le sue decisioni con un rigore senza precedenti: creò un minuzioso registro dei libri proibiti, dando l'incarico ai vescovi di controllare con diligenza la presenza di titoli ed autori in tutte le biblioteche. I metodi alla fine degli anni Cinquanta appesantirono molto la pressione sulla cultura e l'intellettualità spagnola. La limitazione alla distribuzione di libri stranieri e l'aumento delle restrizioni dei testi teologici e sacri fece sì che intorno ai letterati spagnoli si alzasse una barriera che limitava l'ingresso delle idee che proliferavano nel resto dell'Europa. Anche le relazioni culturali tra Spagna e Italia risultavano limitate: dal secolo XV l'Italia era stata una fonte costante di ispirazione spirituale artistico-culturale per la Spagna che, a sua volta, ritrasmetteva indietro la propria influenza verso la Francia ed il nord Europa. Questa corrente non fu colpita dalle crisi religiose europee del periodo 1530-1560 e l'influenza spagnola nella vita culturale dell'Europa settentrionale continuò ed

umentò, rafforzata dalla grande qualità letteraria ed artistica che emerge tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVII. È altrettanto vero però che la strategia di chiusura all'esterno dell'inquisizione fu efficace al punto da preservare la Spagna dall'arrivo di idee provenienti da Paesi stranieri. Dal punto di vista religioso la penisola iberica faceva parte della comunità internazionale e era uno dei fulcri della Controriforma cattolica in Europa e nelle Americhe. Durante il regno di Carlo V le relazioni con il papa di Roma erano state difficili e durante il pontificato di Paolo IV, nella seconda metà degli anni Cinquanta, la Spagna e la Santa Sede erano arrivate ad una sorta di conflitto. Già prima nell'ultimo periodo del pontificato di Carafa si erano ristabilito l'asse con romano-spagnolo: ad ogni modo alla morte di Paolo IV, nel 1559, Filippo II tentò di utilizzare tutta la propria influenza per assicurare l'elezione in conclave di un papa più flessibile. L'elezione di Pio IV, però, fece sì che le relazioni peggiorassero: come autorevolmente postulato, sembra che la disputa nascesse da una strategia dei conservatori per assicurarsi il controllo assoluto della vita religiosa ed intellettuale spagnola⁴⁰. Lo scontro tra la Chiesa di Roma e la Spagna di Filippo II sottrasse preziose energie alla Controriforma. Non fu

⁴⁰ J.H. Elliott, *La España Imperial 1469-1716*, Vicens-Vives, Barcelona, 1974. Questo contesto risultò particolarmente intricato, coinvolgendo con accuse di eresia importanti personaggi dell'epoca, come l'influente teologo cardinale Carranza.

una vera rottura, visto che Roma aveva bisogno dell'aiuto militare spagnolo mentre Filippo II aveva bisogno delle entrate ecclesiastiche e del prestigio che solo il Papa poteva fornire nella lotta contro l'eresia. Filippo II in fondo considerava la religione un argomento troppo importante per lasciarlo solo nelle mani del Papa: egli volle convertire la Spagna in una fortezza protetta dalle possibili entrate eretiche proveniente dall'Europa. Il re "prudente", che affrontava lo scontro su due fronti differenti, ciò che meno desiderava era trovarsi coinvolto in un terzo conflitto in terra spagnola. Di fatto, gli anni Sessanta sono marcati da un importante contesto di crisi: la depressione che minacciò il commercio sivigliano con il Nuovo Mondo, unita al timore dell'avanzata dell'impero ottomano, all'espansione del calvinismo e all'esplosione delle guerre religiose in Francia, infine all'ambiente di rivolta dei Paesi Bassi (dove l'eresia si estendeva tra la popolazione). All'interno delle frontiere spagnole la Catalogna, per la sua posizione strategica, si presentava come uno dei territori maggiormente esposti all'influenza eretica. Inoltre si ebbe la seconda ribellione delle Alpujarras (1568-1570): la numerosa popolazione di origine araba rimasta dal tempo del regno di Granada si sollevò per protestare contro il decreto reale del 1567, che limitava l'uso dei loro costumi religiosi.

Quando il potere reale vinse sui ribelli, la maggioranza degli abitanti si disperse tra le città ed i villaggi della Castiglia: per occupare questi vuoti di popolazione si insediarono coloni provenienti dalla Galizia, dall'Asturia e dal León.

Una volta risolta la ribellione di Granada, rimaneva ancora il problema della minaccia turca sul Mediterraneo. Si strinse così una Lega Santa formata da Spagna, Venezia e lo Stato Pontificio, che riunì una flotta a Messina nel 1571 sotto il comando di Giovanni d'Austria, e che il 7 ottobre riuscì a sconfiggere la flotta ottomana a Lepanto. Con questa vittoria le Isole Baleari e tutto il Mediterraneo occidentale si salvarono dal dominio turco. Il trionfo fu motivo di orgoglio per coloro che parteciparono alla lotta, come il noto Miguel de Cervantes, ferito al braccio sinistro in battaglia. I trofei della battaglia furono mostrati con orgoglio e la vittoria fu rappresentata in quadri, medaglie, tappeti ed altre opere d'arte. Tuttavia anche i turchi risposero attaccando nuovi obiettivi. In seguito si giunse ad un tacito accordo: i turchi abbandonarono il fronte mediterraneo e diressero le proprie forze verso il Medio oriente mentre e gli spagnoli si diressero ad ovest. Ora la

Spagna era libera dalle tensioni islamiche e poteva affrontare con maggiore tranquillità le potenze protestanti che si consolidavano in nord Europa⁴¹.

Sia la Chiesa sia l'Inquisizione, sotto la guida del cardinale Quiroga, assunsero posizioni più moderate: ci fu il caso dell'assoluzione di Luis de León, poeta, umanista e agostiniano, uno degli scrittori più importanti del Rinascimento spagnolo, incarcerato nel 1572 dall'Inquisizione di Valladolid, così come l'autorizzazione della diffusione in Spagna dell'opera di Niccolò Copernico, raccomandata per gli studi all'Università di Salamanca nel 1594. Iniziò così un'epoca di straordinaria attività nella vita spirituale spagnola, che si rifletteva nel movimento riformatore degli ordini religiosi. Santa Teresa di Gesù, ad esempio, cercò di tornare alla regola primigenia e fondò nel 1562 ad Avila il primo convento di carmelitane scalze. Insieme alla riforma di ordini già esistenti, se ne crearono di nuovi, si fondarono conventi, ospedali e case di accoglienza. Questa intensa attività religiosa della fine del secolo XVI, unita alla nascita di una forte coscienza sociale, dava vita alle formulazioni tridentine. Fu un momento nel quale si sviluppò in

⁴¹ Cfr. in una vasta bibliografia sul tema anche G. Altarozzi, "La diplomazia di Gregorio XIII e il problema turco". in S. Mitu, R. Graf, A. Sima, I. Cârja, *Biserica, societate, identitate. In honorem Nicolae Bocşan*, Presa Universitara Clujeana, Cluj-Napoca, 2007, pp. 631-637.

modo particolarmente importante la letteratura mistica: i suoi autori, grazie alla qualità del linguaggio, riuscivano a trasmettere il sentimento ineffabile dell'unione mistica dell'anima con Dio.

Numerosi mistici trovarono nella propria religione un rifugio di fronte alla confusione ed al disordine che regnava nel mondo, altri invece preferirono affrontare questi problemi religiosi ed intellettuali in un altro modo. Di fatto esisteva un'evidente opposizione tra la religione e la cultura umanistica del Rinascimento. L'umanesimo rinascimentale trovò la sua espressione filosofica nel neoplatonismo: in seguito si sarebbe anche prodotta una reazione contro l'idealismo della cultura rinascimentale, mentre in Castiglia esistevano molti esponenti conservatori che rifiutavano la tradizione rinascimentale ed altri che invece la difendevano. Per esempio, la concezione retorica degli *autos sacramentales* di Lope de Vega fonda le sue radici nella tradizione classica degli umanisti spagnoli rinnovatori e progressisti, nel concetto rinascimentale dell'arte del persuadere e nella caratteristica modalità di "incitare emozionando" della Chiesa tridentina. Di fatto l'arte del persuadere la troviamo nelle belle arti dell'epoca: nella pittura, scultura, architettura, musica e poesia religiosa. Lope de

Vega sviluppa così la teoria dell'arte persuasiva emozionale nei drammi e negli *autos sacramentales*⁴².

Sarà la fusione degli ideali e della realtà del Rinascimento con quelli della Controriforma che costituirà uno dei più importanti risultati della fine del secolo XVI. Nella letteratura si passò gradualmente da un idealismo ad un realismo preoccupato della condizione di peccato dell'uomo, sanabile solo attraverso opere caritatevoli. Nel teatro gli *autos sacramentales*, come si analizza in seguito, vanno articolando e perfezionando un'allegoria che permette all'uomo di soccombere di fronte ai piaceri della vita in un'ambientazione allegorica che gli consentirà poi di pentirsi dei suoi peccati e chiedere il perdono divino.

Senza dubbio, il conflitto religioso della fine del secolo XVI impressionò la sensibilità religiosa ed intellettuale spagnola: molti saggi furono perseguitati e si trovarono a dover superare molti ostacoli per avere la libertà di parola. Furono anche anni di differenza tra ordini religiosi e litigi tra i componenti degli stessi. I gesuiti, soprattutto, furono attaccati dal clero secolare e da altri ordini, in special

⁴² Cfr. O. Estenoz, *Retórica en los Autos Sacramentales de Lope de Vega*, tesi dottorale, State University of New York, 1977.

modo dai domenicani, i quali sospettavano che tra di loro si diffondessero idee illuministe ed eretiche. Lo stesso Filippo II sospettava profondamenti dei gesuiti e tentò in molte occasioni di evitare che il Papa concedesse nuovi privilegi ad un ordine che risultava difficile controllare da parte dell'Inquisizione e della Corona.

La Spagna della metà del secolo XVI non solo aveva lottato contro musulmani e protestanti, ma aveva anche tentato di porre rimedio alle tensioni interne originate dalla presenza di coloro che si erano convertiti e dagli arabi, ma al tempo stesso dovette anche occuparsi delle sue complesse relazioni con il resto d'Europa. La situazione era difficile: mentre nell'interno si tentava di imporre il neo-cattolicesimo ai seguaci di Erasmo, il Duca di Alba lottava per imporlo ai ribelli dei Paesi Bassi. Questa condizione ci fa capire perché in Spagna naque e si sviluppò l'*auto sacramental* come opera teatrale per il ripristino della religione cattolica. Queste opere rendevano il neo-cattolicesimo più forte e lo difendevano dalle eresie in circolazione, lottando contro di esse. Da lì queste opere "meravigliose", con ricche scenografie, appariscenti costumi e splendida musica, furono utilizzate come prodotti di una "determinata propaganda ecclesiastica" provvista di grande capacità di persuasione.

1. 3. L'auto sacramental come strumento di mobilitazione teologica e politica

Marcel Bataillon in un saggio intitolato "Essai d'explication de l' auto sacramental" si chiede perché in Spagna proliferò la celebrazione del Corpus Christi durante l'epoca di Carlo V e non ebbe la stessa riuscita negli altri paesi europei⁴³. Secondo l'autorevole studioso, l'*auto sacramental* nasce come elemento della riforma cattolica con il fine di accrescere e rafforzare la vita religiosa; con questo obiettivo gli *autos* presentarono un'inclinazione catechistica diretta al popolo: e fu così che in Spagna riemersero forme - che possiamo chiamare "medievali" - che facevano in modo che il popolo potesse comprendere i misteri fondamentali della religione. Bataillon non crede che nasca questo genere come strumento di lotta contro l'eresia, visto che questa attività di "rinnovo" all'interno della Chiesa sarebbe anteriore al movimento protestante, anche se si ammette che nel dettaglio ciò rappresenti una reazione di fronte allo spirito eretico⁴⁴.

⁴³ M. Bataillon, "Essai d' explication de l' auto sacramental", in *Bulletin Hispanique*, XLII, 1940, pp. 193-212.

⁴⁴ B. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Anaya, Madrid, 1967, p. 122.

La discussione a proposito della relazione tra i conflitti religiosi dell'epoca con gli *autos* è arrivata a conclusioni differenti. Enrique Rull, ad esempio, nell'introduzione all'antologia da lui curata, spiega la ragione dell'essere degli *autos* riferendosi alle formule esposte nel Concilio di Trento che definiscono la festa del Corpus come manifestazioni del concetto cattolico dell'eucarestia opposta alle opinioni eretiche⁴⁵. In tal modo la festa del Corpus presenterebbe in generale una piega "controriformista" e per questo il contenuto concettuale eucaristico degli *autos* si porrebbe in opposizione al protestantesimo. Al tempo stesso si ammette il fatto che queste opere, nella loro origine, non avessero alla base questa concezione controriformista, ma in seguito questa emerge con una valenza grosso modo esplicita. La venerazione dell'eucarestia è parte tanto della stessa riforma della Chiesa, del suo proposito rinnovatore, quanto della lotta contro le idee eretiche e la loro diffusione. Come ben descritto in un recente studio, «La riforma cattolica punta alla sostanza della Chiesa e del cristianesimo. Le controversie religiose dell'epoca costituiscono l'esempio del carattere polemico della chiesa, la cui forma particolare è la controversia teologica in merito all'eucarestia che mette in rilievo

⁴⁵ E. Rull (a cura di) *Los autos sacramentales del siglo de oro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1986.

la discussione del cristianesimo, lo rinnova e lo mostra come momento centrale dell'eucarestia stessa»⁴⁶.

D'altra parte, se la finalità generale dell'*auto* è quella religiosa, ci sono però anche propositi che si sommano a questa e che sono strettamente relazionati a circostanze storiche e politiche concrete. Come segnalano due autorevoli studiosi, Ignacio Arellano e Enrique Duarte, si nota un'intenzione chiaramente esaltante della politica della Casa d'Austria che appare con evidenza soprattutto nel *corpus* intero di opere di Calderón. L'uso dell'*auto sacramental* con fini politici non risulta strano in un Paese dove Chiesa e Stato mantengono strette relazioni e dove esiste una corrente di esaltazione della monarchia. In alcuni *autos* si fondono allusioni alla vita di Cristo e della Casa reale, unendo così la storia sacra con la profana. Calderón, per esempio, in alcuni *autos* coniuga le sue conoscenze di teologia e le mette a disposizione delle funzioni di governo della dinastia austriaca, essendo questa la rappresentante di Dio in Terra. Un successo importante in questo sviluppo teologico politico dell'*auto* è la leggenda di Rodolfo d'Austria (1273-

⁴⁶ G. Poppenberg, *Psique y alegoría. Estudios sobre el auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, Edition Reichenberger - Universidad de Navarra, Kassel - Pamplona, 2010, p. 142.

1291), fondatore della Casa d'Austria. Secondo il racconto, un giorno Rodolfo incontrò un sacerdote che portava conforto ad un infermo e vedendolo camminare stancamente smontò dal suo cavallo per far lasciarlo a lui, accompagnandolo devotamente a piedi. Questo gesto di devozione rimase leggendario, menzionato nelle opere educative di principi, con esempi di condotta, e negli *autos sacramentales*. Alla leggenda del fondatore della casa d'Austria si affiancano numerosi esempi analoghi: Carlo II incontra il 23 gennaio 1685 un altro sacerdote che andava a portare conforto e gli cede la sua carrozza. Anche i pittori dell'epoca rappresentano questo atto nelle loro opere: Rubens ritrae Rodolfo in una delle sue opere e Hooge fa la stessa cosa con Carlo II protagonista. Gli *autos* che idealizzano la casa d'Austria hanno i seguenti aspetti principali⁴⁷:

- la relazione dell'elemento religioso con fatti politici concreti: la visione della casa come fattore di conservazione di un concetto cattolico imperiale, la presentazione di un paradigma di esaltazione nell'episodio di Rodolfo d'Austria;

⁴⁷ I. Arellano, J.E. Duarte, *El auto sacramental*, Laberinto, Madrid, 2003, pp. 54-55.

- la funzione storica di questa visione teologica, mediante il quale si identifica Europa come protagonista della terza epoca teologica (quella della legge della grazia, una volta superate la legge naturale e quella scritta);
- il carattere politico dell'argomento: la Spagna, la sua monarchia è il centro divulgatore della fede.

Possiamo concludere che gli *autos sacramentales* si nutrono di successi, personaggi e problemi della realtà del proprio tempo. Prendono come base il mondo umano che viene drammatizzato a mezzo del divino grazie all'impiego dell'allegoria; narrano storie reali del "divino" e così si presenta come un genere allegorico e storico nel senso stretto della parola.

2. LA CELEBRAZIONE DEL CORPUS DOMINI

La festa del *Corpus* celebra la presenza reale del Cristo nell'eucarestia e fu stabilita dal papa Urbano IV a mezzo del sigillo pontificio *Transiturus de hoc mundo*, l'11

agosto 1264⁴⁸. Già con gli autori dei primi del secolo incontriamo un'allusione alla presenza reale del Cristo⁴⁹. Quindi Clemente Alessandrino e Orìgene furono gli autori più importanti della scuola teologica di Alessandria, che utilizzava il metodo allegorico per far conoscere l'essenza del cristianesimo nella partecipazione del segno divino: la comunione con Gesù Cristo si realizzerebbe solo attraverso l'eucarestia. Le idee anteriori, che sono solo un avvicinamento al problema teologico formale della transustanziazione, cominciano ad organizzarsi all'inizio del secolo IV, dopo il primo concilio di Nicea (anno 325) giacché a partire da questo momento appare con forza l'equiparazione del sacramento con la figura di Gesù. Giovanni Crisostomo, il più celebre dei padri della Chiesa dopo Nicea, identifica il corpo eucaristico con il corpo reale di Gesù, nato da Maria e morto sulla Croce; la sua reale presenza però non è visibile, ma accessibile attraverso la fede.

⁴⁸ Cfr. C. Vizueté Mendoza, "Teología, Liturgia y Derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi", in G. Fernández Juárez, F. Martínez Gil (a cura di), *La fiesta del Corpus Christi*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 17-42; E. J. Kilmartin, *The eucharist in the primitive church*, Englewood Cliffs 1965. Cfr. anche B. Sandvik, *Das Kommen des Herrn beim Abendmahl im Neuen Testament*, Zurich 1970; J. Betz, "La eucaristía. Misterio central, La eucaristía, misterio central", in *Mysterium Salutis* IV/2, 192.

⁴⁹ Ad esempio, nelle sette *Cartas* di Ignazio di Antiochia, scritte intorno all'anno 110); nella prima *Apologia* di Giustino, redatta intorno all'anno 155, incontriamo la descrizione più antica della celebrazione eucaristica e si afferma che non è solo la memoria della passione di Cristo, ma anche dell'incarnazione; Ireneo di Lione, nel suo *Adversus haereses* descrive la trasformazione eucaristica in relazione con l'incarnazione; Hippolito, autore al quale si attribuisce l'opera *Traditio apostolica* (una raccolta della liturgia romana degli inizi del III secolo) allude all'incarnazione di Cristo nell'eucarestia.

Questa spiegazione aveva bisogno di un chiarimento il più consono possibile con la ragione e perciò ricorrono all'idea di un cambio: gli elementi eucaristici sono trasformati dallo Spirito Santo che li converte nel corpo e nel sangue di Gesù. Influente sono le concezioni di due padri latini, Ambrogio e Agostino, in cui il primo difende in modo fermo e razionale l'idea della trasformazione e il secondo, senza negare la presenza reale, si muove tra realismo, simbolismo, e spiritualità. La Cena è secondo quest'ultimo il simbolo del corpo e del sangue di Cristo ed in questo senso si comprende il termine di *sacramentum*: il simbolo rimanda alla veritiera realtà, come concretezza alla sua idea. Gli autori prossimi ad Agostino (Fausto di Riez, Gregorio Magno, Isidoro di Siviglia) cercavano di conciliare le idee ambrosiane con lo spiritualismo agostiniano influenzando nello sviluppo di tutto il pensiero medievale.

Ciò che non si discuteva nell'occidente cristiano, durante l'epoca di Carlo Magno, era che l'eucarestia partecipava nel sacrificio di Cristo, l'altro aspetto del sacramento unito a quello della transustanziazione. Si diffonde l'interpretazione allegorica della messa nella quale la struttura viene associata a determinati eventi della vita terrena di Gesù. Questa corrente ebbe inizio con Amalario di Metz,

discepolo di Alcuino di York, entrambi realisti convinti. La tensione tra realisti e simbolisti si scatena nell'anno 844, la prima delle controversie eucaristiche. In questo anno, l'abate del monastero di Corbie, Pascasio Radberto, scrive il *Liber de corpore et sanguine Domini*. Quest'opera offre una delle più antiche sintesi sull'eucarestia, che si divide in due concetti: *veritas* (il corpo) e figura (il simbolo del pane e del vino). Come i realisti, parla di cambio però senza chiedersi come avviene. Le sue idee risultano scandalose anche nella sua stessa abbazia, dove il monaco Ratramno di Corbie scriverà anni dopo che l'eucarestia è il corpo di Cristo non in senso concreto bensì spirituale, affermando così che il corpo eucaristico di Cristo non è lo stesso che si fa persona in Maria e apre la strada per comprendere il senso simbolico della presenza di Cristo nell'eucarestia. In questa prima polemica si evidenzia la mancanza di terminologia per far fronte ai problemi teologici che sorgevano. All'origine delle riflessioni di Pascasio si includono nella messa nuovi gesti, catechesi, offerte ed ornamenti che insieme ad altri elementi, marcano la maestosità del sacro. Così, ad esempio, l'altare diventa da semplice tavolo a monumentale costruzione collocata nell'abside al posto della cattedra, elevata su

una pedana, lontana così dai fedeli che assistono alla cerimonia di spalle in modo che si possa aumentare la sensazione di mistero.

In seguito il periodo determinante nello sviluppo della dottrina eucaristica è la controversia sollevata da Berengario di Tours. Nel 1047 esplose infatti una polemica tra Berengario e Lanfranco di Pavia, abate del monastero di Le Bec in Normandia e futuro arcivescovo di Canterbury, sull'essenza dell'eucarestia. Per Berengario non avviene nessuna trasformazione, essendo il pane ed il vino unicamente simboli del corpo e del sangue di Cristo; per Lanfranco, invece, il pane ed il vino sono realmente il corpo e il sangue di Cristo. Dal 1215, d'altronde, secondo questo dogma di fede, durante la celebrazione della messa il pane ed il vino si trasformino realmente nel corpo e nel sangue di Cristo: a questa trasformazione viene dato il nome di transustanziazione. La teoria della trasformazione va guadagnando terreno e nel concilio Laterano IV del 1215 si parla in modo naturale della transustanziazione: il corpo e il sangue di Gesù Cristo sono contenuti nel pane e nel vino posti sull'altare i quali per virtù divina si trasformano il pane nel corpo ed il vino nel sangue. La teoria della transustanziazione incontra nel secolo XIII sempre più adepti (Alessandro di Hales,

Alberto Magno, Bonaventura da Bagnoregio e Tommaso d'Aquino). Alessandro de Hales, ad esempio, concepisce la transustanziazione come una trasformazione della materia e della forma, mentre le proprietà sostanziali o accidentali esistono senza soggetto. Questa opinione è condivisa anche da altri che affermano al tempo stesso la presenza reale del corpo di Cristo nel sacramento. Tommaso d'Aquino rappresenta l'apice indiscutibile di questa idea⁵⁰. In questo modo, l'eucarestia si convertì in un campo di speculazioni metafisiche che esulavano dalla razionalità ed erano accreditate come dottrina dalle autorità ecclesiastiche.

Un punto di discussione dei fedeli era dato dalla determinazione del momento in cui si realizza la conversione del pane nel corpo di Cristo; diventa obbligatorio elevare l'ostia e il calice pronunciando le parole di consacrazione e suonando al tempo stesso una campanella affinché Dio, nell'eucarestia, possa essere giustamente adorato. La messa così poco a poco si converte in uno spettacolo sacro attraverso la recitazione del sacerdote, i colori liturgici, gli ornamenti, il tono della voce, la musica. I fedeli iniziano a partecipare attivamente alle messe per vedere

⁵⁰ J. Betz, "La eucaristía. Misterio central, La eucaristía, misterio central", in *Mysterium Salutis*, IV/2, 192, p. 234.

l'esposizione del Santissimo: sarebbe questo il contesto all'interno del quale si dà inizio alla celebrazione del *Corpus Christi*.

Secondo la tradizione, l'introduzione nel calendario liturgico della festa dedicata unicamente alla presenza reale di Cristo nell'eucarestia si data nella prima metà del secolo XIII, quando la religiosa Giuliana di Rétine, durante le sue preghiere, ricevette una rivelazione in cui Cristo le ordinava l'istituzione di una festa eucaristica. Il passaggio della celebrazione liturgica nella Chiesa di Liegi, grazie all'esperienza della sorella Giuliana, si sarebbe prodotto due decenni più tardi, quando Jacques Pantaléon, già patriarca di Gerusalemme, sarebbe stato eletto papa con il nome di Urbano IV nel conclave di Viterbo dopo la morte di Alessandro IV. Il suo pontificato sarebbe stato breve, però poco prima di morire emanò la bolla *Transiturus de hoc mundo* (1264) rivolta a tutti i vescovi della Chiesa, che estendeva alla cristianità intera la celebrazione della festa del Corpus. Si scelse come data per la celebrazione il decimo giorno dopo la Pasqua di Pentecoste, il giovedì successivo dopo la ottava dello spirito santo e pertanto il tempo liturgico della Pasqua.

Dopo Urbano IV, Clemente V avrebbe rivitalizzato la festa con una bolla presentata nel concilio di Vienna (1311) per la celebrazione in tutta la Chiesa conferendole così la categoria più alta tra tutte le festività liturgiche: i fedeli non lavoravano ed erano obbligati ad assistere alla messa. A partire da ciò iniziano a propagarsi notizie sulla celebrazione del Corpus con una processione al quale partecipavano tutte i ceti sociali della città⁵¹.

Il papa Giovanni XXII (1316-1334) prescrisse che i fedeli tutte le parrocchie andassero in processione dove si esibiva la "sacra forma" e in Spagna le prime notizie in merito a questa celebrazione portano la data del secolo XIV. Si può così considerare lo sviluppo che ebbe nella penisola iberica questa celebrazione e il successo e la popolarità che le nuove forme di comunicazione e rappresentazione (in primis il teatro popolare come gli *autos sacramentales*) ricoprirono anche successivamente in Spagna. Nel 1317 esiste a Pamplona una confraternità del Santissimo Sacramento che celebrava una processione con carri trionfali; nel 1318 la festa si celebra a Calahorra e León; nel 1319 a Girona; nel 1322 a Barcelona; nel 1328 Alfonso IV di Aragona celebra la festa in Ricla; al 1330 data la festa di Vich;

⁵¹ Ad Avignone, ad esempio, la corte pontificia la celebrò per la prima volta nel 1314; con la stessa data si hanno le testimonianze più antiche di questa festa anche in Catalogna.

nel 1344 a Lérida; nel 1355 a Valenza e nel 1371 a Palma de Mallorca. Da queste città si evidenzia come la penetrazione della dottrina del *Corpus Christi* in Spagna avvenga attraverso due vie: la prima del cammino di Santiago (dove si incontrano infatti Pamplona, Calahorra e León), la seconda attraverso la curia pontificia insediata ad Avignone arriva sino alla zona della Corona di Aragona. A parte queste due aree, in tutta Spagna si celebra questa festa con processioni e rappresentazioni teatrali di carattere catechistico nelle quali si svolgevano gli *autos sacramentales*. Le processioni quindi nascono come un prolungamento della messa per mostrare la Sacra Forma a tutti i fedeli, da distinti punti della città con un effetto di purificazione e d'adorazione. In ogni località aveva luogo un'unica processione affinché tutti potessero assistere: usciva dalla Chiesa principale e partecipavano tutte le confraternite e le parrocchie.

Nel XVI secolo, durante il Concilio tridentino (1545-1563), i lavori dell'11 ottobre 1551 (sezione XIII) tornarono ad affermare la dottrina tradizionale: l'eucarestia era analoga agli altri sacramenti, come il simbolo di un mistero sacro e forma visibile e invisibile al tempo stesso. Doveva essere venerata un giorno specifico dell'anno in cui la Sacra Forma passava tra le strade e piazze pubbliche come

“trionfo” della verità sull’eresia. In questo giorno la processione rappresentava un elemento cruciale, in cui convergevano elementi popolari, religiosi e festivi. Anche in Spagna i preparativi iniziavano molto tempo prima, verso gennaio o febbraio: in questi mesi, nella corte, si sceglievano i comitati organizzatori delle feste dirette dal *Corregidor* di Madrid. I differenti comitati si dividevano il lavoro dell’organizzazione degli *autos* (danze, palchi, carri, tende, figure giganti e percorso della processione). La festa del Corpus iniziava con la processione che passava per le strade principali della città adornate con archi trionfali e tende ai lati - affinché ci si potesse riparare dal calore - e con altari (dove in alcuni momenti stazionava la processione), fiori e monumenti. Gli orari dell’inizio della processione variavano da città a città e dal periodo in cui si celebrava⁵².

Il Corpus era una festa solenne ed allegra nello stesso tempo: il miracolo della transustanziazione si celebrava con felicità. Uno degli elementi della processione era una figura grottesca avente forma di donna sopra la schiena di un drago,

⁵² Per esempio, a Valenza la processione si svolgeva nel pomeriggio del giovedì fino a quando un decreto dell’anno 1677 decise di anticiparla alla mattina, come già succedeva in molte altre località.

chiamata *Tarasca*⁵³, la figura più amata dopo la *Ostia*. I rettili (come i draghi) e i serpenti nelle antiche civiltà erano simboli del caos e della fecondità della terra, però nella Bibbia si convertono in simbolo del male. Non si conosce con precisione da dove provenga l'etimologia del termine *tarasca*: alcuni lo collegano alla città di Tarascón nella Provenza francese perché da lì viene il serpente che secondo la tradizione santa Marta uccise. La tarasca poteva avere una faccia bello o brutto e poteva portare sopra di sé altri elementi - come uomini neri che suonavano strumenti, campanelle, e asinelli - e inoltre interagiva con il pubblico avvicinandosi e levando il cappello a qualche spettatore distratto. Oltre alla tarasca la processione era accompagnata da giganti, con danze e musica. Era uso che l'organizzatore dei danzatori presentasse ai commissari della festa un elenco delle danze che avrebbero rappresentato durante la processione: erano note le danze con le spade, dove i danzanti, provvisti di pali o spade, danzavano colpendosi ritmicamente accompagnati dal suono dei campanelli.

⁵³ Cfr. immagine n. 1 in Appendice.

È così che poco a poco la festa del Corpus va arricchendosi di nuovi elementi, sino a convertirsi al tempo della Controriforma spagnola in una festa prestigiosa, che aveva al tempo stesso una funzione di propaganda dottrinale ben determinata.

3. L'AUTO SACRAMENTAL

L' *auto sacramental* è un genere teatrale che raggiunge il suo apice nel secolo XVII.

Una serie di fattori storici e teologici fanno sì che questo genere si sviluppi soltanto in Spagna. Ci sono diverse teorie sulle origini della sua nascita, che qui di seguito andremo ad analizzare. Iniziamo con le diverse definizioni che già in quel tempo si incontravano. In uno dei primi vocabolari lessicografici spagnoli, *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastian de Covarrubias (1611) troviamo la definizione di *auto sacramental* come “la rappresentazione di un tema sacro, nella festa del Corpus Christi ed altre feste”.

Risulta che questa definizione sia limitata ed imprecisa, in quanto dà solo due informazioni: una relativa alla tematica e l'altra relativa alle date di rappresentazione. Proseguendo nel tempo un altro importante vocabolario come il *Diccionario de Autoridades* (1726) ci offre una definizione un poco più articolata:

*Cierto género de obras cómicas en verso con figuras alegóricas que se hace en los teatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza del augusto Sacramento de la Eucaristía por cuya razón se llaman sacramentales. No tienen la división de actos y jornadas como las comedias sino representación continuada sin intermedio*⁵⁴.

⁵⁴ Trad. it.: “Queste opere vengono chiamate “sacramentali” in virtù di opere comiche in versi con figure allegoriche che si rappresentano nei teatri il giorno di Corpus Christi in

In questa definizione troviamo i tratti caratterizzanti del genere: di nuovo il momento temporale di rappresentazione, la festività del Corpus, ma anche elementi importanti come la presenza di personaggi allegorici che drammatizzano il mistero della Eucarestia, sacramento che in queste opere viene celebrato con il limite di un solo atto (più brevi quindi delle commedie che normalmente erano formate da tre atti).

Gli autori di suddette opere erano coscienti della difficoltà di stabilire il significato degli *autos*, nonostante ciò utilizzavano i loro personaggi per definire le caratteristiche di questo genere teatrale. Lope de Vega (1562-1635) in una *loa* (breve *pièce* drammatica d'introduzione al tema dell'*auto*) intitolata *Loa entre un villano y una labradora* descrive l'ambiente caratteristico delle feste del Corpus Christi. Due personaggi, la Labradora e il Villano, raccontano tutto quello che vedono per la strada durante questa importante celebrazione: le vie ornate, la tarasca, i musicisti, le autorità, e persino i re che partecipano a queste feste

onore del Santissimo Sacramento della Eucarestia. Non includono le divisioni in atti e giornate come succedeva con le commedie, ma vengono messe in scena con un unico atto senza intervallo”.

popolari e religiose. Vedono anche letterati che discutono sugli *autos*, così definiti dalla Labradora che ne ignora il significato.

Comedias

a honor y gloria del pan
que tan devota celebra
esta coronada Villa:
porque su alabanza sea
confusión de la herejía,
y gloria de la fe nuestra,
todos de historias divinas⁵⁵.

Qui Lope mostra un aspetto sconosciuto fino a quel momento, vale a dire la “confusione della eresia”. Queste opere dunque potevano essere considerate armi di lotta contro l’eresia che nella Spagna del XVII secolo minacciava la fede cattolica.

In questo modo negli *autos* si manifestavano la grandezza e la forza delle Sacre Scritture e di conseguenza il sacramento dell’eucarestia.

È poi durante l’epoca di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) che l’*auto* contribuisce ad istruire la popolazione sui problemi basilari della teologia e della

⁵⁵ Trad. it.: “Commedie: / In onore e gloria del pane / che con tanta devozione celebra / questa incoronata città: / perche la sua lode sia / confusione dell’eresia / e gloria della nostra fede, / tutto storia divina.”

filosofia scolastica. In questi si lascia alle spalle la lotta contro la eresia (che comunque persisteva) per iniziare ad educare il popolo alla fede cattolica attraverso il teatro. Calderón formula la sua definizione di *auto* nella “loa” *La segunda esposa*:

Sermones

puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y al regocijo dispone
en aplauso de este día⁵⁶.

Calderón manifesta la difficoltà che implica la rappresentazione di temi teologici che certamente la ragione non arriva a comprendere trattandosi di questioni di fede che vengono esaltate e celebrate in un giorno stabilito.

Nel XVIII secolo emergono alcune definizioni che rivelano altri aspetti degli *autos*.

La più conosciuta è del noto teorico letterario di questo periodo, Ignazio di Luzán,

⁵⁶ Trad. it.: “Sermoni: / Messi in verso, in pensiero, / domande che rappresentano / la Sacra Teologia, / che non riesco / né a spiegare né a capire / per gioia e applauso di questo giorno.”

che si rivela come la più tollerante rispetto al resto dei precettisti neoclassici, contrari alla rappresentazione di questo tipo di opere (di fatto proibite sotto il regno di Carlos III con decreto reale nel 1765). Luzán afferma che gli *autos* sono: «Especie de Poesía dramática conocida sólo en España; y su artificio se reduce a formar una alegórica representación en obsequio del Sacrosanto misterio de la Eucaristía»⁵⁷. Egli considera l'allegoria come elemento importante in queste opere che sono una "specie di poesia". Si può già intravedere che il resto dei critici di questo periodo non sono molto favorevoli a questo tipo di rappresentazioni. Un'ulteriore definizione viene redatta per mano dello studioso González Pedroso, che tra l'altro elabora una edizione di vari *autos*⁵⁸. La definizione è: «*dramas sagrados en un acto, que tienen por objeto elogiar las excelencias del sacramento de la Eucaristía, o de los cuales consta, por lo menos, que se representaron en la festividad del Corpus*»⁵⁹.

⁵⁷ Trad. it.: "Forma di Poesia drammatica conosciuta unicamente in Spagna; la cui artificiosità si riduce a creare un tipo di rappresentazione allegorica in ossequio al Sacrosanto mistero della Eucarestia".

⁵⁸ González Pedroso, Eduardo, ed., *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Atlas (BAE, LVIII), Madrid, 1952.

⁵⁹ Trad. it.: "Drammi sacri composti in un solo atto che elogiano le virtù del sacramento della Eucarestia dei quali si è a conoscenza e che si rappresentavano il giorno del Corpus Christi".

In queste definizioni si possono constatare due elementi ricorrenti: la presenza dell'allegoria e l'esaltazione dell'eucarestia. Lope le considerava storie divine, Calderón questioni di sacra teologia, mentre Luzán e Pedroso sottolineavano l'importanza della celebrazione dell'eucarestia negli *autos*. A questo punto è importante fare riferimento alla differenza che lo studioso Alexander Parker⁶⁰ percepisce tra *l'asunto* e l'argomento. *L'asunto* di un *auto* è quello dell'eucarestia mentre l'argomento può essere diverso grazie all'uso dell'allegoria: «*el asunto de todo auto es, pues, la Eucaristía, pero el argumento puede variar de uno a otro, puede proceder de cualquier "historia divina" - histórica, legendaria o ficticia - con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del asunto*»⁶¹.

Si deve precisare che l'eucarestia non sempre è il tema principale e non risulta esplicita in tutte le opere: normalmente quando questa viene esaltata, nell'opera la sua apparizione si rappresenta come apoteosi finale. Si osserva anche la presenza del tema della redenzione umana, espresso in modi differenti e inseparabile nella

⁶⁰ Trad. it.: "Quindi *l'asunto* dell'*auto* è l'eucarestia, anche se l'argomento può variare da uno all'altro, può derivare da qualsiasi "storia divina" - storica, leggendaria o fittizia - sempre che evidenzi in qualche modo un aspetto del riassunto": A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, (trad. Francisco García Sarriá), Ariel, Barcelona, 1983.

⁶¹ *Ivi*, pp. 46-47.

teologia cattolica dall'istituzione del sacramento della eucarestia. L'*auto* esprime la storia della salvezza, nel quale l'esaltazione del Sacramento è sempre motivo fondamentale.

Si può anche affermare che l'*auto* è un teatro liturgico in cui il sacramento dell'eucarestia e il tema della redenzione sono i pilastri argomentabili dell'opera.

Ignacio Arellano e Enrique Duarte in una recente opera sull'*auto sacramental* affermano che il tema di qualsivoglia *auto sacramental* è la salvezza umana attraverso l'eucarestia e la presenza di Dio nella *Sacra Forma*. Questo *asunto* può essere espresso con diversi argomenti: attraverso una storia d'amore e infedeltà di amanti, basandosi su leggende mitologiche oppure utilizzando argomenti biblici⁶².

Si può dunque affermare che l'*auto sacramental* si sviluppa in un determinato contesto storico e teologico, sia come arma nella lotta anti-eretica sia come elemento proprio della propaganda cattolica nella Chiesa.

3.1. Origine degli *autos*

⁶² Arellano - Duarte, *El auto sacramental...*, cit.

Delle concrete origini degli *autos* si è occupata la critica di questo genere. Arellano e Duarte⁶³ affermano che è necessario guardare al Medioevo per trovare la loro origine. Infatti in quasi tutti i Paesi europei esisteva un dramma liturgico rappresentato nelle due celebrazioni più importanti del calendario: la Natività e la Passione di Cristo. Veniva messo in scena durante determinati momenti della Santa Messa con il fine di impressionare e trasmettere *pathos* ai fedeli presenti. Nel periodo di Natale si drammatizzavano scene del *Ordo prophetarum*, nelle quali profeti e sibille spiegavano le loro profezie a proposito dell'arrivo del Messia; venivano rappresentati i martiri innocenti di Santo Stefano e San Giovanni e l'Epifania di Cristo. Nel gruppo di rappresentazioni della Pasqua si includono opere come *Quem queritis*, dove gli angeli mostrano il sepolcro di Gesù vuoto a un gruppo di donne che si avvicina la mattina della resurrezione, e scene come l'apparizione di Cristo davanti ai discepoli di Emmaus e la discesa dello Spirito Santo durante la Pentecoste.

Fatte dai propri sacerdoti, poco a poco questo tipo di rappresentazioni si perfezionano con abbigliamenti e guadagnano in spettacolarità. Ad esempio sono

⁶³ *Ibidem*.

famose le rappresentazioni che si celebravano a Valenza o a Lérida, in Catalogna.

Una di queste, chiamata *La Colometa*, consisteva in una colomba che scendeva dal tetto della Chiesa tra fuochi di artificio; un'altra di origine medievale, intitolata il *Misterio de Elche*, drammatizza la morte, l'assunzione e l'incoronazione della Vergine, e ancora oggi viene rappresentata con successo di pubblico di fedeli.

Queste rappresentazioni, realizzate all'interno delle chiese, verso la seconda metà del XVI vennero soppresse. Questi *autos sacramentales* in "embrione" si sviluppano infatti ora all'esterno, e si inseriscono nelle processioni nelle città, in piazza o in luoghi determinati. Aquisiscono così il significato popolare di festa e di celebrazione comune con il popolo: in questo modo la festa ha sia una valenza ecclesiastica che civile. I primi *autos sacramentales*, caratterizzati da forme medievali, svolgono schemi propri delle opere del periodo natalizio, dove i pastori dimostrano stupore per tutto ciò che vivono, come ad esempio l'avvento del Bambin Gesù.

In seguito queste opere si perfezionano con la presenza di un personaggio - quale un angelo o lo stesso pastore - che spiega dettagliatamente il mistero che si rappresenta. Con la necessità di illustrare al meglio il mistero dell'eucarestia,

queste opere teatrali nel tempo si fanno di volta in volta più complesse, in modo che tutti i fedeli, credenti ed agnostici, possano constatare la grandezza della parola di Dio e l'immenso dono che l'uomo riceve con il dono del suo corpo e del suo sangue.

Verso l'età moderna, dunque, si rappresentano celebrazioni del Corpus e di *autos sacramentales* il cui contenuto è più specifico e il punto di vista rinnovato rispetto alle rappresentazioni medievali anteriori. Lo studioso Alexander Parker afferma infatti che non si può identificare un *auto sacramental* che inauguri il genere, ma un insieme di elementi e tradizioni che sfociano nel *auto*. Inoltre, la presenza dell'eucarestia e l'uso dell'allegoria saranno tratti fondamentali di queste opere⁶⁴.

Pertanto se gli *autos* sono diversi dai misteri medievali - per quanto riguarda la loro complessità e la loro simbiosi alla celebrazione del Corpus - è pur vero anche che le somiglianze sono facili da trovare. Come segnala lo studioso Bruce W. Wardropper, l'obiettivo degli *autos* ai tempi di Calderon è molto simile a quello dei drammi liturgici (per lo più formati da composizioni che originariamente erano

⁶⁴ *Ibidem*.

parole inserite tra brani musicali)⁶⁵, e cioè rendere più bella la propria liturgia con inni, canti, ecc. Anche gli *autos* apporteranno così elementi originali a questa tradizione di abbellimento della liturgia, ma con alcune innovazioni (come l'unione dell'allegoria con la poesia e la musica)⁶⁶.

Sempre in tali contesti è da segnalare la presenza dei drammi in lingua volgare, che nacquero dalle opere liturgiche erano conosciuti come *Miracle Plays* dei secoli XIII e XIV e riproducevano miracoli mariani conosciuti o storie di Santi. Ancora nel Medioevo si rappresentano inoltre i cosiddetti "misteri", che sono opere di rappresentazione pubblica dei temi sacri dell'Antico e Nuovo Testamento, nonché delle storie dei santi che tanto piacevano al pubblico⁶⁷. Inoltre per conoscere meglio l'ambito dell'*auto sacramental* dobbiamo fare riferimento anche alle *moralidades*, rappresentazioni in forma drammatica di allegoria, che risultavano più complesse e difficili da comprendere rispetto agli *autos* pur avendo meno significato dottrinale. Normalmente in esse venivano rappresentati problemi etici, dove l'uomo cerca la pace circondato delle forze morali della lotta. Nonostante, la

⁶⁵ Wardropper, *Introducción ...*, cit., p. 150.

⁶⁶ *Ivi*, p. 151.

⁶⁷ Le rappresentazioni dei "misteri" risultavano di lunga durata, eccessivamente prolissi visto che tentavano di raccontare tutte le storie dell'Antico Testamento e tutti gli Atti degli Apostoli, e duravano vari giorni.

presenza di questo tipo di rappresentazioni in Spagna, i “misteri” e le *moralidades* costituiscono dei temi tra i più controversi tra gli studiosi. In Wardropper si nota un certo silenzio rispetto ai secoli XIII e XV: tra il dramma liturgico anonimo conosciuto come *Auto* o il *Misterio de los Reyes Magos* del secolo XIII e l’opera di Jorge Manrique intitolata *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* della metà del secolo XV, non si è a conoscenza di alcun dramma in Spagna. Risulta difficile pensare che in questo intervallo di tempo l’attività drammatica si interrompesse, dal momento che sicuramente continuavano a rappresentarsi drammi, sia *misterios* che *moralidades*: la domanda che emerge, però, è se questi rispondevano ai modelli europei anteriormente citati.

Uno studio minuzioso del teatro del secolo XVI permette di osservare come le brevi opere di questo periodo derivino dal dramma liturgico che viene rappresentato all’interno delle chiese, che non si differenziava molto dal semplice schema tracciato nell’*Auto de los Reyes Magos*, in quanto gli schemi più complessi non si erano sviluppati in modo tale da adattarsi alle nuove prospettive. Questo ritardo viene affrontato da differenti studiosi, come ad esempio Menendez y Pelayo, che non accettava questo squilibrio rispetto al resto d’Europa e postulava l’esistenza in

Spagna di *misterios y moralidades* citando diverse opere e "farse" che potrebbero rispondere a questi schemi europei (tra cui *Victoria Christi* di Palau, *Farsa moral* di Diego Sánchez Badajoz, *Farsa racional del libre albedrio*, *Farsa de la Iglesia*, *Juego de cañas espiritual de virtudes contra vicios*, *Danza de los pecados*, *Farsa militar* o *Farsa de la muerte* etc.).

Tuttavia, non è unanime l'accettazione delle opere anteriori citate da Menéndez y Pelayo come modelli che appartengono al corpo di opere rappresentate nel resto di Europa nello stesso periodo. Il teorico Schmidt, ad esempio, evidenzia alcune differenze tra i "misteri" europei e i suindicati *misterios* castigliani. Infatti in Spagna e in Francia i "misteri" erano rappresentazioni pubbliche che contavano con la partecipazione di tutta la popolazione: in queste opere l'azione era ritenuta l'elemento più importante, riducendo il testo in una serie di didascalie che informavano delle uscite e delle entrate dei personaggi. In Spagna questo aspetto si differenziava e il pubblico assisteva interessato alla rappresentazione di queste opere ed ascoltava la poesia delle parole esigendo quindi la professionalità dei recitanti: detto ciò si può constatare che in Spagna non venivano rappresentati

misterios collettivi con la partecipazione del popolo⁶⁸. Per queste ragioni Wardropper definisce le opere spagnole di questo periodo "pseudo"-opere: "*seudomisterios*" e "*seudomoralidades*". Con questi termini ci ricorda che le opere castigliane non costituivano esempi autentici di *misterios* e *moralidades* di stile europeo ed esisteva una notevole differenza tra la rappresentazione di un episodio biblico e un altro sulla vita dei santi rispetto a quella che possedeva un carattere allegorico, religioso o morale. In Spagna questi *seudomisterios* fioriscono nel secolo XVI e hanno ancora grande popolarità durante il secolo XVII. Persino nell'epoca di Calderón queste semplici opere rivaleggiavano con gli *autos sacramentales*. La prima opera che fu composta per la festa del Corpus fu l'*Auto de San' Martinho* di Gil Vicente, risalente all'inizio del secolo XVI, precisamente al 1504. Durante tutto il secolo XVI queste opere furono rappresentate in tutta la Spagna, e quelle preferite dal pubblico si mettevano in scena nelle feste del Corpus fino alla metà del XVII secolo.

Si postula il fatto che queste opere di origine medievale si esauriscano con il passare del tempo, in competizione con il successo che iniziarono ad avere gli

⁶⁸ Wardropper, *Introducción...*, cit., p. 155.

autos sacramentales. In conclusione si può affermare che forse senza queste opere anche l'*auto* non sarebbe potuto esistere, essendo la sua nascita provocata in parte per le richieste del pubblico, che ammirava questo tipo di rappresentazioni ed esigeva sempre più. Questa aspettativa del pubblico si traduceva in forme più complesse per questo tipo di opere, dove a poco a poco l'allegoria si perfezionava, la macchina scenica si arricchiva, la professionalità degli attori aumentava: tutto ciò faceva in modo che durante questi *autos* si rappresentassero episodi delle Sacre Scritture e dell'eucarestia ogni volta più credibili e realistici.

3. 2. La spettacolare messa in scena degli *autos sacramentales*

Gli *auto sacramentales* si circondavano di una serie di elementi spettacolari di grande importanza e grazie ad essi il messaggio di persuasione che trasmettevano arrivava al pubblico in modo più efficace stimolando tutti i sensi dei fedeli presenti alla spettacolo: l'udito reagiva alla musica, il tatto si attivava con le preziose tele che adornavano la scenografia e con gli abiti indossati dagli attori, il gusto veniva ridestato da banchetti celestiali offerti nell'eucarestia, l'olfatto era impregnato dal profumo che proveniva dalla combustione di semi e fiori aromatici, infine la vista che veniva gratificata con la messa in scena della macchina teatrale e dagli effetti speciali prodotti.

Durante queste rappresentazioni, poi, venivano raccolte elemosine e fondi destinati ai poveri e ai malati, diventando dei momenti di solidarietà popolare.

Tuttavia verso la metà del secolo XVII si sospesero le rappresentazioni: dopo la morte della regina nel 1644, la morte del principe ereditario nel 1646 causò la sospensione per lutto di tutte le rappresentazioni di commedie ed *autos*. Le autorità civili locali cercarono di riprendere l'attività di queste opere - anche per

riprendere la raccolta dei fondi durante queste celebrazioni - e nel 1647 il re Filippo IV concesse la rappresentazione di *autos sacramentales* nei giorni che precedevano il Corpus. Il fatto di disporre di poco tempo per preparare la messa in scena di un unico *auto* determinò la rappresentazione di due opere diverse dotate di una scenografia più complessa che evitava l'utilizzo del *carrillo* a beneficio di un palcoscenico fisso più grande utilizzando quattro carri al posto di due.

3. 2. 1. Scenografia e luoghi di rappresentazione

Dal secolo XVI e verso il XVII gli *autos* lasciavano la Chiesa e iniziavano ad essere rappresentati nelle strade unendosi alle feste popolari. Nel 1635 circa si possono incontrare i primi testi che documentano l'utilizzo dei carri per rappresentare dette opere nelle feste del Corpus sivigliane. Questi carri erano degli scenari mobili dotati di varie strutture in legno più o meno complesse divise in più parti che venivano destinate alla rappresentazione, allo spogliatoio ed alla collocazione della macchinaria scenica⁶⁹. Nella prima metà del secolo XVII si usavano due carri

⁶⁹ Cfr. Arellano - Duarte, *El auto sacramental...*, cit.

(chiamati nei documenti “mezzi carri”) uniti ad un altro che veniva chiamato “carretto” ed era destinato alla scena. Essi non costituiscono una novità: infatti li troviamo già nella zona catalano-valenziana con il nome di *roques* o *entramesos* e servivano anche per trasportare figure e gruppi scenici. Di fatto i carri utilizzati negli *autos* sono utilizzati in queste strutture per rappresentare in modo più complesso gli *autos sacramentales*. Come spiegano Arellano e Duarte, “i carri degli *autos sacramentales* si compongono di due piani. Uno superiore (C) dove si mettevano le effetti illusionistici e si rappresentavano le scene, una parte inferiore dove si trovava lo spogliatoio (A) ed una zona di rappresentazione (B). Permettevano l’uscita anche alla zona di rappresentazione (D). Il sipario era nascosto sotto il tetto (E) e nello spogliatoio dove si manovrava”⁷⁰.

I tre lati della struttura che rimanevano liberi erano riservati alle autorità e i carri permettevano dei cambi scenici che tanto assomigliavano al teatro di corte. In

⁷⁰ *Ivi*, p. 73. Cfr. immagine n. 2 in Appendice,

effetti in alcune occasioni i responsabili della messa in scena degli *autos* erano gli stessi che si incaricavano delle rappresentazioni di corte⁷¹.

La scenografia e lo stile dei carri erano così importanti che i "poeti" potevano scrivere in ciò che veniva chiamata *memoria de apariencias*, cioè un inventario dei effetti illusionistici nel quale venivano descritte le forme dei carri e la scenografia pertinente che accompagnava la messa in scena dell'opera. Tutto doveva essere perfetto e per questo alcuni giorni prima della rappresentazione si faceva una prova generale che permetteva correggere errori e perfezionare lo spettacolo. Grazie al sostegno delle autorità queste opere potevano disporre di molti mezzi ed ottenere una scenografia molto ricca per realizzare effetti sorprendenti. Per renderci conto della importanza di questa scenografia riproduciamo di seguito una delle "memorie" di effetti illusionistici, manoscritti di Calderón de la Barca per la rappresentazione del suo *auto sacramental* dedicato a *El Sacro Parnaso*:

Innanzitutto, il primo carro destinato all'*auto* intitolato *Il sacro Parnaso* deve avere la forma di una montagna incantevole, dipinto con alberi, fonti e fiori. Da questa, nello stesso tempo, si sale ad un'altra montagna meno alta, sulla cui cima tra nuvole e raggi

⁷¹ Ad esempio, per alcuni anni fu l'ingegnere italiano Baccio del Bianco il responsabile della fabbricazione dei carri e della scenografia degli *autos sacramentales* allo stesso modo con cui aveva supervisionato tutta la messa in scena di opere rappresentate nel Buen Retiro e in altri palazzi reali. Cfr. Arellano-Duarte, *op. cit.*, p. 74.

brilla il sole e dentro di esso un grande calice ed una ostia (sacra forma). Il resto deve permettere la giusta collocazione di dieci ninfe nelle nicchie e nelle crepe della montagna stessa. Cinque ninfe su dieci devono essere vive ed il resto essere dipinto su una tavola della misura naturale di una donna, in modo che coprano la facciata integralmente senza infastidirsi tra loro. Le ninfe dipinte devono essere vestite da Sibille e ognuna di loro avrà un cartellino con su inciso il proprio nome. Lo scenario deve salire il più in alto possibile e girare una o più volte sul palcoscenico.

Il secondo carro deve essere un tempio costruito secondo il desiderio del creatore. Esso si deve aprire, e al tempo stesso mostrare un giardino ben decorato. Nel mezzo di questo giardino si erige una colonna di marmo silicio, rivestita di foglie di vite, all'interno di angeli scolpiti, e nel capitello un calice ed un'ostia. Al di sotto del carro ad un lato ci sarà una scala dipinta con vari colori. Avrà sette scalini ed in ognuno di esso un cartello che con grandi lettere dica, iniziando dal primo in basso: *superbia, avarizia, lussuria, ira, gola, invidia e accidia*.

Da questa scala deve poter scendere e salire un uomo, in modo tale che il calice collocato in alto si possa togliere e portare al piano inferiore, da lì fino al palco della rappresentazione. Il calice coperto deve poi tornare ad occupare il tempio come stava inizialmente.

Il terzo carro sarà una costruzione ricca di marmi e pietre silicie nella quale tutta la facciata dovrà girare dal palco fino al capitello, e dall'alto si vedrà guardando verso il basso di un baldacchino una donna seduta su una sedia e di fronte, uno scrittoio con un vassoio d'argento. Tutto ciò deve scendere fino al palco ed al tempo stesso ritornare a salire e rimanere chiuso come inizialmente.

Nel quarto carro troneggerà un globo celeste che a suo tempo si scoprirà innalzandosi, con sei persone che cercheranno di sostenerlo. Esse devono avere la possibilità di scendere sul palco lasciando il globo sospeso che si aprirà in due metà e dentro si vedrà un bambino che si alzerà su una croce sino alla parte più alta.

Si osserva che il carro del baldacchino deve avere la capacità per poter fissare sotto di esso, tra la donna che rimane seduta e il cielo, vari premi che saranno: un cuore, una pietra, un pezzo di tela di colore cremisi, una mitra bianca, una colomba argentata, un sole

dorato ciondolo di una collana. Questi premi devono rimanere appesi a nastri in modo che si possono prendere allugandoli⁷².

Dopo avere letto l'indicazioni, che lo stesso Calderón dava per la messa in scena della sua opera, si può capire la fastosità simbolica ed estetica che gli *autos* ottenevano e che, con le variazioni logiche del genere, condividevano con il teatro di palazzo. Di fatto incontriamo elementi comuni tra la scenografia e la messa in opera di manifestazioni importanti come gli ingressi reali, le celebrazioni di matrimoni e i funerali reali⁷³.

Per dare un esempio della somiglianza si può far riferimento alla testimonianza di Diego Duca di Estrada, dove nella sua opera *Comentario del desengaño de sí mismo* descrive le feste celebrate a Vienna nel 1631 in onore della venuta della principessa Maria, figlia di Filippo III, per sposarsi con Ferdinando III, re di

⁷² Trad. it. dall'originale riportato in Arellano - Duarte, *op. cit.*, p. 75.

⁷³ T. Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Universidad de Valencia- Universidad de Sevilla-UNED de Madrid, Valencia, 1993; Eadem, "Las entradas reales en tiempos de Felipe II: las relaciones hispano-italianas", in G. Di Stefano, E. Fasano Guarini, A. Martinengo (a cura di), *Italia non spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600. Politica, cultura e letteratura*, Olschki, Florencia, 2008, pp. 179-199; Eadem, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI" in *Criticon*, 94, 2005, pp. 121-135.

Ungheria e Boemia. Sopra i carri trionfali che sfilavano per l'evento il Duca di

Estrada annota:

quello del Re (il carro) veniva trainato da quattro leoni domestici. Rappresentava una montagna coperta di erba, alberi e fiori (...). Questo carro nel mezzo della Piazza si apriva e rimaneva sua Maestà il Re seduto su un trono reale con lo scettro in mano ed ai suoi piedi i regni di Ungheria, Boemia, Dalmazia, Croazia (...)

Nell'altro carro che si apriva con musica di trombe e clarinetti, si scopriva l'attrezzatura delle armi da torneo (...).

Un altro carro simulava una montagna che si apriva piena di grotte e caverne dalle quali uscivano soldati rappresentando un combattimento (...).

Il quarto carro era trainato da due orsi domestici, nel quale si apriva una nuvola ed appariva il generale Conte Baltasar de Marradas, seduto su un treppiedi rappresentando Marte (...), la parte inferiore del carro era a forma di arca di Noè, si apriva togliendo prima gli orsi. Uscirono quindi una gran quantità di animali molesti, cani, gatti, scimie, galli, lucertole, maiali selvatici, volpi e scoiattoli (...) legati alle code, fuochi di artificio...⁷⁴

Per ultimo si cita una costruzione, si tratta di ciò che viene chiamato "globo celeste"; queste sfere servivano per rappresentare il cielo e di solito apparivano chiuse per poi aprirsi in due metà che rappresentavano distinte regioni celesti. In questo modo si evidenziava un impiego molto elaborato dello spazio giacché offriva possibilità difficili da conseguire in un altro modo. In molte occasioni, dal globo che rappresentava il cielo, usciva una scala che comunicava con la terra,

⁷⁴ Cfr Arellano-Duarte, *op. cit.*

unendo così due spazi: quello fisico e quello spirituale. Con lo spazio e la scenografia che si usava nell'*auto* si otteneva un effetto pregevole: si presentava un insieme scenico meraviglioso che faceva arrivare al pubblico un dogma specifico, in maniera efficace e trionfale.

3. 2. 2. Gli attori degli *autos*

I primi *autos sacramentales* erano rappresentati dagli stessi sacerdoti o dai fedeli più devoti. Sembra che verso la seconda metà del secolo XVI ci si affidi alle compagnie teatrali professionisti per le rappresentazioni delle feste del Corpus: così nel 1561 si incaricava la compagnia di Lope de Rueda per la produzione degli *autos* di Toledo. Anche se negli anni precedenti erano state contrattate compagnie professionali per gli *autos* di Valladolid, è a partire da questa data che si stabilisce a Toledo l'usanza di contrattare solo attori professionisti per rappresentare questo tipo di opere. Gli attori professionali dimostrarono le loro capacità di fronte agli attori dilettanti o ai laici che anteriormente rappresentavano gli *autos*, e presto si considerano imprescindibili per questo tipo di opere, che di volta in volta

risultavano più credibili grazie alla maestria ed all'arte di questi attori. Di fatto questi in Spagna erano ben visti da parte delle autorità ecclesiastiche che inoltre permettevano che le donne si esponessero sul palcoscenico e partecipassero alla rappresentazione. Questi attori potevano liberamente rappresentare tanto opere sacre quanto opere profane e non mancavano le proteste di coloro che pensavano che non erano consoni per rappresentare gli *autos*, visto che si sapeva il genere di vita che vivevano generalmente gli attori di quell'epoca e che contrastava clamorosamente con i personaggi divini e i santi che interpretavano (di fatto, questa sarebbe stata una ragione per la quale in seguito si sarebbe proibito la rappresentazione degli *autos sacramentales*). Nonostante ciò poteva succedere che rappresentare queste opere sacre risultasse favorevole alla coscienza morale dell'attore, visto che interpretando scene compassionevoli - miracoli inclusi - si potesse pentire dell'immorale vita vissuta quotidianamente. Wardropper cita il caso di varie attrici che riorganizzarono la propria vita grazie alla messa in scena di *autos*: Clara Camacho rinunciò alla sua vita di attrice dopo aver recitato una parte in un *auto sacramental*; María Riquelme abbandonò il mondo del teatro dopo aver lavorato in questo tipo di opere e Francisca Baltasara si convertì in seguito ad

alcune interpretazioni. La sua conversione fu così teatrale che i poeti Antonio Coello, Vélez de Guevara e Rojas Zorrilla la descrissero in un'opera intitolata *La Baltasara*⁷⁵.

Di certo la parte degli attori era comunque molto importante in questo tipo di rappresentazioni e le loro capacità interpretative facevano in modo che l'opera ottenesse ottimi risultati. Le città si disputavano dunque le migliori compagnie teatrali per le previste feste del Corpus. In aggiunta, la compagnia che meglio rappresentava l'opera in questione poteva accedere ad un premio chiamato "gioia", consistente in una certa quantità di denaro.

Oltre alle doti interpretative, svolgevano un ruolo molto importante i costumi. Il pubblico aspettava con ansia le feste del Corpus perché sapevano che in esse avrebbero trovato una messa in scena difficile da incontrare durante il resto dell'anno; già si è detto che i governi delle città investivano considerevoli quantità di denaro per la preparazione di queste feste, facendo sì che gli *autos* e le processioni di queste giornate fossero straordinari.

⁷⁵ Wardropper, *Introducción,...*, cit., p. 81.

I costumi avevano un ruolo importante perché con essi si differenziavano i distinti ceti sociali del mondo terreno ed i distinti personaggi del mondo soprannaturale; ad esempio al Diavolo si facevano indossare vestiti particolari di un colore particolare (come il colore rosso o nero, con fiamme dipinte ecc.); i vestiti della Vergine erano caratterizzati da un manto azzurro e da una tunica bianca (così come appare rappresentata nei dipinti dell'epoca); gli angeli indossavano tuniche bianche in segno di purezza; la Fede, ad esempio, appare solitamente vestita da dama con tunica e benda sugli occhi. I santi vestivano in accordo con l'iconografia agiografica: ad esempio Maria Maddalena appare vestita da penitente, San Geronimo da cardinale, San Tommaso di bianco con un mantello nero e San Giovanni Battista vestito di pelli. L'autorevole studiosa Aurora Egido ha approfondito l'uso delle pelli che veniva fatto in queste opere arrivando così alla conclusione che potesse servire, tra le altre cose, a segnalare lo stato animalesco dell'uomo, lontano dalla civilizzazione e dal controllo della ragione⁷⁶.

⁷⁶ Cfr. A. Egido, *La fábrica de un auto sacramental. Los encantos de la culpa*, Universidad, Salamanca, 1982; Eadem, *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Reichenberger, Kassel, 1995.

Il costume, in conclusione, offre un'ampia gamma di possibilità e unito alle tradizioni culturali, dottrinali e artistiche fa sì che la messa in opera degli *autos sacramentales* sia ricca di forme, colori e soprattutto di significati.

3. 2. 3. La musica

Un altro degli elementi costituenti un *auto* è la musica che accompagna questo tipo di opere. La musica giocava un ruolo importante durante lo svolgimento della festa: la processione trascorrevva tra inni, musica dei giganti, danze, trilli, fuochi artificiali e grida della gente. La rappresentazione dell'*auto* era accompagnata dalla musica fin dai principi: già nei primi *auto sacramentales* si incontrava il ritornello che si cantava alla fine della rappresentazione e che riassumeva in forma cantata tutto ciò che era successo durante l'*auto*. Solitamente era accompagnato dalla musica popolare che provocava allegria tra il pubblico partecipante alla festa seguendo l'armonia della musica da tutti conosciuta. I differenti suoni servivano, quindi, a rafforzare la struttura dell'opera, cosicché al suono del clarinetto era affidato l'incarico di aprire l'opera e i flauti facevano atto di presenza nella parte finale dell'opera. Nelle opere di Calderón ad esempio la musica era decisiva:

elabora con una serie di originali idee la teoria musicale degli *autos* (come quella pitagorica che estrae dall'armonia e dalla musica la massima espressione di armonia universale). Negli *autos* di Calderon si possono distinguere due tipi di musica: la veritiera e la falsa, la divina e la umana. Cosicché nelle sue opere gli inganni sono accompagnati da un certo tipo di musica mentre le apparizioni divine sono accompagnate da una musica celestiale. Con la musica si possono differenziare vari tipi di risultati nell'opera: la preghiera, la lode e celebrazione, le interpretazioni dottrinali, ecc.⁷⁷. L'udito, che è il senso della fede, è il grande privilegiato in questa festa sacra appagato da tutti gli elementi musicali che la compongono.

3.2.4. Il pubblico

In una festa con queste caratteristiche, dove il contenuto liturgico usciva dalle porte della Chiesa per unirsi alla festa nelle strade, il pubblico aveva un importante compito. Con la rappresentazione, la musica dai toni popolari e tutto l'ambiente in

⁷⁷ Cfr. Arellano - Duarte, *op.cit.*, pp. 84-85.

generale, la festa si presentava come una celebrazione collettiva in cui si fondevano sentimenti artistici e religiosi. Grazie alla capacità celebrativa comune a questa festa del Corpus e agli *autos*, complessi concetti teologici si propagavano efficacemente. La Chiesa accettava la partecipazione di massa in questa festa religiosa perché sapeva che ciò rafforzava la devozione popolare e facilitava al tempo stesso la diffusione della dottrina cattolica. Il Concilio di Trento raccomandò la diffusione della dottrina eucaristica, le processioni e la partecipazione popolare come mezzo efficace per opporsi alle idee eretiche del tempo e lottare contro esse. Nella Controriforma, la festività del Corpus Christi era una data molto importante del calendario liturgico, visto che durante la processione veniva esposto il corpo di Cristo affinché tutti lo potessero vedere. In questo modo la giornata acquisiva un valore di lotta contro il protestantesimo e di fatto l'eresia era sempre presente negli *autos*: personaggi come, ad esempio, Lutero apparivano rappresentati da una figura a metà satanica che terminava nelle fiamme dell'inferno.

Naturalmente ci si chiede come mai in un'epoca dove l'indice di analfabetismo era altissimo, i semplici fedeli potessero capire i complessi concetti che vi venivano rappresentati. Aurora Egido ha ben descritto come il pubblico contemporaneo

fosse solito partecipare a questo tipo di opere, e capace pertanto di associare senza difficoltà i valori simbolici e le idee che si trasmettevano con esse⁷⁸. Gli *autos* erano preceduti da *loas* che catturavano l'attenzione del pubblico per richiamare meglio le idee basilari dell'opera che erano d'altra parte, facili da capire, così come allude parte della "loa" *Aucto de acusación contra el Género Humano*:

Manden silencio tener
que, con él, claro que verán
lo que aquí recitarán;
y es muy fácil de entender
si atención cumplida dan⁷⁹.

I drammaturgi e gli autori degli *autos sacramentales* erano a conoscenza della difficoltà di comprensione che le loro opere potevano avere. Si può pensare che il pubblico le capisse al vederle anno dopo anno, circondato da un mondo pieno di simbologia - come era quello dei secoli XVI e XVII - o che con queste opere i poeti si volessero dirigere ad un pubblico più erudito (come il Consiglio reale ed le autorità ecclesiastiche) come al più ignorante, che cercavano di intrattenere con i costumi,

⁷⁸ Egido, *La fábrica de...*, cit.

⁷⁹ "Ordinano che si taccia / che con esse chiaro si vedrà / ciò che qui si reciterà / e facilmente si capirà / se attenzione si avrà": trad. it., da Wardropper, *Introducción...*, cit., p. 90.

giochi scenici e musica, senza preoccuparsi troppo se i particolari dell'opera potessero essere capiti. Calderón de la Barca in alcune delle sue opere afferma che i misteri della fede, anche se comprensibili per i dotti, risultano chiari anche per il pubblico cosiddetto "ignorante". Il poeta utilizza come connessione l'apprendimento infantile della fede, come la catechesi ed i sermoni, in cui anche i meno dotati intellettualmente comprendevano i misteri dottrinali. Non dimentichiamo che l'utilizzo di proverbi, leggende popolari, costumi e musica nell'opera aiutavano alla comprensione. Il pubblico aveva familiarizzato da tempo con l'allegoria, prima che iniziassero a rappresentare gli *autos*. Era un paese che da tempo aveva consapevolezza della dottrina cattolica e ne beneficiava e soprattutto, più che con l'esposizione dottrinale rappresentata, con una messa in scena che non era abituale da vedersi: per le feste del Corpus si selezionavano i migliori tessuti, le migliori compagnie teatrali; si ornavano le strade e le piazze utilizzando tele, fiori e piccoli altari; si usavano attrezzature e giochi scenici che impressionavano. Tutto ciò veniva confezionato da musica e rumori di festa che favorivano il pubblico, accudendo puntualmente e con entusiasmo a queste feste religiose e popolari nello stesso tempo.

3. 3. Autori di *autos sacramentales*

González Pedroso⁸⁰ è il primo ad offrire uno studio organico sugli *autos sacramentales* proponendo tre periodi di evoluzione e prendendo spunto da ciò che scrivono i poeti autori di queste opere. Inizia da tre grandi esponenti: Gil Vicente, Lope de Vega e Calderón de la Barca. Così distingue i periodi: una prima tappa, da Gil Vicente a Lope de Vega; una seconda tappa, con Lope de Vega e i suoi contemporanei; una terza tappa, di Calderón ed i suoi seguaci. La critica coincide con lo stabilire tre grandi momenti, sebbene questi siano soggetti a piccole variazioni. Il gruppo più polemico potrebbe essere il primo, visto che non esiste una data che certifichi quale sia il primo *auto sacramental*. Così Arellano e Duarte, in uno dei loro ultimi studi sul genere degli *autos*⁸¹, non nominano Gil Vicente ma citano Fernán López de Yanguas tra i primi scrittori di *autos* con la produzione della sua opera *Farsa sacramental* (opera datata tra il 1520 e il 1521 ma non accettata ad esempio da altri critici, tra cui Wardropper, come *auto sacramental*). Al di là di tutto, nel primo periodo risponderrebbero autori come i già

⁸⁰ E. González Pedroso, «Prólogo», in E. González Pedroso (a cura di), *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Atlas, Madrid, 1952.

⁸¹ Cfr, Arellano-Duarte, *op. cit.*, 2003.

citati López de Yanguas, Diego Sánchez de Badajoz, che emerge con varie farse: *Farsa militar*, *Farsa de Abrahan*, *Farsa de Navidad*, *Farsa del Santísimo Sacramento*, *Farsa de Isaac*, tra le varie opere dedicate al giorno del Corpus, tutte datate tra il 1525 e il 1547; Juan Timoneda (1517-1583 circa) che scrive *autos* tra i quali si trovano *Aucto de la oveja perdida*, *Aucto del nacimiento* e *Aucto de la fe*. A questo periodo corrisponde l'importante tomo *Codice de autos viejos* composto da 96 opere drammatiche di tema religioso nella maggioranza, la cui data risale alla seconda metà del secolo XVI. Apparteneva a questo periodo anche Gil Vicente (1465-1536) con il suo *San Martinho*, che - come alcuni sostengono - è da considerarsi il primo *auto sacramental* conservato. Ciò che definisce il primo periodo di produzione sono alcune opere prossime alle rappresentazioni natalizie ed un poco distanti da quelle che si sarebbero presentate come degli *autos sacramentales* completi.

La critica è unanime, da un lato, collocando Lope de Vega (1562-1635), più conosciuto per le sue commedie che per la produzione di questo tipo di opere, nella seconda tappa di sviluppo del genere. Lope favorisce un periodo nel quale l'*auto* cresce e fissa le sue basi:

Regnava Filippo II, la cui politica implicava a dire il vero certe dosi di pessimismo per la società spagnola, nonostante ciò la profanità drammatica cominciò ad acquisire caratteri piacevoli, cavallereschi ed eleganti, che contraddistinguono le opere di Lope da quelle dei suoi grezzi e cinici antenati. Non mancavano queste caratteristiche nell'*auto sacramental*, però bisognava soddisfare l'amore mostrato dalla popolazione offrendogli opere più elaborate che permettessero di migliorare le basi fondamentali superando le vecchie strutture compositive, quasi identiche da Juan de Mena in poi. Lope de Vega operò questa trasformazione. Aiutato da Valdivielso e altri "ingegni". Si ampliò la sfera, così come la durata materiale degli *autos* arricchendosi di tutto l'armamentario degli elementi drammatici e letterari allora esistenti, si diede una maggiore comprensione alla erduzione teologica e profana; insomma i vecchi *autos*, sprovvisti di strutture drammatiche ma al tempo stesso tanto affascinanti per la loro tenerezza e semplicità, sono stati sostituiti da opere di elaborazione più complicate e strutturate provviste di motivazione, sviluppo e finale⁸².

Come si può comprendere dalle parole di González Pedroso, Lope di fatto si situa in una parte intermedia dell'evoluzione dell'*auto*, visto che va oltre la semplicità degli *autos* antichi; rimane vicino però agli schemi dei drammi medievali, arricchendoli con contenuti teologici più complessi, con dialoghi, trame e scenografie più accurate. Lope accetta i precetti stabiliti nel Concilio di Trento per quanto riguarda la celebrazione del Santissimo Sacramento. Questa circostanza gli impedisce di usare la metafora liberamente e di svolgere la sua originalità come faceva Calderón, più favorevole allo sviluppo dei concetti.

⁸² *Ibidem*, p. XXII.

A questo secondo gruppo, capitanato da Lope di Vega, appartengono anche altri autori come José de Valdivielso (1560-1638), Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua (1574?- 1644), Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) o Luis Vélez de Guevara (1579-1644), tra i più conosciuti. Su questo periodo González Pedroso afferma:

Nella seconda tappa, il sentimento religioso che possiedono gli *autos* nei confronti della popolazione non è ambiguo, né lugubre né tantomeno distruttore: al contrario, gli vediamo ardere di luce accesa in fronte all'altare, intenso, brillante e sereno. Non c'è nessun Paese che abbia poemi così melodiosi e neppure così favorevoli da mettere in risalto le bellezze e le dolcezze della religione cattolica, come i drammi del Corpus con i quali si è intrattenuto questo Paese fin dai tempi di un ascetismo più sviluppato. Lo Spirito di carità li rende vitali; si formulano con espressioni di inalterabile dolcezza e infantile garbo: essendo la giustizia un attributo divino, è stato detto che cambiano discorso, lodano le magnificenze di Dio ed aspettano la sua misericordia mostrandola così instancabile che potrebbe sembrare una scena irrispettosa. Liete e pietose, come chi ha la coscienza in pace, offrono, un indizio prezioso di quelle opere che al cattolicesimo doveva la moltitudine dei suoi spettatori. Lì si nota la veritiera indole dei nostri avi, che distratta andava e veniva, mentre i loro governi lavoravano attivamente, organizzati come un'enorme macchina che resiste alla malvagità: persone felici con la propria fede, contenta con la propria politica, contenta con la sua politica, allegri con il loro sole, discreta e spiritualista per spontaneità; gente i cui istinti e qualità si riassumono meravigliosamente nei loro tratti due scrittori morti nella metà del secolo: tra i mistici Santa Teresa di Gesù e tra i profani l'amatissimo Lope de Vega.⁸³

Lo splendore della tappa dell'*auto* è costituita senza dubbio dall'opera di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). I suoi *autos* composti da circa una ottantina di

⁸³ *Ibidem*, p. LIX.

opere sono l'insieme più importante del genere e di maggior interesse letterario e culturale del "Siglo de Oro". Calderón porta l'*auto* alla sua massima perfezione: riesce a combinare perfettamente l'allegoria con la musica, la scenografia con l'esposizione dottrinale ottenendo così opere religiose nelle quali il drammaticismo raggiunge un livello altissimo. Il peso filosofico, inoltre, nelle sue opere è importante ed è stata motivo di molti studi, in esse espone la preoccupazione per l'uomo e la sua indole⁸⁴. Sono conosciute opere come *El gran teatro del mundo* o *La vida es sueño* dove evidenzia la problematica dell'esistenza umana nel mondo, l'armonia tra l'ambito terreno e il divino, tra il corpo e lo spirito. Così Calderón compone autos con varie tipologie e con un esito indiscutibile: *autos* filosofici, mitologici, biblici, di circostanza, storici, celebrativi e mariani. Accompagnando Calderón in questa splendida tappa, incontriamo poeti come Rojas Zorrilla (1607-1648), Agustín Moreto (1618-1669), e in seguito avanti Bances Candamo (1662-1704) e Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Possiamo affermare che con questi autori, l'*auto* inizia una tappa di decadenza progressiva sino ad arrivare alla loro scomparsa.

⁸⁴ Cfr. E. Frutos, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1952.

3. 4. La proibizione degli *autos sacramentales*

L'affermazione di una nuova moda che dettava l'"illustrazione", un restauro del gusto guidato dalla ragione, porta gli *autos sacramentales* ad una preannunciata sorte. In questa linea si può collocare il richiamo di Nicolás Fernández de Moratín, uno dei protagonisti, in seguito insieme a suo figlio, del duro attacco agli *autos sacramentales*⁸⁵:

*Yo no tengo más delito que apuntar algunos [defectos] en obsequio de la verdad, para honor de la Patria y para que sepan los extranjeros que los españoles de juicio no aprueban tales representaciones y que don Pedro Calderón no es el apoderado de la literatura española: otros hay que hacen sombra, muertos y vivos; pero en pago de mi trabajo verá Vmd. armarse contra mi, fiero y encapotada, mi ingrátísima Nación*⁸⁶.

⁸⁵ N. Fernández de Moratín, *Desengaño II al teatro español sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1763.

⁸⁶ *Ivi*, trad. it.: "Non posso fare almeno di mostrare alcuni [difetti] per difendere la verità in onore della Patria, perché sappiano gli stranieri che gli spagnoli dotti non approvano tali rappresentazioni e che Pedro Calderón non è il padrone della letteratura spagnola: ce ne sono altri, morti e vivi, che lo equiparano: però a debito al mio lavoro verrà Vossignoria ad armarsi contro di me, fiero e tragico, il mio Paese". Cfr. M. Hernández, "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: La ilustración frente al barroco", in *Revista de Literatura*, xlii, 84, 1980, pp. 185-220. Per approfondire in questo argomento possono essere utili i seguenti studi: M. De Paco, "El auto sacramental en los años treinta", in D. Dougherty e M.F. Vilches (a cura di), *El teatro en España entre la tradición y vanguardia (1918-1997)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pp. 265-273; L. García Lorenzo, "Los autos sacramentales en España (1939-2000): recepción escénica y respuesta crítica", in E. García Santo Tomás (a cura di), *Teatro del siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, Iberoamericana, Madrid- Vervuert, Frankfurt, 2002, pp. 405-426; V. García Ruíz, "Los autos sacramentales en el siglo XVIII: un panorama documental y otras cuestiones", in *Revista Canadiense de estudios hispánicos*, 19, 1994, pp. 61-82.

La polemica sfrenata attorno agli *autos sacramentales* implicherà l'attacco circoscritto alla commedia barocca, opposta alla nuova ideologia e armonia del potere. I drammaturghi illuminati, in accordo con l'opinione dell'epoca, condannarono il teatro barocco per cause di stile e di morale; quest'ultima esigeva realizzazioni drammatiche di altro stile.

René Andioc, così come appunta Mario Hernández⁸⁷, ha dimostrato con una minuziosa analisi dei documenti, come la proibizione degli *autos* per decreto reale del 1765 coincideva, con il suo certificato di morte. Gli *autos* assimilati alle "commedie di teatro" (il cui lusso di costumi e di decorazioni elevava il prezzo dei biglietti) non riuscivano a riempire l'auditorio, essendo meno conosciuti delle famose commedie di magia. Per questo motivo gli *autos* adottano nelle rappresentazioni settecentesche metodi estranei, al principio, al carattere del teatro eucaristico. Così che agli occhi di alcuni ecclesiasti e riformisti, l'esemplarità e il decoro religioso si offrivano con perversione. La miscela tra sacro e profano, attaccata da alcuni teorici della Chiesa, si presta alle polemiche della critica dei

⁸⁷ M. Hernández, "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: La ilustración frente al barroco", in *Revista de Literatura*, XLII, 84, 1980, pp. 185-220.

letterati. Tra le coordinate del fondo politico-sociale nella quale questa critica si sviluppa si deve evitare la familiarità del popolo “ignorante” con le più elevate verità della religione. Se durante i secoli passati il pubblico assisteva con fervore alle rappresentazioni che ogni anno si preparavano per il Corpus Christi ed aveva una parte attiva durante queste festività, ora la religione, secondo i critici, doveva alimentare il popolo senza però che questo potesse partecipare al controllo e al giudizio religioso. Ad illustrare ciò citiamo un noto passaggio di Leandro Moratín:

Tra le rappresentazioni teatrali, gli errori comuni degli autos sacramentales non erano quelli piu’ gravi. L’Angelo Gabriele annunciava alla Vergine (ruolo che rappresentava la celebre Mariquita Ladvenant), l’incarnazione del Verbo ed al rispondere, tradotto in versi castigliani, le parole del Vangelo *¿Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?* I rimproveri inadatti del pubblico popolare diretti alla compagnia interrompevano lo spettacolo con irrespetuoso e sacrilego bailamme, e portavano a conoscenza delle madri il male fatto nel fare assistere alle loro oneste figlie la rappresentazione⁸⁸.

Si stabilisce in questo secolo un dibattito diviso tra i difensori del teatro barocco e coloro che fanno di questo l’obiettivo dei loro attacchi. Senza entrare in questa polemica settecentesca, potremo menzionare le idee dello studioso Clavijo y Fajardo e quelle di Moratín, per riassumere le cause del fallimento degli *autos*.

⁸⁸ Cfr. Hernández, *op. cit.*, p. 180.

Clavijo y Fajardo dedica vari numeri nella sua rivista *El Pensador* alla critica teatrale, tendenza molto comune - d'altra parte - nell'esordiente periodismo del XVIII; in due di questi numeri si concentra l'attacco agli *autos sacramentales*. Gli argomenti che apporta rispetto a questi sono, in sintesi, i seguenti: gli *autos* sono un insieme di sacro e profano perciò presumono un'offesa al cattolicesimo ed alla ragione; la loro rappresentazione è sconveniente e indegna, dal momento che sia gli attori che le attrici, la cui vita disonesta è a conoscenza del pubblico, suscitano in essi spiritosaggine e allegria; si oppongono alla religione, che proibisce penetrare con l'intelligenza e la ragione nelle verità della fede, confondendo gli ignoranti; inoltre, non appartengono ai generi conosciuti di poesia, dunque né la profana né la sacra ammettono l'allegoria o la personalizzazione di esseri metafisici e sostanze astratte. Tantomeno sono, secondo lui, teatro ma "dialoghi allegorici messi in metrica". E termina affermando che il potere sovrano dovrebbe proibirli perché risultano nocivi alla religione cristiana. La similitudine trionfa come prima regola e gli aspetti sacri nel teatro si proibiscono - così come esprime Moratín - in virtù delle seguenti ragioni: a) per essere gli *autos* ridicoli, giacché provano verità infallibili e aforismi; b) per mancanza di esemplarità negli attori; c)

per la sconveniente interpretazione delle verità della fede alla quale danno luogo gli *autos*, costituendosi in “fonti eretiche”; d) per il suo insieme di personaggi umani e divini e per l'imprecisione delle buffonate del grazioso “anti Gesù Cristo”. Si aggiunge poi: e) l'allegoria occulta gli spropositi (nel senso che gli esseri immaginari non parlano e il contrario nuoce alla similitudine); f) gli *autos* non sono un genere teatrale poiché narrano i fatti al passato e non al presente, come succede nel dramma, rompendo così l'illusione (o “inganno”) dello spettatore. In questo modo assistiamo al termine del genere teatrale che qui trattiamo.

Nell'estate del 1765, dunque, il decreto reale emanato per ordine del re Carlo III chiude una guerra letteraria i cui echi risuoneranno nel Romanticismo:

Tenendo presente il decreto di S.M, il quale stabilisce che gli *autos* devono essere proibiti perché questo genere di opere sono improprie ed i commedianti, strumenti indegni e sproporzionati per rappresentare i Sacri Misteri, per esso S.M proibisce assolutamente la rappresentazione di *autos sacramentales* e rinnova il veto a commedie di santi con temi sacri di qualsiasi titolo.

La guerra contro gli *autos*, secondo ciò che dichiara Menéndez Pelayo, coincise con la perdita degli antichi costumi e il “raffreddamento della fede in questi regni”.

Questa interruzione segna il trionfo della filosofia illuminista.

4. UNO STUDIO DI CASO: LOPE DE VEGA E L'AUTO SACRAMENTAL

L'opera di Lope de Vega come scrittore di *autos sacramentales* è un campo di ricerca in generale poco conosciuto. Non ci sono studi specializzati in questo genere teatrale e di conseguenza non abbiamo dati certi e attendibili che possano darci informazioni esatte sul numero di *autos* che scrisse. Ignoriamo se arrivò a comporre lo stesso numero di *autos sacramentales* che di commedie, però è chiaro che ad oggi ci rimangono un numero molto limitato di essi, come più avanti si vedrà. Tanto meno conosciamo le cause di questa circostanza: c'è l'ipotesi che l'autore non fosse un amante di questo genere teatrale, coltivandolo così meno di altri genere, ma tale supposizione sembra risultare infondata, dal momento che gli *autos* venivano rappresentati con grande successo il giorno del Corpus Christi e pertanto scrivere puntualmente opere per questo evento supposeva un guadagno sicuro per il poeta. Rennert y Castro annotano i dati degli onorari di Lope al principio del XVII secolo: 500 reali a commedia e 300 per ogni *auto sacramental*⁸⁹. Il governo comunale di Madrid lo incaricò spesso di elaborare *autos* per le

⁸⁹ H.A. Rennert - A. Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca, 1969, pp. 501-503.

celebrazioni del Corpus per gli anni 1611 e 1612, pagando per cadauno 300 reali⁹⁰.

Il suo amico Pérez de Montalbán raccoglie le somme di 80.000 ducati guadagnati con le commedie (30.000.000 *maravedíes*⁹¹), 6.000 ducati, con gli *autos* (2.050.000 *maravedíes*) e 1600 ducati, con la stampa (580.000 *maravedíes*).⁹² D'altra parte, Lope non si preoccupò della futura conservazione e diffusione degli *autos*, non considerandoli frutti della sua più brillante ispirazione poetica. A questi interrogativi si tenterà di dare delle ipotesi di risposta in questa ricerca, che possono essere un contributo alle successive indagini teoriche.

Nel 1604 viene pubblicato a Siviglia *El peregrino en su patria*. Grazie a questa opera veniamo a conoscenza di quattro *autos* che il poeta scrisse in vita: *El viaje del alma*, *Las bodas entre el Alma y el Amor Divino*, *El hijo pródigo* e *La Maya*. L'inclusione di questi *autos* accresce la spiritualità ed il carattere dottrinale di quest'opera, poiché era noto che gli *autos* costituivano uno strumento molto efficace per far arrivare al pubblico dell'epoca determinati precetti della catechesi. Da questo punto di vista,

⁹⁰ Vedasi fray M. Penedo Rey, «El Ayuntamiento de Madrid y Lope de Vega. Acuerdos sobre autos sacramentales y el P. Remón», *Revista Bibliográfica y Documental*, IV:1 (1950), pp. 313-317 (314-315).

⁹¹ Antica moneta usata in Spagna per diversi secoli. Viene da "marabotino", moneta araba d'oro.

⁹² J. Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. E. di Pastena, ETS, Pisa, 2001.

l'opera, come ha scritto Juan Bautista Avalle-Arce, "è una panegirico religioso, con forti dosi di propaganda catechistica, tutto molto vicino alle direttive del Concilio di Trento sugli usi della letteratura"⁹³. Senza entrare nel merito della funzione degli *autos* all'interno de *El Peregrino* è necessario segnalare il suo prologo come un importante punto di partenza del nostro percorso. Lope inserisce nell'opera la lista di commedie scritte di suo pugno, con il fine di far tacere le malelingue che gli attribuivano opere che non gli appartenevano. È in questa prefazione che Lope si difende dalle frecciate che per invidia continuava a ricevere e dove, a propósito dei titoli citati nella lista, afferma: "affinché le conoscano mi è sembrato corretto collocare qui le sue opere, in maniera tale che non solo si conoscano, ma anche per dimostrare come al lavoro onesto segua la fama e non l'ozio, né tantomeno l'invidia, e la diffamazione figlia dell'ignoranza e del vizio"⁹⁴. Nell'elenco che presenta Lope non ci sono tracce degli *autos sacramentales*. A dire il vero, si afferma che siano stati scritti dopo la presentazione della lista delle commedie,:

⁹³ Cfr. L. de Vega, *El peregrino en su patria*, a cura di J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973, p. 64.

⁹⁴ *Ibidem*.

Considerino unitamente i nobili, i dotti ed i virtuosi e non, i presuntuosi che Aristotele chiama *animalia invida ornatus, ac politici studiosa*, senza guardarsi i piedi stendono gli occhi di Argo, che duecentotrenta commedie a dodici pieghevoli o più sono cinquemilacentosessanta pagine di versi. Se non avessi saputo che potevano essere pubblicate, non avrei osato scriverle, nonostante ciò non includo in questo numero né le rappresentazioni di opere divine né i versi con differente tematica⁹⁵.

Uno dei primi interrogativi che si presentano è dato dal fatto che, essendo gli *autos* opere drammatiche rappresentate - come lo sono le commedie - non le considera né ne difende la sua paternità. Forse, lo stesso Lope non si sentiva orgoglioso di averle scritte, più che per devozione, come fonte di guadagno. Per ciò non ebbero il successo che avevano le commedie benché queste fossero oggetto di solidi incassi⁹⁶. Inoltre, le feste del Corpus permettevano con gli *autos* guadagni sicuri durante tutto l'anno. Pérez de Montalbán afferma che Lope fu il poeta più ricco e nello stesso tempo anche il più povero:

Più ricco perché le donazioni dei signori e dei privati arrivavano a diecimila ducati; con le commedie guadagnava ottantamila ducati; gli *autos*, seimila; milleseicento erano l'entrate dovute alle stampe; le doti di entrambi matrimoni, settemila. Tutto insieme

⁹⁵ *Ivi*, pp. 63-64.

⁹⁶ Cfr. J.M^a Díez Borque, «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante su obra», in *Segismundo*, VII:1-2 (1972), pp. 65-90.

totalizzava più di centomila ducati... E rimase comunque povero perché la sua generosità lo portò a perdere parte del suo patrimonio⁹⁷.

Agustín de la Granja, al quale dobbiamo gli studi più recenti sugli *autos* di Lope, prova a spiegare questo numero così basso nel prologo della sua edizione di due *autos* inediti del poeta: "si può intuire che un gran numero di rappresentazioni composte da un solo atto sparirono tra i via vai dei venditori, autori di commedie, rappresentanti ed attori ed il passare inesorabile dei giorni"⁹⁸. Lope, nel prologo recentemente citato de *El Peregrino*, ammette di non ricordarsi di tutto quello che scrive; lui stesso vedeva rappresentate opere sue che erano state pesantemente manipolate e per ciò gli era difficile riconoscere come sue. Dobbiamo tenere conto che il percorso che seguiva tanto una sua commedia come un *auto* non aiutava molto alla conservazione dell'opera: era risaputo che il poeta vendeva le opere all'autore delle commedie, rinunciando così a tutti i suoi diritti. Durante la rappresentazione il direttore della compagnia poteva a sua volta trarre benefici

⁹⁷ J. Pérez de Montalbán, *Fama póstuma y elogios panegíricos a la inmortalidad de Lope de Vega Carpio [Madrid, 1636]*, a cura di E. di Pastena, (Biblioteca di Studi Ispanici, 3) ETS, Pisa, 2001.

⁹⁸ L. de Vega, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha (autos sacramentales inéditos)*, a cura di A. de la Granja, CSIC, Madrid, 2000, p. 17.

economici vendendole. In questo modo, una commedia pasava per molte mani che la manipolavano per adattarla al numero di attori ed alle differenti circostanze⁹⁹.

Lo scarso numero di *autos* scritti da Lope e gli interrogativi che questi generano fanno sì che lo studio di essi sia tuttavia più complicato del caso delle commedie.

Come segnala de la Granja, ciò si deve ai seguenti fattori:

inanzitutto, Lope de Vega non ebbe l'accortezza di facilitare i titoli nel *El peregrino en su patria*; in secondo luogo perché nessuno constatò nei manoscritti il nome del famoso dramaturgo; e come ultimo, perché nel caso in cui qualcuno l'avesse fatto, non si sarebbe potuto garantire che quei testi iniziali venduti dal poeta agli autori di commedie potessero essere oggi gli stessi che uscirono dalla sua penna¹⁰⁰.

Così, nella prima edizione de *El peregrino en su patria* incontriamo un vuoto in riferimento agli *autos* inclusi, circostanza analoga nella seconda edizione dell'anno 1614. Dobbiamo aspettare la morte del poeta per trovare traccia di queste opere.

Lo stesso anno della sua morte l'amico Pérez de Moltalbán mette a nudo la faccia meno conosciuta di Lope, quella meno mondana e più interessata ai temi sacri.

All'inizio di *Fama póstuma* descrive uno dei suoi ultimi momento di vita, dove il

⁹⁹ Díez Borque, "¿De qué vivía Lope de Vega?...?", cit., pp. 65-90.

¹⁰⁰ Cfr. L. de Vega, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha*, a cura di A. de la Granja, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2000, p. 17.

poeta si pente di avere perso parte del suo tempo nel pensiero umano, pur dedicandosi a scrivere *autos sacramentales* e storie divine:

Mi disse che la fama autentica consisteva nell'essere buono e che lui sostituisse tutti gli applausi che ebbe per un atto di virtù in più nella vita, e rivolgendosi a un Cristo in croce lo supplicò con lacrime fervide del perdono per il tempo che aveva sprecato in pensieri umani, potendo averlo impiegato in questioni divine, e nonostante avesse speso parte della sua vita in *autos sacramentales*, storie sacre, libri di devozione, elogi ai santi e lodi alla Vergine Santissima e al Bambin Gesù, desiderava che la rimanente assomigliasse a questo. Depositò la sua volontà nelle mani di Dio, promise di non offenderlo mai più anche se avesse vissuto molti anni, confessò che era il più grande peccatore che ci fosse nel mondo fece un atto di contrizione nel quale prevalsero più le lacrime che le ragioni, chiamò in suo aiuto i santi ai quali era devoto, invocò la pietà della Vergine sacra di Atocha... Infatti, ascoltando salmi divini, litanie sacre, preghiere devote, indizi cattolici, atti di speranza, professioni di fede, consolazioni dolci, invocazioni cristiane e pianti amorevoli, con gli occhi al cielo, la bocca in un crocefisso e l'anima a Dio, spirò la sua all'eco del dolcissimo nome di Gesù e Maria, che a un tempo tutti ripeterono¹⁰¹.

Da queste parole dette da Moltalbán si può dedurre la sua intenzione di dimostrare lo spirito devoto del suo amico, forse pentito di aver dedicato più tempo agli affari mondani che alle preghiere. Per quanto ci riguarda, grazie alla narrazione di questi ultimi momenti di Lope in procinto di morte, sappiamo che si interessò a storie sacre ed *autos sacramentales*. Moltalbán offre una cifra approssimativa della produzione letteraria di Lope:

¹⁰¹ Cfr. J. Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, op.cit., p. 26.

Soltanto lui scrisse più opere che i poeti antichi e moderni per quanto riguarda al numero ed alla qualità. Per capire ciò si collocano su una bilancia le sue opere unitamente alle loro (niente di più facile perché tutti le abbiamo nelle librerie) e si percepirà la giusta differenza. Le commedie rappresentate sono milleottocento. Gli *autos sacramentales* sono oltre quattrocento. I libri e i documenti stampati, tanti...¹⁰²

Bisogna ricordare le lodi di Moltalbán in questo libro tributo alla figura di Lope e quindi, in tale circostanza, non si possono concedere alle cifre proposte un valore affidabile. Tuttavia l'erudito José de Pellicer, nell'anno 1630, conta una cifra ancora maggiore:

In questo secolo, emerge con i suoi libri la Fenice di Spagna, il grande, il famoso, l'unico Lope de Vega Carpio, onore, gloria e alloro della nostra nazione [...]. Oggi vive dopo aver dato ai teatri spagnoli [...] millecinquecento commedie, seicento *autos* sacri, e impresse più di quarantaquattro libri¹⁰³.

Nel 1635 circa, Juan Antonio de la Peña, anche lui grande ammiratore di Lope, e meno rigoroso nel computo delle opere del poeta dichiara:

¹⁰² *Ivi*, p. 31.

¹⁰³ Cfr. J. de Pellicer, *El Fénix y su historia natural, escrita en veinte y dos Exercitaciones, Diatribes, o Capítulos*, Imprenta del Reino, Madrid, 1603, fol. 14. Cfr. L. de Vega, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha*, op.cit.e in B. José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros (y manuscritos) raros y curiosos*, Imprenta y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1888, III tomo, pp. 1111-1115.

Che traguardo raggiunse questo grande uomo e non solo, poiché avendo scritto più di milleseicento commedie, più di duecento *autos sacramentales*, più di quaranta libri e innumerevoli documenti sciolti, si mostrò sempre un fedele cattolico¹⁰⁴.

A quanto pare, questi amici di Lope che scrivono dopo la sua morte sulla sua ingente produzione letteraria, evidenziavano la solida fede del poeta. Oltretutto rivelano che uomo cattolico e pio fosse, che aveva dedicato parte della sua vita alla scrittura di storie sacre ed *autos sacramentales*. Chissà se con questo impegno nell'evidenziare la religiosità di Lope cercavano di ripulire la fama di "don giovanni" che lo contraddistinse sia in vita che dopo la sua morte.

All'incirca nell'anno 1644 fu pubblicata a Saragozza, per i tipi di Pedro Verges, una raccolta di *autos* di Lope fatta da José Ortiz de Villena: *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 licenciado Joseph Ortiz de Villena, y dedicados al túmulo y*

¹⁰⁴ J.A. de la Peña, *A la fama inmortal del Fenix de Europa Frei Lope Félix de Vega Carpio, del Abito de San Iuan, natural de Madrid. Égloga elegíaca. Dedicada el Doctor Iuan Antonio de la Peña, Abogado en los Reales Consejos, al exemplo de verdadera amistad don Iacinto Issola, Cavallero en la serenissima Republica de Genova*, Madrid, 1635, citato in J.M. Aicardo, «Autos sacramentales de Lope de Vega», in *Razón y Fe*, XIX (1907), pp. 459-470; XX (1908), pp. 277-288; XXI (1908), pp. 31-42 e 443-453 e XXII (1908), pp. 319-332, concretamente, XIX (1907), p. 463.

fama inmortal suyo. Nello stesso secolo appare a Barcellona una ristampa sciolta de *El desposorio del Alma con Cristo*, a carico di Sebastián de Cormellas¹⁰⁵ e nel 1664 furono redatti da Isidro de Robles, *Natividad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses. Representados en esta Corte, y nunca hasta ahora impresos. Recogidos por Isidro de Robles, natural de Madrid* ¹⁰⁶.

In sintesi, dei quattrocento *autos sacramentales* proposti da Juan Pérez de Montalbán, dei duecento di Juan Antonio de la Peña, ed i cento che secondo Juan Isidro Fajardo y Monroy esistevano nel 1718, soltanto quarantaquattro sono quelli conservati ad oggi, includendo quattro edizioni critiche che sono apparse progressivamente ed ammesse dalla critica. L'obbiettivo di questa ricerca è quello di far conoscere gli autos di Lope con il fine di comprendere che cosa significarono per lui, gli argomenti che piu' utilizzò e l'apporto che fece a queste opere attraverso le strutture poetiche, sceniche ed allegoriche introdotte. Questa classificazione

¹⁰⁵ Cfr. L. de Vega, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha*, ed. A. de la Granja, p. 17. De la Granja saca la informazione di L. Pfandl, «*El desposorio del Alma con Cristo* de Lope de Vega», *Revue Hispanique*, LVI (1922), pp. 396-402 (401).

¹⁰⁶ I. de Robles, *Natividad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses. Representados en esta Corte, y nunca hasta ahora impresos. Recogidos por Isidro de Robles, natural de Madrid*, J. Fernández de Buendía, Madrid, 1664, pp. 93-123 e 346-373.

cerca di essere inoltre uno studio che permette di conoscere le varie sfaccettature del drammaturgo ed apra nuove vie di ricerca nello studio del teatro di Lope.

4.1. Autos conservati, persi, manoscritti e pubblicazioni

Gli *autos* pubblicati in vita da Lope sono i quattro inseriti in *El Peregrino en su patria* del 1604 con una riedizione nel 1618 e con una rara edizione sciolta di uno di questi, intitolata *El desposorio del Alma con Cristo* da Sebastián de Cormellas a Barcelona¹⁰⁷:

El viaje del alma

Las bodas entre el Alma y el Amor Divino

La Maya

El hijo pródigo

Manoscritti pubblicati da José Ortiz de Villena in *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales, con sus loas y entremeses*, Pedro Verges, Zaragoza, 1644 (Biblioteca Nacional, R-17934); ripubblicato in Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas assi en prosa, como en verso, de D. Frey Lope de Vega*

¹⁰⁷ Cfr. A. de la Granja in L. de Vega, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha*, ed. A. de la Granja, p. 17.

Carpio, del hábito de San Juan, Antonio Sancha, Madrid, 1776-1779, 21 vols., XVIII

(1778). Include dodici autos cadauno con la sua *loa* e l'*entremés* :

Los acreedores del hombre

Las aventuras del hombre

[El cantar] de los cantares

El heredero del cielo

El Misacanto

El niño pastor (o El pastor Ingrato)

El nombre de Jesús

Del pan y del palo

El pastor lobo y cabaña celestial

La puente del mundo

La siega

La vuelta de Egipto

Manoscritti publicati in *Natividad y Corpus Christi, festejados por los mejores*

ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis

entremeses. Representados en esta Corte, y nunca hasta ahora impresos. Recogidos

por Isidro de Robles, natural de Madrid, Joseph Fernández de Buendía, Madrid, 1664 (Biblioteca Nacional, R-5274, y Ms. Brit)¹⁰⁸:

El nacimiento de Cristo, Nuestro Señor/ Auto famoso del Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo

El tirano castigado

Autos sacramentales: desde su origen hasta fines del siglo XVII. Collezione selezionata, disposta e ordinata da Eduardo González Pedroso, Librería y casa editorial Hernando, Madrid, 1930/ prima nel vol. LVIII della Biblioteca di Autores Españoles (BAE), Rivadeneyra, Madrid, 1865. La sua collezione include *autos* di Eduardo González Pedroso, Gil Vicente (1465?-1537), Juan de Pedraza, Joan Timoneda, Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), maestro Josef de Valdivielso, Pedro Calderón de la Barca, (1600-1681), Fray Gabriel Téllez, Agustín Moreto (1618-1669) e Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704).

Pubblicati grazie a Marcelino Menéndez Pelayo in Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, II, *Autos y coloquios*; III, *Autos y coloquios (fin)*. *Comedias de asunto de la*

¹⁰⁸ L'abbreviazione "Ms. Brit " risponde agli esemplari conservati presso la *British Museum Library* di Londra.

Sagrada Escritura, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1892-1893; redatto in Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*; VII, *Autos y coloquios II*; VIII, *Autos y coloquios II* [a continuazione], ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII-CLIX), Madrid, 1963.

Vol. CLVII (in ordine di apparizione):

Viaje del alma, el (representación moral)

Bodas entre el Alma y el Amor Divino (representación moral)

Maya, la (auto sacramental) (representación moral)

Hijo pródigo, el (representación moral)

Obras son amores (auto sacramental de este año 1620. Original de Lope de Vega. Inédito)

Nombre de Jesús, el (auto sacramental)

Herederero del cielo (auto sacramental)

Acreeedores del hombre, los (auto sacramental)

Pan y del palo, del (auto sacramental)

Misacanto, el (auto sacramental)

Aventuras del hombre, las (auto sacramental)

Siega, la (auto sacramental)

Pastor lobo y cabaña celestial, el (auto sacramental)

Vuelta de Egipto, la

El pastor Ingrato - El niño pastor, el (auto sacramental)

De los cantares (auto sacramental)

La puente del mundo, de (auto sacramental)

Vol. CLVIII (in ordine di apparizione):

Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo, Auto famoso del

Tirano castigado, el (auto famoso del nacimiento del Hijo de Dios)

Yugo de Cristo, el (auto sacramental)

Nuestro Bien (Auto sacramental de la circuncisión y sangría de Cristo nuestro bien)

Hijo de la Iglesia, el (Inédito)

Rosario de Nuestra Señora (auto del Ave-María)

Villano despojado, el (inédito)

Margarita preciosa, la (auto sacramental)

Privanza del hombre, la (auto sacramental)

Oveja perdida, la (auto sacramental)

Locura por la honra, la (auto sacramental)

Dos ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento, los (auto sacramental)

(también *El desengaño del mundo*)

Adúltera perdonada, la (auto sacramental)

Tusón del cielo, el (auto sacramental)

Venta de la Zarzuela, la (auto sacramental)

Hijos de María del Rosario, los

Triunfo de la Iglesia, el (famoso auto)

Isla del Sol, la (auto famoso)

Araucana, la (auto sacramental)

Albricias de Nuestra Señora, las (auto)

Príncipe de la Paz, el (auto sacramental)

Santa Inquisición, la (auto sacramental)

Vol. CLIX:

Cortes de la Muerte, las

Manoscritto pubblicato da Antonio Restori, 1898¹⁰⁹:

La vuelta de Egipto (1584, forse il primo *auto* di Lope)

Manoscritto autografo pubblicato da Juan Bautista Avalle-Arce y Gregorio Cervantes Martín (Gredos, Madrid, 1985):

Las hazañas del segundo David

Manoscritto pubblicato da Celsa C. García Valdés in *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*:

La Concepción de Nuestra Señora

Manoscritto attribuito e pubblicato da A. de la Granja:

El bosque de Amor, 1610

El labrador de la Mancha, 1615

¹⁰⁹ A. Restori, *Degli «autos» di Lope de Vega Carpio: prolusione letta nella Università di Messina il 31 gennaio 1898*, Pellegrini, Parma, 1898.

Attribuzioni con riserva¹¹⁰:

*La Santa Inquisición*¹¹¹ (secondo A. de la Granja, senza dubbi di Lope)

La conversión de la Magdalena, 1586 ??

La ninfa del cielo, 1599 ??

Los torneos de Cristo, con el Amor Divino, 1607 ??

El mayorazgo del cielo, 1609 ??

ELENCO DEI MANOSCRITTI E PUBBLICAZIONI¹¹²

(*manoscritto / **pubblicazione)

Acreeadores del hombre (auto sacramental de los) * **

Adúltera perdonada (auto sacramental intitulado la) * **

Albricias de Nuestra Señora (auto sacramental de las) * **

Araucana (auto de la) * **

¹¹⁰ Cfr. A. de la Granja in *El bosque de Amor y El labrador de la Mancha*. Degli ultimi quattro non si hanno notizie certe: per questo motivo non sono inclusi nell'elenco.

¹¹¹ Già' che A. de la Granja lo attribuisce a Lope senza dubbi, quindi lo inseriamo nell'elenco.

¹¹² Completo la lista che allega J.L. Flecniakoska in *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1630)*, Dehan, París-Montpellier, 1961, p. 519. Questa lista contiene un totale di 47 *autos*. Due di essi appartengono allo stesso testo, però sotto titoli diversi: mi riferisco all'*auto* intitolato *Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo* e a *Nuevo oriente del sol y más dichoso portal. El Divino Pastor, El pastor Ingrato y El niño pastor* sono repliche dello stesso testo. Il catalogo di Flecniakoska non considera i seguenti *autos* che invece appaiono nella edizione di M. Menéndez Pelayo e che possono essere di dubbia paternità. In questo lavoro li contempliamo segnalando tale caratteristica: *El Príncipe de la Paz, El tirano castigado, La Santa Inquisición, Las cortes de la Muerte, Nuestro Bien (auto de la circuncisión y sangría de Cristo)*. Degli altri citati nell'elenco di Flecniakoska non si considera qui il testo che appartiene al *Divino Pastor y La vuelta de Egipto (Retorno)*. Aggiungiamo anche le edizioni di *Las hazañas del segundo David, El bosque de Amor y El labrador de la Mancha*. Così dai 37 di Flecniakoska meno 1 (*La vuelta de Egipto (Retorno)*) si fa la somma, 36 + 5 (quelli che non appaiono nell'edizione di M. Menéndez Pelayo) più 3 che aggiungiamo (*Las hazañas del segundo David, El bosque de Amor y El labrador de la Mancha*): il totale è pari a 44 *autos*, che sono quelli che si considerano e si classificano in questa tesi.

*Ave-María y Rosario de Nuestra Señora (auto del) * ***

*Aventuras del hombre (auto sacramental de las) * ***

*Bodas entre el Alma y el Amor Divino (representación moral de las) * ***

*Bosque de Amor, el¹¹³ * ***

*Cantares (auto famoso de) * ***

*Circuncisión y sangría de Cristo nuestro bien (auto famoso de la) * ***

*Concepción de Nuestra Señora (auto de la?) ***

*Cortes de la Muerte, las¹¹⁴ ***

*Desengaño del mundo (auto del) * ***

*Divino Pastor, el¹¹⁵ * ***

*Hazañas del segundo David, las¹¹⁶ * ***

*Herederero del cielo (auto sacramental del) ***

*Hijo de la Iglesia (auto famoso sacramental del) * ***

*Hijo pródigo (representación moral del) ***

*Hijos de María (auto del rosario intitolado los) * ***

*Isla del Sol (auto sacramental de la) * ***

*Labrador de la Mancha, el¹¹⁷ * ***

*Locura por el alma (auto famoso de la) * ***

*Margarita preciosa (auto sacramental de la) * ***

*Maya (auto sacramental de la) ***

*Misacanto (auto sacramental del) ***

¹¹³ Aggiungo questo *auto* edito da A. de la Granja.

¹¹⁴ Aggiungo questa opera considerata da Marcelino e non da Flecniaoska per non essere attribuita a Lope.

¹¹⁵ Non appare in Menéndez Pelayo, almeno non con questo titolo.

¹¹⁶ Flecniaoska informa che sia un *auto* perso: cfr. Flecniaoska, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón*, p. 55, n. 135.

¹¹⁷ Aggiungo questo *auto* edito da A. de la Granja.

*Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo (auto famoso del)*¹¹⁸ * **

*Niño pastor, el (Pastor Ingrato, el)*¹¹⁹ * **

Nombre de Jesús (auto sacramental del) **

*Nuestro Bien (auto sacramental de la circuncisión y sangría de Cristo)*¹²⁰ * **

*Nuevo oriente del sol y más dichoso portal (auto del nacimiento de Cristo Nuestro Señor, el)*¹²¹ **

Obras son amores (auto sacramental) * **

Oveja perdida (auto sacramental de la) * **

Pan y del palo (auto sacramental del) **

Pastor lobo y cabaña celestial (auto sacramental del) **

*Príncipe de la Paz, el*¹²² **

Privanza del hombre (auto sacramental de la) * **

Puente del mundo (auto sacramental de la) * **

*Santa Inquisición, la*¹²³ * **

Siega (auto sacramental de la) **

*Tirano catigado, el*¹²⁴ **

Triunfo de la Iglesia (famoso auto del) * **

Tusón del Rey del cielo * **

Venta de la Zarzuela (auto famoso sacramental de la) * **

¹¹⁸ Nell'elenco di Flecniaoska appare sotto il titolo di *Nuevo oriente del sol y más dichoso portal (auto del nacimiento de Cristo Nuestro Señor)*.

¹¹⁹ Nell'elenco Flecniaoska non lo nomina, a volte per dimenticanza, visto che nel suo studio viene contemplato.

¹²⁰ Aggiungo questo *auto* edito da Menéndez Pelayo.

¹²¹ In Menéndez Pelayo deve essere l'*Auto famoso del Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo*.

¹²² Aggiungo questa opera considerata da Marcelino e non da Flecniaoska per non essere attribuita a Lope.

¹²³ Flecniaoska non lo nomina (sicuramente perché lo considera di Mira de Amescua), però Menéndez Pelayo lo edita.

¹²⁴ Aggiungo questo *auto* edito da Menéndez Pelayo.

Viaje del alma (representación moral del) **

*Vuelta de Egipto (auto del nacimiento de Cristo de la)*¹²⁵ * **

Vuelta de Egipto (Retorno de) * **

Yugo de Cristo (auto sacramental del) * **

MANUSCRITTI AUTOGRAFI

La Isla del Sol

Obras son amores

Las hazañas del segundo David

AUTOS PERSI

La Virgen de los Reyes (rappresentato a Siviglia da Alonso de Olmedo nel 1622)¹²⁶

¹²⁵ Menéndez Pelayo solo edita il manoscritto della *Biblioteca Nacional de Madrid* e Flechniakoska include anche quello edito da Restori (manoscritto della Biblioteca de Parma), *Vuelta de Egipto (Retorno)*.

¹²⁶ Adduce la notizia Flechniakoska (in *La formation de...*, cit., p. 55, nota 135), che a sua volta dà la seguente nota bibliografica: S. Montoto, «Un auto di Lope de Vega respinto», in *Boletín de la Real Academia Española*, XXV (1946), pp. 429-433. Cfr. anche A. Pérez Gómez, «Un auto sacramental di Lope censurato dal consiglio sivigliano», in *Bibliografía Hispánica*, IX:6 (giugno, 1950), pp. 93-94. Ringrazio Rafael Ramos per la seguente notizia: nell'esemplare della *Real Academia Española 14-XI-39* dell'opera di Hipólito de Vergara *Vida, excelencias y hechos milagrosos del santo rey de España don Fernando Tercero* (Manuel de Payna, Osuna, 1629, ff. 130v-135v) si spiega che il Comune di Siviglia incaricò a Lope gli *autos* per il Corpus del 1621 o 1622; uno di questi doveva essere dedicato alla Vergine dei Re. Ma poche settimane prima Lope avvisò che non poteva terminare l'incarico. Vergara si mise a scrivere una commedia sulla Vergine dei Re per aiutare il Comune anche se alla fine arrivarono le opere di Lope e si dimenticò dell'argomento. I problemi però continuarono: la compagnia di Alonso de Olmedo già stava facendo le prove dell'*auto* della Vergine dei Re e un censore del vescovado proibì la rappresentazione perché la rappresentazione non si adattava a alla "verità". Lope infatti diceva che la immagine della Vergine la composero alcuni angeli (che è ciò che dice la tradizione) mentre invece il censore affermava che in verità doveva essere stata fatta in Francia, prova ne era la presenza dei gigli alla base dei suoi piedi. Così non si rappresentò né l'*auto* di

4. 2. Tipi di autos. Classificazione.

Analizzando l'*asunto* e l'argomento dei distinti *autos* di Lope emerge una classificazione per tematiche che ci permette di conoscere i temi affrontati dal poeta nel suo *corpus* di opere e drammi sacramentali. I parametri dai quali si può iniziare sono quelli postulati da Ángel Valbuena Prat nella sua tesi sulla classificazione e sull'analisi degli *autos sacramentales* di Calderón de la Barca¹²⁷. Rispetto ad altri criteri di classificazione, quello offerto da Valbuena Prat presenta uno schema chiaro e pratico al momento di diversificare le opere una dall'altra¹²⁸. Questa divisione ci permette di osservare l'evoluzione del genere tenendo conto della tematica rappresentata. La divisione che lo studioso di Calderón offre è la seguente :

a) *Autos* filosofici e teologici

b) *Autos* mitologici

Lope né la commedia di Vergara. A partire da questo momento Vergara si mise a spiegare come la Vergine lo obbligava a finire la commedia.

¹²⁷ Á. Valbuena Prat, Ángel, «Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis», *Revue Hispanique*, LXI (1924), pp. 1-302.

¹²⁸ Per vedere la classificazione che propone Philip H. Martin vedasi la parte «Estado de la cuestión. Fortuna crítica» di questo lavoro.

- c) *Autos* tematici sull'Antico Testamento
- d) *Autos* ispirati a parabole e racconti evangelici
- e) *Autos* di avvenimenti
- f) *Autos* storici e leggendari
- g) *Autos* della Nostra Signora

Partendo da tale schema si possono apportare due piccole variazioni. Nella presente classificazione non si conta sul gruppo di *autos* mitologici, giacché negli *autos* di Lope non troviamo nessuna opera dove lui prenda come base di argomento storie mitologiche o favole classiche. Inoltre abbiamo considerato aggiungere un gruppo di *autos* con tema natalizio, che Valbuena Prat includeva nel gruppo *d*. Questi *autos* natalizi rispondono infatti ad una categoria distinta in quanto il tema dalla Natività li caratterizza ed hanno in comune il fatto che in nessuno di essi viene celebrata l'eucarestia, cosa che invece avviene in molti di quelli inclusi nel gruppo di opere ispirate a parabole o a racconti evangelici.

Considerando queste due variazioni, la classificazione che proponiamo è' :

1. *Autos* filosofici e teologici
2. *Autos* ispirati all'Antico Testamento

3. *Autos* ispirati a parabole e a racconti evangelici
4. *Autos* di avvenimenti
5. *Autos* storici e leggendari
6. *Autos* natalizi
7. *Autos* mariani

Al momento di distribuire le opere nei gruppi suindicati si è tenuto conto del predominio di un tema sopra un altro nello sviluppo dell'azione. Ciò non significa che non si possa offrire un'altra distinzione che risponda all'importanza che lo studioso concede ad un determinato argomento relazionato ad un altro. Per esempio, grazie all'espedito della "trasposizione" possiamo avere opere in cui si trovano episodi appartenenti sia al Nuovo che al Vecchio Testamento: dipende quindi dall'importanza che uno studioso riconosce ad uno o all'altro episodio per catalogare l'opera in questione nel gruppo numero due o nel gruppo numero tre. In conseguenza, ciò che qui si presenta è un'opzione che cerca di offrire una visione completa dei temi che Lope trattò nei suoi *autos*; pertanto questa può essere soggetta a variazioni. Prospettare un sistema di classificazione valido non è facile: ad ogni modo *l'argomento* e *l'asunto* sono stati le basi principali sulle quali

impostare per la classificazione delle diverse opere. In questo studio si evidenziamo i dettagli in particolare degli *autos* di tematica storica attribuiti a Lope de Vega.

5. AUTOS STORICI, DI AVVENIMENTI E LEGGENDARI

Come suaffermato, l'*auto sacramental* ha la capacità di adattare fatti storici trasformandoli in fatti "divini". Di fatto, nella stesura di opere di questo genere incontriamo una serie di *autos* che drammatizzano episodi storici precisi e contemporanei allo scrittore, altri che invece si riferiscono a fatti storici in generale e mettono in scena leggende note e conosciute. Queste opere sono le seguenti:

- ***Las bodas entre el Alma y el Amor Divino***. Con quest'opera Lope si unisce al matrimonio "divino" del re Filippo III con Margherita d'Austria. Il Peccato, travestito da mercante, proverà ad ingannare l'Anima, ma questa lo rifiuterà e accetterà le gioie (i sacramenti) del suo antagonista, l'Amore, che finirà per essere il suo sposo. L'opera mette a fuoco la celebrazione della felice unione tra Anima e Amore.

- ***La Santa Inquisición***. Nell'opera si esalta un'atto di Fede in tutta regola, dove il sacramento dell'Eucarestia non può non essere accettato. Il senso dell'opera è quello dell'Eucarestia, che appare attraverso l'immagine di un pellicano che,

aprendosi il petto , mostra un calice ed un'ostia: l'azione provoca la conversione di uno dei personaggi increduli, l'Idolatria, che accetta il mistero che Dio si possa incontrare nel pane e nel vino.

- ***La Araucana***. Nell'opera si narrano le dispute degli abitanti di Arauco (Cile) prima dell'elezione di un nuovo "cacicco" (che è un capo, o comunque una figura influente e di potere tipica della società tribali latino-americane), inserite nel canto II di *La Araucana* di Ercilla. Nell'opera l'Eucarestia è determinante nell'elezione del *cacique* del paese: Caupolicán offre agli abitanti un banchetto particolare composto dal suo corpo e dal suo sangue, mentre il suo antagonista, Rengo, offre loro rospi e serpenti. Questo banchetto fa in modo che gli abitanti eleggano Caupolicán come loro capo.

- ***La puente del mundo***. Qui invece si utilizza come argomento l'episodio leggendario narrato nel poema francese di *Fierabrás* intitolato *La puente de Mantible*, dove Oliveros lotta con il gigante che sorvegliava il ponte con detto nome. Nell'opera, il Cavaliere della Croce riesce ad abbattere il gigante del ponte fatto costruire dal Principe delle Tenebre, pauroso dell'arrivo del Figlio di Dio. L'opera

non è sacramentale, l'immagine finale è quella della Redenzione: il Cavaliere della Croce porta una croce, simbolo della sua Passione, da dove sale l'Anima, cosicché riesce a salvarsi dalla prigione dove il Principe delle Tenebre la teneva rinchiusa.

- ***El tusón del Rey del cielo***. Nell'opera si istituisce l'Ordine del Tuson, o del Toisón. Uno dei dodici cavalieri che lo compongono cerca di vendere la gioia che lo caratterizza e lo distingue: l'Eucarestia. Il Re sale al cielo con la sua Passione e lascia il suo tesoro – el Toisón (l'Eucarestia) – alla Chiesa affinché lo custodisca¹²⁹.

5.1 Analisi degli *autos* storici

5.1.1 *Las bodas entre el Alma y el Amor Divino* (1599)

Descrizione letterale dell'opera¹³⁰: l'*auto* è incluso nel secondo libro de *El peregrino en su patria*, nel momento in cui il Peregrino, dopo aver incontrato

¹²⁹ Cfr. immagine n. 4 in Appendice.

¹³⁰ Per l'avvenimento storico al quale si allude, cioè le nozze di Filippo III e Margherita d'Austria, la rappresentazione si fece alcuni giorni dopo, pertanto fu composto nel 1599 circa. Secondo lo studioso Raymond Scungio, si può datare l'opera nello stesso anno 1599: R.L. Scungio, *The Cronology of Lope de Vega's «Autos sacramentales» as Shown by their Strophic Versification, together with a Study of the Versification and Orthoepy of those Doubtful Attribution*, tesi dottorale, Brown University, 1952, pp. 12-13. Flecniakoska, da parte sua, coincide con questa data di composizione: J.L. Flecniakoska, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón*, p. 277.

Everardo, uscito dal carcere, si ferma con lui a Valenza lo stesso giorno nel quale si celebra la Ottava del Corpus. Lì assistono ad una rappresentazione che moralizza le recenti nozze tra il re cattolico Filippo III e Margherita d'Austria (secondo Avalle-Arce, il matrimonio si celebrò il 18 aprile 1599)¹³¹.

Edizioni:

El Peregrino/ en su patria/ de Lope de Vega Carpio./ Dedicado/ a don Pedro / Fernández de Córdoba/ Marqués de Priego,/ Señor de la casa de/ Aguilar Sevilla 1604. Imprenta de Clemente Hidalgo. Fº LXXXVI vº, CII vº. (Si trova nelle successive edizioni: Madrid, 1604; Barcellona 1605; Bruxelles 1608, Madrid, 1618...).

- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, II, *Autos y coloquios*, ed. M. Menéndez Pelayo, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1892, pp. 17-34.
- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963, pp. 19-39.
- L. de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Myron A. Peyton, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.
- L. de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973, pp. 193-234.

¹³¹ Basato sull'edizione di J.B. Avalle-Arce de *El peregrino en su patria*, op. cit., pp. 193-235.

- L. de Vega, *Obras completas. Prosa, I, Arcadia. El peregrino en su patria*, ed. D. McGrady, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997.

Studio. Per l'avvenimento storico al quale si allude, le nozze di Filippo III con Margherita d'Austria, la rappresentazione si fece alcuni giorni dopo, pertanto fu composto nel 1599 circa. L'argomento di questo *auto* sono dunque le nozze reali. Con questa opera allegorica Lope associa la celebrazione delle nozze con il divino. L'Anima (Margherita d'Austria) è portata dal corteo celestiale a Valenza (nell'*auto*, Gerusalemme) per sposarsi con l'Amore (Filippo III). Il Peccato, antico corteggiatore dell'Anima, cerca di interrompere le nozze travestendosi da mercante per ingannare la futura sposa, ma la sua fede è così grande che neppure tutte le gioie possano fare in modo che si allontani dalla sua volontà e dai suoi obiettivi: sposarsi con l'Amore. Tutta l'opera è relazionata sia alla storia che al divino: i personaggi storici si convertono in evangelisti, il carro che trasporta la futura sposa è la carrozza della Fede; la città del Turia è Gerusalemme, ecc. Anche se l'argomento non è una celebrazione dell'Eucarestia, è comunque presente, visto che l'Anima per potersi sposare con il Re, deve accettare tutti i sacramenti, tra i

quali si trova la Comunione. Perciò la carrozza della Fede è adornata con calici e ostie, che ricordano il sacramento stesso. Per ultima, la musica che chiude l'opera, intona un canto al Pane che simbolizza il "Corpo di Cristo".

È certo che Lope assistette alle sopradescritte nozze, e che di queste narrò anche in un'altra delle composizioni, *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*. In questa opera le allusioni alla realtà storica sono frequenti, come indica Felipe B. Pedraza Jiménez nel suo articolo¹³². La relazione tra il piano umano e divino è lampante in questa opera. Il re Filippo III è, in quest'opera, l'incarnazione di Cristo e/o Cristo è l'incarnazione di Filippo III. E l'Anima è l'incarnazione di Margherita d'Austria. Nell'opera, leggiamo:

L'amore si sposa
Con l'Anima Margherita.
Valenza è oggi. Benedetta
possa chiamarsi la tua terra
Poiché sarà privilegiata
Dell'Amor Filippo santo,
E per il bene di tutta la Spagna invidiata.
È dei tre il secondo
Morì in te e ti lasciò nel mondo

¹³² Cfr. F.B. Pedraza Jiménez, «*Las bodas entre el Alma y el Amor Divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica*», in *La fiesta del Corpus Christi*, coord. G. Fernández Juárez y F. Martínez Gil, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 235-251.

Il Suo corpo nel pane, legge e fede¹³³.

Le nozze si celebrarono a Valenza dove fu portata la principessa Margherita per sposarsi con il successore di Filippo II. Un avvenimento di così grandi caratteristiche si prestava ad essere rappresentato in modo allegorico. I fatti reali ci indicano la grandezza (evidente) dell'entrata della Regina Margherita a Valenza proveniente dall'Italia via mare sotto il comando di Andrea Doria, come spiega Johann Rainer nella sua opera:

la seconda domenica di Pasqua, il 18 aprile del 1599, ebbe luogo l'ingresso a Valenza in pompa magna. La Regina cavalcava un cavallo bianco sotto un grande tenda dorata sostenuta da venti valenziani importanti. I suoi vestiti erano di incalcolabile valore, tutto in tessuto d'argento, ricamato con fili d'oro, perle e pietre preziose. Nella cattedrale avevano preparato un trono per il re e la regina. Il nunzio apostolico, patriarca Caetani, lesse la seguente dichiarazione del maestro di cerimonie pontificie, Paulus Alenlec: il matrimonio è stato Benedetto dal papa con tutti i crismi previsti a Ferrara, perciò il matrimonio non dovrà essere celebrato in Spagna; quindi per facilitare le celebrazioni, il Papa invia un breviario con la concessione di una indulgenza di trent'anni in occasione della messa solenne per i reali (...).

Alle tre si dirigono al palazzo reale per presenziare al pranzo nuziale, accompagnati da quattrocento dignitari con servitori riccamente vestiti e cavalli superbamente addobbati. Anche il baldacchino sotto il quale pranzarono i reali era ricoperto di pietre preziose. Le rappresentazioni teatrali ed i balli che si protrassero sino a notte inoltrata. Nessun altro principe occidentale avrebbe riunito i mezzi necessari per

¹³³ J.B. Avalle-Arce de *El peregrino en su patria*, op. cit., pp. 227-228.

questa festa se non il re di Spagna, signore delle due Indie ecc., sul cui impero non tramontava mai il sole...¹³⁴

Nell'*auto* il lusso della festa si percepisce, la musica, gli abiti, la macchina scenica e pirotecnica servono per creare un ambiente all'altezza di questa celebrazione. Il teatro di questo genere, l'*auto sacramental*, cercando radici nelle processioni religiose, nelle sfilate cittadine, nelle entrate reali, si fonde in varie arti per impressionare il pubblico. Tutta questa sorprendente macchina scenica, era al servizio di una propaganda sia religiosa che politica¹³⁵.

5.1.2. La Santa Inquisizione (1625-1629)

Edizioni:

- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, III, *Autos y coloquios (fin)*. *Comedias de asunto de la Sagrada Escritura*, ed. M. Menéndez Pelayo, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893, pp. 149-164.

¹³⁴ J. Rainer, "Tú, Austria feliz, cástate. La boda de Margarita, princesa de Austria interior, con el rey Felipe III de España 1598/1599", in *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*. N° 25, 2005, p. 48.

¹³⁵ F.B. Pedraza Jiménez, «*Las bodas entre el Alma y el Amor Divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica*», pp. 235-251.

- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963, pp. 459-477.

Studio. La paternità di quest'opera non risulta del tutto chiara e la critica ha fornito al rispetto differenti ipotesi: Barrera considera quest'opera di Lope alla luce di un manoscritto della biblioteca di Osuna datato 1629, anche se esiste un altro manoscritto della Biblioteca Nacional attribuito a Mira de Amescua (vedasi al seguente punto, circa l'origine della data). Agustín de la Granja, da parte sua, lo attribuisce senza nessuna riserva a Lope de Vega¹³⁶. Per Jean Louis Flecniakoska l'*auto* non è di Lope de Vega e non lo include nel suo elenco, considerandolo di Mira de Amescua¹³⁷. Circa la data della sua composizione, il manoscritto della biblioteca de Osuna è datato 1629, mentre nel manoscritto della Biblioteca Nacional attribuito a Mira de Amescua si precisa che l'*auto* si rappresentò a Corte nell'anno 1624, indicazione che non concorda con ciò che incontriamo nel terzo manoscritto con lo stesso titolo, anonimo e conservato nella Biblioteca Nacional. Inoltre, la valutazione fatta dal gesuita Juan Chacón viene datata in Valladolid il 10 maggio 1625. Questo ventaglio di date fa pensare alla teoria formulata da

¹³⁶ Nello studio preliminare alla sua edizione de *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha*, op. cit., p. 44.

¹³⁷ J.L. Flecniakoska, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón*, op.cit., p. 45.

Marcelino Meléndez Pelayo, secondo la quale il trascrittore della biblioteca di Osuna probabilmente si equivocò posticipando la data della composizione e si confuse anche il nome dell'autore¹³⁸.

Se seguiamo l'indicazione del manoscritto della Biblioteca Nacional (però attribuito a Mira de Amescua), l'*auto* fu rappresentato a Corte nel 1624. Se ci atteniamo alla valutazione del manoscritto della Biblioteca Nacional stilata da Juan Chacón e datata in Valladolid il 10 di maggio 1625, l'opera fu rappresentata lì in quella data. Come il titolo mostra, in questa occasione si rappresenta un atto di Fede. L'opera inizia con i lamenti di León, che si rende conto che si sta celebrando un *auto* di Fede dove saranno giudicate le sue amiche Idolatria e Eresia . Lui, che si definisce nemico della Chiesa perché in alcune occasioni aveva rifiutato il Pane che gli veniva offerto, cerca in tutti i modi di liberare le sue compagne. Per questo chiede aiuto alla sua serva, la Notte. León ha già pensato ad un piano da mettere in atto. Sa che i cinque Sensi, accompagnati dall'Amore Divino, vanno a vegliare la Croce Verde, stendardo dell'Inquisizione, fino a che ci celebri l'*auto*. Desidera quindi che la sua serva faccia in modo che l'oscurità cali quando i sensi si

¹³⁸ L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, Atlas, Madrid, 1963, p. 241.

addormenteranno in modo tale che León possa procedere, liberando così le amiche che dovevano essere giudicate. Mentre León e la Notte si preparano, la música annuncia l'arrivo del Divino Amore accompagnato dai Sensi e dalla Fede: portano la Croce che devono vegliare. La Notte obbediente al piano del suo signore, fa atto di presenza e su tutti cala repentino il sonno.

L'Amore, che si è accorto di ciò che sta accadendo ai suoi compagni, ha un'idea: propone di giocare a nascondino. Sarà un gioco allegorico, nel quale l'Amore si nasconderà dietro un'ostia molto grande ed un calice e tutti dovranno trovarlo.

L'Udito, aiutato dalla Fede sarà colui che troverà Amore. Grazie al divertito gioco, l'Amore ed i suoi amici riescono a rimanere svegli tutta la notte. León vede il suo piano fallire, visto che non è riuscito a liberare le sue amiche, così come si era proposto. Così inizia l'*auto* di Fede, preceduto da una Messa. L'*auto* sarà sorvegliato dalla Chiesa, e l'aiuteranno San Pietro, San Tommaso e San Domenico.

La scena si sviluppa in un giardino dove appare un pellicano che sfiorandosi il petto mostra dentro di sé un calice ed un'ostia dalla quale esce il sangue che la Chiesa raccoglie. San Tommaso spiega il significato di questa curiosa immagine: il pellicano è Cristo, che ha dato la sua vita per gli uomini nello stesso modo in cui il

pellicano dà la sua per i suoi piccoli, visto che questo uccello dà loro da mangiare il suo proprio sangue, così come veniva illustrato nei bestiari medievali. A questo punto, Idolatria, si pente dei suoi peccati e giura di seguire i precetti della fede cattolica. León, che vede tutto ciò, s'infuria per alcuni momenti, però insiste che almeno Eresia non si arrenda dinnanzi alla misericordia di Cristo. Eresia segue il suo amico León, visto che nega la presenza di Dio sia nel vino che nel pane. San Pietro emette la sentenza, condannandola così agli inferi. L'auto termina così con la presenza di due porte nello scenario: quella dell'inferno dove scendono Leon e Eresia, e quella della Gloria, dalle quale escono trionfanti tutti gli altri.

Nell'auto, l'Eucarestia (tema dell'opera) si presenta come il sacramento che deve essere ammesso e mai negato. Coloro che rifiutano la presenza di Dio nel pane e nel vino sono condannati all'inferno, mentre coloro che l'accettano e credono in essa saranno ricompensati con la Gloria eterna, così come succede nell'opera. In quest'occasione, Lope si fa carico della funzione della Santa Inquisizione che si occupa, in questo caso, di condannare coloro che non accettano il mistero dell'Eucarestia e rifiutano mangiare il pane divino come León ed i suoi amici Eresia e Idolatria.

La Inquisizione spagnola ebbe inizio nel 1478 con la bolla del papa Sisto IV *Exigit sinceræ devotionis* con il fine di combattere le pratiche giudaiche degli ebrei convertiti al cristianesimo. Durante i primi anni del regno dei "Re Cattolici" (1474-1504) la corte mantenne un atteggiamento di tolleranza nei confronti degli ebrei.

Lo stesso re Fernando aveva sangue ebreo nelle vene e nel circolo di corte si incontravano non solo convertiti ma anche ebrei praticanti che occupano incarichi di relativa responsabilità. Nonostante ciò, un numero crescente di convertiti tornava all'antica fede, questo fatto causava grande preoccupazione a coloro che accettavano senza riserve la professione della loro nuova fede. Forse furono alcuni influenti convertiti a corte e nelle gerarchie ecclesiastiche fecero pressioni affinché in Castiglia si stabilisse un tribunale dell'Inquisizione, la cui creazione fu proposta dai re Fernando e Isabella a Roma nell'anno 1478. Il permesso fu concesso e si stabilì un tribunale del Santo Uffizio in Castiglia. Sotto il controllo della Corona, fu considerato, a partire dal 1483, un Consiglio reale, il Consiglio della Suprema e Generale Inquisizione, il suo lavoro consisteva nell'occuparsi dei nuovi cristiani convertiti dei quali si sospettava fossero tornati alle antiche credenze.

Questo organismo in realtà fu creato per risolvere un problema esclusivamente castigliano. Anche se esistevano molti convertiti nella corona di Aragona essi non preoccupavano come quelli castigliani. Malgrado ciò il re Fernando insistette nell'estendere l'Inquisizione di Castiglia in altri territori. I suoi sforzi arrivarono a buon fine e nel 1487 si installò un inquisitore nella ostile zona di Barcellona. Molti convertiti, per timore, abbandonarono il paese e portarono con sé i loro capitali. Essi occupavano posti prestigiosi nell'ambito del commercio e dell'amministrazione.

L'imposizione della nuova tendenza dell'Inquisizione, sia per la Corona di Aragona come per quella di Castiglia, di solito è considerata come una manovra di Fernando per consolidare il nuovo controllo politico sui suoi possedimenti aragonesi.

L'Inquisizione era l'unica istituzione a parte la monarchia, comune a tutti gli spagnoli e che serviva in parte ad unificare. Come ben commenta lo storico Elliott: "bisogna ancora dimostrare se Fernando vide in essa un'arma per distruggere l'autonomia locale e far avanzare il processo di centralizzazione. L'insistenza nella pietà di Isabella fa dimenticare la forte religiosità di suo marito, fervente devoto

della Vergine, sostenitore della riforma ecclesiastica in Catalogna la cui concezione messianica gli attribuiva caratteristiche di convertito”¹³⁹.

Anche se il consolidamento dell’Inquisizione fu innanzi tutto un provvedimento religioso destinato a mantenere la purezza della fede nei domini dei re spagnoli, la sua importanza non fu solo ristretta alla sfera religiosa. In un Paese come la Spagna, sprovvisto di una unità politica, una fede comune serviva da punto d’unione tra castigliani, aragonesi e catalani con il fine di assicurare il trionfo finale della Santa Chiesa. Inoltre, il rafforzamento dell’Inquisizione, in tutto il paese, portò un vantaggio politico evidente che contribuì a far progredire la causa dell’unità spagnola, snodando e lavorando il sentimento comune di un Paese. Ciò fu importante anche durante la conquista di Granada e delle sue conseguenze. La guerra santa finì nel 1492 con il raggiungimento dell’integrità territoriale spagnola e creò un vincolo di unione tra i paesi spagnoli, vincitori con la sconfitta degli infedeli. La conquista di Granada e l’espulsione degli ebrei avevano messo le basi per uno stato unitario. La volontà di Isabella e Fernando era quella di ottenere una unità amministrativa, linguistica e culturale. Però tutto non poteva essere

¹³⁹ Elliot, *op. cit.*, p. 111

positivo giacche' l'espulsione degli ebrei provoco' un'indebolimento dell'economia della monarchia spagnola negli inizi della sua corsa all'impero.

Durante il corso del tempo, l'Inquisizione prende incarichi distinti, sebbene al principio, come abbiamo precedentemente segnalato, si trattava di perseguire coloro che non si erano convertiti, arrivera' il momento con l'ingresso delle idee eretiche in Spagna che l'obiettivo sara' perseguire fedeli con idee differenti dalla dottrina cattolica. È questa nuova funzione che Lope manifesta nell'auto sacramental. L'idea di rappresentare un auto di Fede causerebbe, senza dubbio, timore nel pubblico. L'auto di Fede che si sviluppa nell'opera giudica coloro che non si comunicano e ad accettare il pane come corpo di Cristo. Come si racconta nell'auto sacramental, l'auto di Fede solitamente veniva celebrato in pompa magna e i rituali iniziavano il giorno prima del festeggiamento della cerimonia e la notte anteriore si esaltava la processione della Croce Verde; nell'*auto*, di fatto, i sensi dovevano vigilare la croce, che era il simbolo dell'Inquisizione. Prima della cerimonia si celebrava una messa, così come nell'*auto*. La celebrazione si svolgevano sotto gli auspici di personalità importanti della dottrina cattolica, come San Pietro, San Domenico o San Tommaso d'Aquino: quest'ultimi appartengono

all'ordine dei domenicani che fu molto vicino nel medioevo all'Inquisizione, avendo membri che facevano parte della stessa. Gli elementi reali descritti nell'opera fanno sì che questa persuada il pubblico che vi assiste, sempre più convinto dei decreti emanati dalla Chiesa cattolica.

5.1.3 *La Araucana* (1604?)¹⁴⁰

Descrizione letterale dell'opera:

-Famoso auto della Araucana. F^o XVI v^o: «Famosissimo auto sacramental di Lope de Vega Carpio, è la verità, giuro a Dio ed a questa +». Scritto dei primi del secolo XVII.

-Manoscritto della BNM: 16.738

-Catálogo de Paz y Melia: 248

-Manoscritto della Biblioteca Nacional, fondo de Osuna.

-Non citato da La Barrera.

¹⁴⁰ Scungio non data questa commedia, non considerandola di Lope: "The «redondilla» would seem before 1604. The «romance» cannot be that early. The «decimal» is rather high. In Lope, the highest period is in 1625-1635 with a maximum of 23.6%. The syllable «endechas» must be after 1604. The meters do not agree. The number of lines is small. The «decimal» is too high for any period in Lope. There is always the possibility that this «auto» was recast. However, as the text stands, it does not appear to be by Lope.": R.L. Scungio, *The Cronology of Lope de Vega's «Autos sacramentales»*, tesi dottorale, Brown University, p. 32.)

- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, III, *Autos y coloquios (fin). Comedias de asunto de la Sagrada Escritura*, ed. M. Menéndez Pelayo, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893, pp. 124-130.

- Medina, José Toribio, *Dos comedias famosas y un auto sacramental, basados principalmente en La Araucana de Ercilla, anotados y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español*, Sociedad Imprenta-Litografía Barcelona, Santiago de Chile-Valparaíso, 2v., 1915-1917.

- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963, pp. 418-431.

La paternità di questa opera non è del tutto chiara e la critica ha dato al rispetto differenti ipotesi: anche se La Barrera non la menziona come di Lope, ma come di un anonimo, tanto per Menéndez Pelayo come per Rennert e Castro e Flecniakoska l'*auto* è di Lope. Come segnala Flecniakoska per dimostrarne la paternità, nell'ultimo foglio del manoscritto si può leggere una nota cancellata che dice così: "Famosissimo auto sacramentale di Lope de Vega Carpio, è la verità, giuro davanti a Dio ed a questa +» (Ms. BNM, n° 16.738, f° XVI v°). In relazione al manoscritto, lo

studioso francese rettifica il numero di Paz y Melia di 14 fogli, quando in realtà sono 16¹⁴¹.

In questa opera Lope affronta nuovamente il tema della Redenzione, però sviluppato in un'atmosfera diversa a quella che solitamente incontriamo nel resto degli autos. Ci trasferiamo ora nella regione dell'Arauco, dove i suoi abitanti sono demoralizzati per l'elezione di un nuovo cacicco che li rappresenti. I due candidati che optano per l'incarico sono Rengo, identificato con il Demonio, e Caupolicán, identificato con Cristo. Rengo si propone come il candidato perfetto, però il resto della popolazione lo critica, visto che in altre occasioni ha dimostrato la sua debolezza, e si mormora di quando fu rovinato da una donna. Colocolo, identificato in San Giovanni Battista, propone Caupolicán come il candidato perfetto per il governo della regione, però Rengo e Teucapel (Idolatria) vogliono lottare per la supremazia proponendo a Caupolicán un litigio: sarà la forza ciò che determinerà il "merito" del candidato. Cosicché Caupolicán lotta contro Teucapel, sconfiggendola, e contro Rengo che le propone portare il peso di una grossa trave (una croce) per dimostrare la sua forza. Caupolicán riesce a sollevare la croce ed a

¹⁴¹ J.L. Fleckniakoska, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón*, p. 46.

dimostrare così il suo grande senso di sacrificio. I cittadini, presenti durante tutto il tempo, si convincono che Caupolicán possa essere il perfetto governante per loro. L'opera si chiude, con un banchetto molto speciale. I due avversari mettono a disposizione della popolazione due tavoli differenti tra loro: Caupolicán offre loro il suo corpo ed il suo sangue (l'Eucarestia) in una tavola rivestita da una tovaglia bianca e adornata di fiori, mentre Rengo offre loro una leccornia composta da serpenti e rospi. Inoltre, i due banchetti sono accompagnati da una pioggia di fiori nel primo caso, e da fulmini e saette nel secondo. Questo banchetto risulta essere la prova definitiva per l'elezione del loro signore: gli abitanti, di fronte alla presentazione del ghiotto banchetto di Caupolicán (a differenza di quello di Rengo), si convincono che deve essere lui a guidarli ed a portarli per il buon cammino nel governo delle loro terre.

Il tema dell'opera in questo caso sarebbe la Redenzione, visto che già nello sviluppo della storia l'atto di Caupolicán di sollevare il peso della croce è il momento chiave dell'opera stessa. Nonostante ciò l'Eucarestia è presente nel finale, nel momento del banchetto, come si è visto, il candidato perfetto è Cristo, che offre il suo corpo e il suo sangue.

Per la preparazione di quest'*auto* Lope impiegherebbe molto probabilmente l'opera di Alonso de Ercilla, *La Araucana*, esattamente il canto II, dove si narrano le dispute che mantennero gli abitanti di Arauco durante l'elezione del cacicco che doveva rappresentarli. Rodrigo Faúndez Carreño, nel suo lavoro di ricerca *Alegoría y utopía en el auto sacramental. La Araucana* di Lope de Vega studia dettagliatamente questo *auto* e segnala, a proposito della base storica dello stesso, ciò che segue:

A partire da questa *base storica*, l'*auto* descrive un processo di auto-evangelizzazione nel quale Caupolicán viene alegorizzato nella figura di Cristo redentore. L'eroe di *La Araucana* rivela alla comunità la sua identità divina per mezzo di una serie di prove belliche contro altri che si disputano il posto di cacicco: Rengo, Teucapel e Polipolo, che rappresentano le forze del male e l'idolatria. Ogni prova è una rivelazione che permette istituzionalizzare il mistero dell'Incarnazione di Cristo, la sua passione e l'Eucarestia. Questi fatti fanno in modo che la comunità accetti finalmente il cristianesimo come la reale religione di Arauco ed Caupolicán-Cristo come cacicco che li libera dai tormenti imposte dalla fazione opposta.

Come conseguenza che la base storica dell'*auto* provenga da *La Araucana* de Ercilla, l'opera costruisce, dal punto di vista della mentalità europea del secolo XVII sul Nuovo Mondo, un sincretismo tra il mondo indigeno preispanico e la religione cristiana attraverso l'allegoria di Caupolicán-Cristo¹⁴².

¹⁴² R. Faúndez Carreño, *Alegoría y utopía en el auto sacramental La Araucana de Lope de Vega: Una aproximación al teatro evangelizador en Lope*, lavoro di ricerca inedito, Barcelona, 2009, p. 4, per la cui consultazione ringrazio sinceramente l'autore.

Lope, impiegando questa base storica di tematica americana, costruisce un *auto* originale – originalità forse non condivisa in modo positivo dalla critica, come vedremo nell'ultima parte di questa ricerca – dove la storia si mescola con risorse proprie del genere, conseguendo sicuramente la grande aspettativa del pubblico nel vederlo rappresentato.

Rodrigo Fáunderz, nel lavoro succitato intitolato *Alegoría y utopía en el auto sacramental La Araucana de Lope de Vega*, conclude che:

La combinazione, o inusuale fusione di una base storica con tema americano unito ai mezzi retorici propri del genere auto sacramentale ha permesso che la *La Araucana* di Lope de Vega venga definita come un discorso dai tratti utopistici. Arauco è un *locus* dove il cristianesimo si manifesta in proprio e dove la guerra non si giustifica per diffondere la fede. Questa nozione *provvidenziale* si inserisce nell'ambito dell'ortodossia letteraria del periodo. Da un punto di vista degli obiettivi persuasivi del genere - *delectare, docere, movere* - l'*auto* ha soddisfatto le aspettative del pubblico, visto che ha interessato lo spettatore narrando le avventure di una comunità "immaginaria plus ultra", ha catechizzato l'umanità indigena e ha promosso la rivelazione della ricostruzione di un cristianesimo originario.

Dovuto alla combinazione di questi aspetti crediamo che l'*auto* sacramentale di Lope sia un apporto alla costruzione dell'argomento del genere, visto che il suo discorso (quasi cento anni dopo la polemica sull'"umanità dell'indigeno" che nella corte di Carlo V vide a confronto Bartolomé Las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda) capovolge attraverso le risorse retoriche dell'allegoria l'immagine coloniale di un'America barbara e demoniaca. La particolarità ed inusualità di questa idea ci ha portato a intitolare questa parafrasi *La Utopía de Lope en Arauco*¹⁴³.

¹⁴³ R. Faúnderz Carreño, *Alegoría y utopía en el auto sacramental La Araucana de Lope de*

Questa volta Lope include un tema che si potrebbe considerare “attuale” e presente nella società del secolo XVII come il comportamento degli spagnoli nel continente americano. Consueve erano le battaglie contro gli indigeni, le lotte tremende delle truppe spagnole contro gli indomabili indios del Cile, che difendevano la loro libertà e le loro terre contro il dominio spagnolo. Innanzi tutto in questo *auto*, Lope si allontana il più possibile dalla polemica, concentrandosi nell’azione positiva di Cristo come il candidato perfetto Cristo per riscattare la funzione di cacicco; la soluzione per risolvere le dispute tra gli abitanti del regno è Cristo e la sua Chiesa, la “luce che illumina la strada da seguire”.

5.1.4. *La puente del mundo* (1612-1615?)¹⁴⁴

Descrizione letterale dell’opera:

Vega, p. 4.

¹⁴⁴ Scungio suggerisce come data di composizione 1612-1615 (probabilmente 1612-1614), basandosi sulla metrica dell’opera: «The “romance” determines the *terminus a quo*, 1612. The “redondilla” is before 1615, which although it appears vague, is reliable when considered along with the “romance” percentage» (R.L. Scungio, *The Cronology of Lope de Vega’s «Autos sacramentales»*, p. 21.)

Auto sacramental de la puente del mundo di Lope de Vega Carpio, dell'anno 1616.
17^{fo}, 4^o, scrittura del secolo XVII.

-BNM: 15.526

-Catalogo de Paz y Melia: 3023

Fiestas/ del Santissimo/ Sacramento,/ repartidas en doze Autos/ Sacramentales,/ con sus Loas, y Entremeses./ Compuestas por el Phenix de España Frey Lope Felix/ de Vega Carpio, del Abito de San Juan./ Recogidas por el Licenciado Ioseph Ortiz de/ Villena, y dedicadas al Tumulo y Fama inmortal suyo./ (incisione : 2 angeli, ostia e calice). Alabado sea el Santissimo Sacramento y la limpia Concepcion de la Virgen/ Santissima, concebida sin mancha de pecado original, y el paso/ doloroso de su Martirio, y Soledad./ Con licencia: En Çaragoça, por Pedro/ Verges, año MDCXXXIII./ A costa de Pedro Alfei, mercader de libros. F^o 135 v^o-142 r^o.

- L. de Vega, *Colección de las obras sueltas assi en prosa, como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Antonio Sancha, Madrid, 1776-1779, 21 vols., XVIII (1778).
- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, II, *Autos y coloquios*, ed. M. Menéndez Pelayo, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1892, pp. 429-440.
- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963, pp. 399-411.

L'opera fu rappresentata a Segovia, dalla compagnia di Cristóbal León, nell'anno 1616¹⁴⁵. Marcelino Menéndez Pelayo, nel suo studio sull'*auto*, afferma che è "senza dubbio l'unico *auto* stravagante tra gli *autos* di Lope, e uno dei più stravaganti che si possano incontrare in tutta la nostra letteratura sacramentale: rara combinazione dell'allegoria eucaristica con le avventure di un libro di cavalleria"¹⁴⁶. Lo studioso afferma che questo *auto* di Lope è la parodia "divina" di un famoso episodio del poema francese di *Fierabrás* intitolato *La puente de Mantible*. Al di là dell'evidente allusione, la fonte principale di questo *auto*, secondo Marcelino Menéndez Pelayo, sarebbe un adattamento del poema in prosa di quelli che spesso circolavano nell'epoca: il "libraccio" popolare *Carlo Magno y los doce pares*, edito per la prima volta nel 1478 e tradotto in francese verso il 1528, da tale Nicolas de Piamonte. Il suo contenuto si diffuse anche attraverso romanzi volgari che portano il nome di Juan José López¹⁴⁷. Secondo Menéndez Pelayo, dal momento che esiste una commedia di Calderón intitolata *La puente de Mantible* scritta prima del 1635 e relativa all'opera di Lope, sarebbe verosimile che passasse per il teatro

¹⁴⁵ J.L. Flecniakoska, «Les fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636). Documents inédits», in *Bulletin Hispanique*, LVI:1-2 (1954), pp. 14-37 y LVI:3, pp. 225-248.

¹⁴⁶ M. Menéndez Pelayo, «Estudio preliminar» in *Obras de Lope de Vega*, op. cit., p. LXVI.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. LXVII.

profano prima che l'argomento di *Fierabrás* soffrisse la trasformazione che troviamo nell'*auto* di Lope. Lo studioso afferma che c'è un'altra opera *Puente de Mantible* appartenente sempre a Lope che non è menzionata da La Barrera nel suo catalogo anteriore, poichè sembra che il nome appaia in un'edizione sciolta che si conserva nella Biblioteca Imperial di Vienna. Questo *auto* pare che sia stato rappresentato da Granados¹⁴⁸: conclude Marcelino che "la cosa naturale è che Lope de Vega fece prima il dramma cavalleresco e poi la parodia allegorica, e che Calderón ripeté questo tema, come tanti altri di Lope"¹⁴⁹. Philip H. Martin classifica questo *auto* come appartenente al gruppo della «La Redención»¹⁵⁰. Martin coincide con Menéndez Pelayo che la fonte dell'*auto* provenga dal mondo cavalleresco, e cita inoltre l'episodio del ponte di Mantible inserito nel canto delle gesta francesi di *Fierabrás*, nelle quali si narra di una spedizione organizzata da Carlomagno per preservare dal potere degli infedeli il balsamo utilizzato per il corpo di Cristo. La

¹⁴⁸ Utilizzo le note di Menéndez Pelayo, che a sua volta cita a pie' di pagina la fonte dalla quale prende quest'informazione.

¹⁴⁹ M. Menéndez Pelayo, «Estudio preliminar», p. LXVII.

¹⁵⁰ P.H. Martin, *Los autos sacramentales de Lope de Vega*, pp. 35 e 38.

spedizione fu interrotta da un gigante che gli impedì l'attraversamento del famoso ponte, inconveniente che riuscirono a superare, grazie al coraggio di Oliveros¹⁵¹.

La leggenda narra che essendo prigionieri i dodici pari francesi per degli arabi in Spagna, Carlomagno arriva con un grande esercito per liberarli; incontra però sul suo cammino un fiume che si può attraversare solo con un grande ponte di marmo, con trenta archi, chiamato Mantible, protetto da due torri quadrate anch'esse di marmo e difeso da un terribile gigante, chiamato Galafre, che pretendeva dai cristiani che lo attraversavano un caro prezzo a pena della vita.

Fortunatamente per Carlomagno tra i suoi seguaci c'era un altro gigante chiamato Fierabrás ("dalle braccia feroci") che essendo un saraceno, figlio del re Balan o Balante di Alessandria, era stato sconfitto da Oliveros, uno dei dodici pari di Francia, che si era convertito in cristiano. Fierabrás portava incatenato all'arcione della sella del suo cavallo due barili pieni di balsamo impiegato nella sepoltura del Signore che con la forza delle armi aveva vinto a Gerusalemme, e che aveva il singolare potere di curare tutte le ferite. Nella lotta Fierabrás riuscì a sconfiggere Galafre, rendendo così possibile il passaggio dell'esercito di Carlomagno per il

¹⁵¹ Cfr. A.M. Cayuela, «Los autos sacramentales de Lope, reflejo de la cultura religiosa del poeta y de su tiempo», *Razón y Fe*, CVIII (1935), pp. 168-190 e 330-349 (187).

famoso ponte, grazie al quale poté liberare i dodici pari e sconfiggere l'emiro Balante, padre di Fierabrás, che aveva i suoi domini oltre il fiume Tajo. Fierabrás e sua sorella Floripés, che si sposò con uno dei pari tenuto prigioniero, Guido de Borgogna, riuscirono così a regnare nel loro Paese.

Legenda e storia si sovrappongono e Lope approfitta dell'impresa di Carlomagno per convertire la storia in un racconto allegorico. L'argomento, infatti, si presta ottimamente ad una versione allegorica. In questo *auto*, la Superbia e il Mondo informano il Principe delle Tenebre dell'imminente arrivo sulla terra di Dio fatto uomo, come Amadis divinizzato. Il Principe delle Tenebre, spaventato dalla presenza di un rivale nelle sue terre, fa costruire un ponte per impedire il passaggio nel suo regno. Il ponte attraverserà le acque agitate del fiume Flegetonte ed al suo ingresso collocherà un guardiano, un gigante chiamato Leviatano, che metterà paura a coloro che vorranno attraversare il ponte. Potranno attraversare il ponte solo coloro che diranno di essere schiavi dell'unico signore, ossia il Principe delle Tenebre. Così che i primi ad arrivare al pericoloso passaggio sono Adamo ed Eva, che stanno peregrinando per il mondo da quando furono scacciati dal Paradiso. Entrambi si vedranno obbligati a firmare il loro tributo di schiavi per

poter attraversare il ponte. Sarà l'Amor Divino l'incaricato di informare il Cavaliere della Croce della realtà che si vive nel regno delle tenebre, dove tra l'altro si trova incarcerata nella fortezza anche l'Anima. Il Cavaliere, venuto a conoscenza di ciò, prepara le sue armi speciali – che sono la sua Croce e la sua corona di spine – ed il suo esercito per raggiungere il territorio e salvare la sua amata Anima. Il Principe delle Tenebre, da parte sua, si allarma nel vedere l'arrivo di un esercito imponente che porta bandiere ricamate con gigli, calici e Ostie sacre. Il Leviatano esce a ricevere il Cavaliere della Croce ma di fronte alla potente luce che irradia perde la vista e sprofonda nel palcoscenico. Il Cavaliere con il suo forte esercito riesce a superare il ponte ed a liberare l'Anima con il potere conferito dai suoi sacramenti. L'Anima, felice per la sua salvezza, abbandonerà la fortezza nella quale si trovava prigioniera, servendosi della croce del Cavaliere, con il quale si unirà in matrimonio. *L'auto* termina con la celebrazione di questa felice unione. Il tema dell'opera in questa occasione è la Redenzione: Cristo (il Cavaliere della Croce) ha superato il ponte vigilato dal pericoloso gigante per salvare la sua amata Anima con l'aiuto dei suoi sacramenti e della sua Passione (rappresentata dalla Croce).

5.1.5. *El tusón del Rey del cielo* (1604)¹⁵²

Edizioni:

Auto famoso sacramental que es tytulado el tusón del cielo composto da Lope de Vega Carpio nuovo. 12fº, 4º, scrittura del secolo XVII. Nel foglio XII rº si puo' leggere: «auto famoso del tusón del rey del cielo famoso de Lope fue sacado del segundo traslado que se sacó en Madrid y este se sacó en Aranda a 17 de mayo de 1623 por Bernardo de Gumiel estudiante».

-BNM: 17.370

-Catálogo de Paz y Melia: 3658

Menéndez Pelayo ci informa che l'*auto* è un manoscritto della biblioteca di Osuna, oggi della Biblioteca Nacional. È una copia stampata il 17 maggio 1623, da uno studente, tale Bernardo de Gumiel, "la cui cultura doveva essere scarsa, a giudicare dalla poca cura che ebbe nel tradurre i versi del *Fénix de los Ingenios*"¹⁵³.

- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, III, *Autos y coloquios (fin)*. *Comedias de asunto de la Sagrada Escritura*, ed. M. Menéndez Pelayo, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893, pp. 33-46.
- L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963, pp. 335-351.

¹⁵² Scungio data questo *auto* come anteriore al 1604 (probabilmente riedito nel 1612). Cfr. R.L. Scungio, *The Cronology of Lope de Vega's «Autos sacramentales»*, p. 30.

¹⁵³ L. de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, op. cit., p. 236.

L'opera fu rappresentata a Madrid nel 1617 dalla compagnia di Cristóbal León. Il tema si basa sulle leggende cavalleresche con l'istituzione dell'ordine della cavalleria del "Toisón de Oro". Lope qui fa riferimento ad un ordine reale molto prestigioso già a quel tempo. Fu fondato nel 1429 dal duca di Borgogna e conte di Fiandra, Filippo III di Borgogna, per celebrare il suo matrimonio con la principessa portoghese Isabella di Avis, figlia del re di Portogallo Giovanni I, nella città di Bruges. Si creò seguendo il modello dell'ordine della "giarrettiera" inglese, della quale Filippo era stato membro nel 1422, però dedicata a Sant' Andrea (Filippo aveva rifiutato l'elezione per non offendere il re di Francia).

Simile al modello inglese, l'ordine era originariamente ristretto ad un numero limitato di cavalieri: all'inizio furono 24, poi si incrementò sino a 30 nel 1433 ed a 51 nel 1516. I membri dell'ordine naturalmente non potevano essere "eretici", pertanto si convertì in un privilegio esclusivamente cattolico durante la Riforma. Lo stendardo consisteva in una collana di anelli intrecciati con pietre fochaie di smalto azzurro e raggi rossi che terminavano con un agnello ed il *toison de oro* smaltato.

Esistono due versioni circa il significato del vello: una allude al mito di Giasone e il vello d'oro, mentre l'altra ha le sue origini nel racconto biblico di Gedeone e l'agnello che Dio offrì in sacrificio e ringraziamento per il trionfo ottenuto contro i Madianiti. Gli anelli e le pietre focaie alludono alla divisa che il Duca indossava sempre, e concretamente l'epigramma diceva *Ante ferit quam flamma micet* ("ferisce prima che vede la fiamma"). Il sigillo pontificio che conferma l'Ordine e l'approvazione fu concessa dal papa Eugenio IV il 7 settembre 1433, essendo quattro i dignitari dell'Ordine: il cancelliere, il tesoriere, il re d'armi ed il segretario. Il "magisterio" corrispondeva al re di Spagna dato dalle bolle dei pontefici Gregorio XIII, del 1574, e di Clemente VIII, dell'anno 1600. Per mezzo del matrimonio di Maria, l'ereditiera della corona di Borgogna, con l'arciduca Massimiliano I di Austria, l'Ordine fu vincolato alla Casa d'Austria. Ad esso appartenevano: Filippo III, duca di Borgogna (10 di gennaio di 1430–1467); Carlo il Temerario, duca di Borgogna (1467–1477); Massimiliano I, Imperatore del Sacro Impero Romano Germanico (1478–1482); Filippo I, re di Castiglia e duca di Borgogna (1482–1506); Carlo V, Imperatore del Sacro Impero Romano Germanico e Re di Spagna (1506–1555); Filippo II, re di Spagna e Portogallo (1555–1598);

Filipo III, re di Spagna e Portogallo (1598–1621); Filippo IV, re di Spagna e Portogallo (1621–1665); Carlo II, re di Spagna (1665–1700). Dopo la morte di Carlo II di Spagna, i due candidati al trono, Filippo di Anjou (futuro Filippo V) e l'arciduca Carlo (futuro imperatore Carlo VI del Sacro Impero Romano Germanico), ostentarono la dignità di grandi maestri dell'Ordine. Nel 1725, un trattato tra i due sovrani concesse a Carlo VI la dignità del gran maestro a vita . Nonostante i suoi successori, gli imperatori ed i re della Casa di Austria continuarono a possedere il grande magistero della parte austriaca dell'Ordine, disattendendo i reclami dei sovrani spagnoli, i quali reclamarono sempre la loro legittimità¹⁵⁴.

Lope si serve di questo apprezzato ordine per convertirlo in allegoria equiparando persino la figura di Cristo a quella del re Filippo III. Cristo (il Re del Cielo) istituisce l'*Orden del Tusón* per conquistare la Terra Santa e nomina dodici paria (gli apostoli) come primi cavalieri dell'ordine. Dopo il tradimento di uno dei cavalieri – il Calabrese - il Re lotta e conquista il cielo con la sua Passione. Per

¹⁵⁴ De P. Mellado, Francisco. *Enciclopedia moderna. Diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio*, Madrid, 1851-1855, tomo 33, págs. 284 y 285.

celebrare la vittoria affida il gioiello del *Tuson* alla Chiesa, dove sarà ben custodito come simbolo dell'Eucarestia – tema dell'opera – che è adorata attraverso la gioia.

Questo stesso motivo servirà più tardi a Calderón nel suo auto *El maestrazgo del Toisón* (1659). Prenderebbe da Lope il concetto allegorico dell'istituzione del *Toisón de Oro* come simbolo dell'Eucarestia. Calderón si servirebbe anche dell'auto lopesco per confezionare i personaggi: così, il personaggio della Malizia sostituisce il cavaliere Calabrese, che nell'auto di Lope, come Giuda, vende il *tusón* ai giudei per trenta denari.

6. CONCLUSIONI

La presente ricerca di tesi intende delineare alcuni risultati di studio sull'*auto sacramental* come genere letterario, di mobilitazione teologica per il rafforzamento dell'ortodossia cattolica e contro l'eresia, che ha caratterizzato una fase importante della storia e della cultura della Spagna moderna, tra XVI e XVII secolo. Il neo-cattolicesimo tridentino, "controriformistico" e "riformatore" insieme, trova infatti nella Spagna degli Austria (marcata fortemente dalla passione religiosa del re Filippo II) un esempio straordinario per inquadrare quali strumenti le *élite* misero in campo per mobilitare il popolo alla riscoperta della fede "contro" l'eresia. Proprio nel genere degli *autos* si cimentarono infatti grandi autori del tempo, che entro i limiti del genere diedero un'impronta particolare alle proprie opere del genere. Tra questi Lope de Vega, poeta di grande notorietà e influenza a quel tempo, ne è uno degli esempio più autorevoli.

Il Cinquecento è il secolo che alimenta con il suo pensiero e la sua azione alcuni eventi che stanno alla base del mondo moderno. Esso introduce, con il Rinascimento, un nuovo modo di sentire, di pensare e quindi di agire: dà all'uomo

fiducia nelle sue forze, cambia il modo in cui questi percepisce il mondo terreno e dunque anche il rapporto con l'aldilà. Sul piano politico, con la formazione dello Stato moderno, si svuotano di significato le strutture politiche caratteristiche del Medioevo (l'Impero e il Papato) e si liberano forze sociali nuove dalla dipendenza ecclesiastica e spinge alle guerre di predominio. D'altra parte con la Riforma protestante si risponde a un diffuso bisogno di fede cristiana che la Chiesa di Roma non sa e non può più soddisfare. È altrettanto vero che il successo del movimento protestante sia dovuto anche al coinvolgimento di molti gruppi politici e sociali interessati a togliere alla Chiesa i suoi numerosi privilegi e ad incamerarne le ricchezze. L'incontro tra nuova politica rinascimentale e riforma religiosa, è però - al di là della sopravvalutazione che ne fa la tradizionale storiografia liberale - soltanto congiunturale. A questo vasto movimento segue la reazione cattolica: come nel caso della Riforma protestante, anche la "riforma cattolica"/Controriforma è stata oggetto di un vasto dibattito storiografico, che ha le sue origini fin dal XVII secolo, quando vedono la luce le opere sul Concilio di Trento. Storici protestanti e liberali hanno addebitato alla Controriforma la definitiva frattura religiosa dell'Europa e la responsabilità di avere irrigidito la

Chiesa contro le diffuse esigenze di Riforma. Secondo differenti e autorevoli opinioni, i risultati della restaurazione cattolica sono controversi. Nei Paesi non cattolici essa non riuscì ad arrestare la propagazione delle nuove idee, d'altra parte fu sostenuta dalla volontà delle culture cattoliche di mantenere vive le forme della religiosità popolare¹⁵⁵.

È in questo contesto che secondo gli studi più accreditati¹⁵⁶ si sviluppa l'*auto sacramental* come elemento della riforma cattolica con il fine di accrescere e rafforzare la vita religiosa. Con tale obiettivo gli *autos* presentarono un'inclinazione catechistica diretta al popolo: fu così che in Spagna riemersero forme quasi "medievali" che facevano in modo che il popolo potesse comprendere i misteri fondamentali della religione. Questo genere poetico-teatrale, sviluppatosi anteriormente al movimento di riforma protestante, non nasce dunque come strumento di lotta contro l'eresia ma trova sicuramente un forte impulso nella reazione allo spirito eretico¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Cfr. Omodeo, *Religione e civiltà...*, cit.

¹⁵⁶ Bataillon, "Essai d'explication...", cit.

¹⁵⁷ Wardropper, *Introducción ...*, cit.

La discussione a proposito della relazione tra i conflitti religiosi dell'epoca con gli *autos* è arrivata a conclusioni differenti. Alcuni spiegano la ragione dell'essere degli *autos* riferendosi alle formule esposte nel Concilio di Trento che definiscono la festa del Corpus come manifestazioni del concetto cattolico dell'eucarestia opposta alle opinioni eretiche¹⁵⁸. In tal modo la festa del Corpus presenterebbe in generale una piega "controriformista" e per questo il contenuto concettuale eucaristico degli *autos* si porrebbe in opposizione al protestantesimo. Al tempo stesso si ammette il fatto che queste opere, nella loro origine, non avessero alla base questa concezione controriformista, ma in seguito questa emerge con una valenza grosso modo esplicita. La venerazione dell'eucarestia è parte tanto della stessa riforma della Chiesa, del suo proposito rinnovatore, come della lotta contro le idee eretiche e il loro sviluppo¹⁵⁹. In tal modo la festa del Corpus presenterebbe in generale una piega "controriformista" e per questo il contenuto concettuale eucaristico degli *autos* si posizionerebbe in opposizione al protestantesimo. Al tempo stesso si ammette il fatto che queste opere, nella loro origine, non avessero alla base questa concezione controriformista, ma in seguito questa emerge con una valenza grosso

¹⁵⁸ Rull, *Los autos sacramentales ...*, cit.

¹⁵⁹ Poppenberg, *Psique y alegoría...*, cit.

modo esplicita. La venerazione dell'eucarestia è parte tanto della stessa riforma della Chiesa, del suo proposito rinnovatore, come della lotta contro le idee eretiche e il loro sviluppo.

In Spagna la celebrazione del Corpus Christi proliferò dall'epoca di Carlo V e non ebbe la stessa riuscita negli altri paesi europei. Si concretizzò in generi poetico-teatrali popolari, come l'*auto sacramental*, attraverso la penna dei più grandi autori e letterati dell'epoca. L'esempio del genere e lo studio di caso dell'autore (Lope de Vega) permettono di identificare e analizzare elementi e fattori di grande interesse per la conoscenza della fede popolare e del pubblico della Spagna dell'epoca (fine XVI- inizio XVII secolo).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Aarón, M. Audrey, *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Cultura Hispánica, Madrid, 1967.
- Agulló y Cobol, Mercedes, «Documentos sobre las fiestas del Corpus en Madrid y sus pueblos», *Segismundo*, VIII:1-2 (1972), pp. 51-63.
- Aicardo, José Manuel, «Autos anteriores a Lope de Vega», *Razón y fe*, V (1903), pp. 312-326; VI (1903), pp. 20-33, pp. 201-214, 446-458; VII (1903), pp. 163-176.
- , «Lope de Vega, sacerdote y poeta», *Razón y Fe*, XIII (1905), pp. 331-347; XIV (1906), pp. 60-79 y 436-453; XVIII (1907), pp. 24-34 y 455-470.
- , «Autos sacramentales de Lope de Vega», *Razón y Fe*, XIX (1907), pp. 459-470; XX (1908), pp. 277-288; XXI (1908), pp. 31-42 y 443-453; XXII (1908), pp. 319-332.
- , «Lope de Vega como hombre y poeta sagrado (resumen y conclusión)», *Razón y Fe*, XXIII (1909), pp. 289-300.
- Alín, José María, y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 1997, pp. 411-434.
- Altarozzi, Giordano, “Le controversie giurisdizionali tra Chiesa e Stato nell’età di Filippo II e Gregorio XIII: il caso particolare di Milano nelle lettere del nunzio Ormaneto”. in *Anuarul Institutului Italo-Român de Studii Istorice*. vol. I (2004), pp. 47-61.
- Anderson, P., *Lo Stato assoluto*, Mondadori, Milano, 1980.
- Antonucci, Fausta, y Stefano Arata, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, Madrid-Sevilla-Valencia, 1995.
- Aquino, Santo Tomás de, *Suma Teológica*, XIII, *De los sacramentos en general. Del bautismo y confirmación. De la Eucaristía*, La Editorial Católica (BAC, II: 164), Madrid, 1957; ed. bilingüe.
- Arata, Stefano, «Capítulo XI. De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de “Las Cortes de la Muerte”», en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dir. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, 2 vols., II, pp. 130-132.
- Arellano, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- , «Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Reincherberger, Kassel, 2000, pp. 325-350.

- , *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2001.
- , y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Laberinto, Madrid, 2003.
- , y otros, *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1997.
- Arias, Ricardo, *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, Porrúa, México, 1977.
- , «Los evangelios apócrifos en las obras dramáticas de José de Valdivielso», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier, Université de Bourdeaux, Burdeos, 1977, 2 vols., I, pp. 159-170.
- , *The Spanish Sacramental Plays*, Twayne, Boston, 1980.
- Azcune, Valentín, «Comedia del viaje del Hombre», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 15 (1997), pp. 61-99.
- Bainton, R.H., *La Reforma protestante*, Einaudi, Torino, 1994.
- Bataillon, Marcel, «Ensayo de explicación del “auto sacramental”», en Marcel Bataillon, *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 183-205; «Essai d'explication de l'“auto sacramental”», *Bulletin Hispanique*, XLII: 3 (1940), pp. 193-212.
- , *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo 16.*, Fondo de Cultura Económica, Mexico-Madrid-Buenos Aires, 1998 (edizone in spagnolo del 1950 riveduta e corretta dall'Autore, edizione originale *Erasme et l'Espagne: recherches sur l'histoire spirituelle du XVI siecle*, Droz - Feret & Fils, Paris - Bordeaux, 1937).
- Bendiscioli, M., *La riforma protestante*, Studium, Roma, 1967
- Blanco, Mercedes, «El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coord. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta, GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, 3 vols., II, pp. 75-85.
- Braudel, F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 voll., Einaudi, Torino, 2010
- , *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris, 1949 e 1966² (con numerose riedizioni)
- Breuilly, J., *Nationalism and the State*, Manchester University Press, Manchester, 1982 (in italiano *Il nazionalismo e lo Stato*, Il Mulino, Bologna, 1995)
- Briesemeister, Dietrich, «La metáfora y la puesta en escena en algunos autos sacramentales», en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1984*, ed. Hans Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden, 1985, pp. 65-78.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Espasa-Calpe, Madrid, 1927, 2 vols.
- , *Los misterios de la Misa*, ed. J. Enrique Duarte, Universidad de Navarra-

- Reinchenberger, Pamplona-Kassel, 2007.
- Calvo Rodríguez, Miriam, «Teatro y Evangelio: “La margarita preciosa” en el teatro jesuítico», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, dir. Ignacio Arellano, Reichenberger-Universidad de Pamplona, Pamplona- Kassel, 2002, 2 vols., I, pp. 253-262.
- Canonica de Rochemonteix, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.
- Cantimori, D., *Umanesimo, Rinascimento, Riforma*, Einaudi, Torino, 1976
- Cañete, Manuel, *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega*, Manuel Tello, Madrid, 1862.
- Cascón, Miguel, «Fuentes jesuíticas en el teatro de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XVII (1935), pp. 388-400.
- Cayuela, Arturo M., «Los autos sacramentales de Lope, reflejo de la cultura religiosa del poeta y de su tiempo», *Razón y Fe*, CVIII (1935), pp. 168-190 y 330-349.
- Cervantes, Gregorio, «Un autógrafo inédito de Lope: *Las hazañas del segundo David*», *Crítica Hispánica*, I:1 (1979), pp. 45-74.
- Charbonneau-Lassay, L., *Le bestiaire du Christ*, Albin Michel, París, 2006.
- Cilveti, Ángel L., e Ignacio Arellano, *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1994.
- Corrales Egea, José, «Relaciones entre el auto sacramental y la Contrarreforma», *Revista de Ideas Estéticas*, III (1945), pp. 511-514.
- Cotarelo y Mori, Emilio, «El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor el Bachiller Hernán López de Yanguas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII (1902), pp. 251-272.
- Cruz Hernández, Miguel, «Los autos sacramentales ayer y hoy, en busca de su técnica», *Teatro*, 5 (1953), pp. 45-46.
- Chabod, F., *Per la storia religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V*, Zanichelli, Bologna, 1938, p. 162
- De Granada, Fray Luis, *Vida de Jesucristo*, Rialp, Madrid, 1975
- De Ledesma, A., *Tercera parte de los conceptos espirituales y morales*, ed. E. Juliá Martínez, CSIC, Madrid, 1969.
- De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Antonio Morone Editore, Napoli, 1879, vol. I, pp. 453-454.
- Delumeau, J., *La Riforma. Origini e affermazione*, Mursia, Milano, 1988;
- Deffis de Calvo, Emilia I., «Los autos sacramentales de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 85-97.
- , «Novela y autos sacramentales: el caso de *El peregrino en su patria* de Lope de

- Vega», *Interlitteraria*, 3 (1998), pp. 287-306.
- , *Viajeros, peregrinos y enamorados: la novela española de peregrinación del siglo XVII*, Eunsa, Pamplona, 1999.
- , «Unidad en la variedad: los autos del *Peregrino* de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, coord. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Castalia, Madrid, 2000, 4 vols., I, pp. 485-494.
- Dejob, Charles, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Ernest Thorin, París, 1884.
- Díaz Balsera, Viviana, *Calderón y las quimeras de la culpa. Alegoría, seducción y resistencia en cinco autos sacramentales*, Purdue UP, West Lafayette (Indiana), 1997.
- Dietz, Donald T., *The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1973.
- Díez Borque, José María, «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante su obra», *Segismundo*, VII: 1-2 (1972), pp. 65-90.
- , «Teatro y fiesta en el Barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público: funciones del texto cantado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396 (1983), pp. 606-642.
- Dilthey, W., *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura dal Rinascimento al secolo XVIII*, 2 voll., La Nuova Italia, Venezia, 1927, vol. I, p. 303 (successive edizioni: Firenze, 1974).
- Egido, Aurora, *La fábrica de un auto sacramental. Los encantos de la culpa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982.
- , *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Reichenberger, Kassel, 1995.
- , *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2005.
- Elliot, John H., *La España Imperial 1469-1716*, Vicens-Vives, Barcelona, 1974.
- , *España y su mundo, 1500-1700*, Alianza, Madrid, 1990.
- Estenoz, Osvaldo, *Retórica en los Autos Sacramentales de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, State University of New York at Buffalo, 1977.
- Faúndez Carreño, Rodrigo, *Alegoría y utopía en el auto sacramental La Araucana de Lope de Vega: Una aproximación al teatro evangelizador en Lope*, Trabajo de investigación inédito, Barcelona, 2009.
- Febvre, L., *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, Einaudi, Torino, 1966
- Fernández Montesinos, José, *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967.

- Flasche, Hans, y Gerd Hofmann, *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón. Autos sacramentales*, Georg Olms, Hildesheim-Nueva York, 1979-1984, 5 vols.
- Flechniakoska, Jean Louis, «Las fiestas del Corpus en Segovia», *Estudios segovianos*, VIII (1956), pp. 11-15 y 43-45; «Les fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636). Documents inédits», *Bulletin Hispanique*, LVI:1-2 (1954), pp. 14-37 y LVI:3, pp. 225-248.
- , *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1630)*, Dehan, Paris-Montpellier, 1961.
- , «Les conflits tragiques dans l'auto religieux précalderonian», en *Le théâtre tragique*, ed. Jean Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1962.
- , «La représentation de l'auto *La margarita preciosa* de Lope de Vega à Ségovie, en 1616», en *Le lieu théâtral à la renaissance. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Royaumont, 22-27 mars 1963*, ed. Jean Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, pp. 227-236.
- , «Les rôles de Satan dans les autos de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, LXVI (1964), pp. 30-44.
- Fothergill-Payne, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis, Londres, 1977.
- Frutos, Eugenio, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, CSIC, Zaragoza, 1952; reed. Eugenio Frutos, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981.
- García de la Huerta, Vicente, *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Imprenta Real, Madrid, 1785.
- García Ruiz, Víctor, «Elementos cómicos en los autos de Calderón. Función y sentido», *Criticón*, 60 (1994), pp. 129-142.
- García Santosjuanes, Carmen, «El teatro religioso de Joan Timoneda», en *Teatro y prácticas escénicas*, I, *El Quinientos valenciano*, ed. Joan Oleza Simó, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, Valencia, 1984, pp. 137-161.
- García-Villoslada, Ricardo, *Loyola y Erasmo. Dos almas, dos épocas*, Taurus, Madrid, 1965.
- Garin, E., *L'educazione in Europa. 1400-1600*, Laterza, Roma-Bari, 1976.
- Gil, Alberto, «Hacia una poética del lenguaje religioso calderoniano», en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1984*, ed. Hans Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden, 1985, pp. 5-16.
- González Pedroso, Eduardo, ed., *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Atlas (BAE, LVIII), Madrid, 1952.
- González Ruiz, Nicolás, ed., *Piezas maestras del teatro teológico español*, I, *Autos sacramentales*, La Editorial Católica (BAC, VIII:17), Madrid, 1968; 3ª ed.

- Granja, Agustín de la, «¿Otros dos autos de Lope?», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 59-71.
- , «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 57-79.
- , «Lope y las “cintas coloradas”», en *Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger. Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, dir. Francisco Mundi Pedret, PPU, Barcelona, 1989, pp. 263-273.
- , «Sobre algunos autos de Lope de Vega: notas textuales resueltas y otras pendientes de resolución», en *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, diciembre 1991-junio 1992*, ed. Jean Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 91-111.
- , «Para la edición de *El bosque de Amor* y *El labrador de la Mancha*, autos inéditos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 77-85.
- , «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206.
- Herrero, M., *Sermonario clásico*, Escelicer, Madrid-Buenos Aires, 1942.
- Hesse, Everett W., y Juan O. Valencia, *El teatro anterior a Lope de Vega*, Alcalá, Madrid, 1971.
- Heydenreich, Titus, «*La Santa Inquisición*, ein “auto sacramental” von 1624/1629», *Iberoamericana*, 18 (1983), pp. 35-52.
- Hubert Jedin, *Katholische Reformation oder Gegenreformation*, Luzern, 1946.
- , *Riforma cattolica o controriforma?*, Morcelliana, Brescia, 1995.
- Huerta Calvo, Javier, «La figura del loco en los autos sacramentales», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XI-XIII celebradas en Almería*, ed. José Berbel y otros, Diputación Provincial de Almería, Almería, 1996, pp. 149-172.
- Inamoto, Kenji, «Reconsideración sobre la fecha de *Obras son amores*, auto sacramental de Lope de Vega», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27 al 30 de octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Universidad de Granada, Granada, 1996, 2 vols., II, pp. 269-278.
- , «Sobre la autenticidad de las dos últimas hojas “autógrafas” de *La Isla del Sol*, auto sacramental de Lope de Vega», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coord. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta, GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, 3 vols., II, pp. 189-196.
- Johnson, Harvey L., «Nuevos datos para el teatro mexicano en la primera mitad del siglo XVII: referencias a dramaturgos, comediantes y representaciones dramáticas», *Revista de Filología Hispánica*, IV (1942), pp. 127-151.
- Kaser, K., *Riforma e Controriforma*, Vallecchi, Firenze, 1927

- Koenigsberger, H.G., G.L. Mosse, G-L., Bowler, G.Q., *L'Europa del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999
- Kurtz, Barbara E., *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, The Catholic University of America Press, Washington, 1991.
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.
- Latorre y Badillo, Manuel, «Representación de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento», *Revista de bibliotecas, Archivos y Museos*, XXV (1911), pp. 189-211 y 342-367; XXVI (1912), pp.72-89 y 236-262.
- Lortz, Joseph, *Historia de la Reforma*, Taurus, Madrid, 1962, 2 vols.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1986.
- , *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.
- Mariscal de Gante, Jaime, ed., *Los autos sacramentales desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Renacimiento, Madrid, 1911.
- Martin, Philip Howard, *Los autos sacramentales de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, University of North Carolina at Chapel Hill, 1981.
- Maza Solano, Tomás, «El auto sacramental *La Maya* de Lope de Vega y las fiestas populares del mismo nombre en la Montaña», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XVII (1935), pp. 369-387.
- Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos y de autos sacramentales alegóricos, así de D. Pedro Calderón de la Barca, como de autores clásicos*, Alfonso de Mora, Madrid, 1735; reimpr. John M. Hill, «Índice general alfabético de todos los títulos de las comedias de Medel del Castillo», *Revue Hispanique*, LXXV (1929), pp. 144-369.
- Medina, José Toribio, *Dos comedias famosas y un auto sacramental, basados principalmente en La Araucana de Ercilla, anotados y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español*, Sociedad Imprenta-Litografía Barcelona, Santiago de Chile-Valparaíso, 1915-1917.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Murillo, Madrid, 1881.
- , *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes, CSIC, Santander, 1949, 6 vols.
- , «Estudio preliminar», en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Mettmann, Walter, «*La ninfa del cielo*, auto sacramental», en *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter, Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, ed. Horst Baader y Erich Loos, Klostermann, Frankfurt am Main, 1973, pp. 283-324.
- Monsegú, Bernardo, «El tema mariano en los autos sacramentales», *Estudios marianos*, XIII (1953), pp. 277-307.
- Montoto, Santiago, «Un auto de Lope de Vega rechazado», *Boletín de la Real*

- Academia española*, XXV (1946), pp. 429-433.
- Morley, Sylvanus Griswold, «Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, 1925, 3 vols., I, pp. 505-531.
- y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968; trad. María Rosa Cartes, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, Modern Language Association of America, Nueva York, 1940.
- Morrow, Carolyn, *Popular Lyric tradition in the Autos of Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Tulane University, 1969.
- , «Another Aspect of the Fénix: Lope as writer of Autos», *Reflexion*, 21 (1972), pp. 93-98.
- Motta, Giovanna, “La rivoluzione mancata del lungo Cinquecento. Élités e sviluppo economico fra continuità e nuove strategie distributive”, in A.M. Falchero *et alii*, *La storia e l'economia. Miscellanea di studi in onore di Giorgio Mori*, Lativa, Varese, 2003, pp. 485-500
- , “La nuova organizzazione dello Stato nell’Europa dell’età moderna”, in *Anuarul Institutului Italo-Român de Studii Istorice*, I, 2003, pp. 23-35.
- , (ed.), *I turchi, il Mediterraneo e l'Europa*, Franco Angeli, Milano, 1998.
- Muñoz González, Luis, «Perspectiva dualista en el *Arauco domado* y en *La Araucana* de Lope de Vega», *Acta Literaria*, 17 (1992), pp. 77-90.
- Negri, P., “Note e documenti per la storia della Riforma in Italia: Venezia e Istria”, in *Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino*, XLV, 1910, p. 586.
- Omodeo, A., *Religione e civiltà. Dalla Grecia antica ai tempi nostri*, Laterza, Bari, 1948, p. 237.
- Parker, Alexander A., «Notes on the Religious Drama in Mediaeval Spain and the origins of the *Auto sacramental*», *Modern Language Review*, XXX (1935), pp. 170-182.
- , *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Ariel, Barcelona, 1983; trad. Francisco García Sarriá, *The Allegorical Drama of Calderón*, Dolphin Book, Oxford, 1943.
- Paz y Melia, Julián, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blass, Madrid, 1934-1989, 3 vols.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Las bodas entre el Alma y el Amor Divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica», en *La fiesta del Corpus Christi*, coord. G. Fernández Juárez y F. Martínez Gil, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 235-251.
- Penedo Rey, fray Manuel, «El Ayuntamiento de Madrid y Lope de Vega. Acuerdos sobre autos sacramentales y el P. Remón», *Revista Bibliográfica y Documental*, IV:1 (1950), pp. 313-317.
- Pensado, Berta, *Autos sacramentales*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1958².

- Peréz, Joseph, *Breve storia dell'Inquisizione Spagnola*, Ediz. Mondolibri, Milano, 2006.
- Pérez Feliú, José, *Los autos sacramentales de F. Bances Candamo*, Diputación de Oviedo, Oviedo, 1975.
- Pérez Gómez, Antonio, «Un auto sacramental de Lope censurado por el cabildo sevillano», *Bibliografía Hispánica*, IX:6 (junio, 1950), pp. 93-94.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico di Pastena, ETS, Pisa, 2001.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Primera serie, Imprenta de la Revista Española, Madrid, 1901; Segunda serie, Feret et fils, Burdeos, 1914.
- , *Documentos para la biografía de Calderón*, Fontant, Madrid, 1905.
- Pérez y Pérez, María Cruz, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1973.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1982.
- Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1971.
- Pfandl, Ludwig, «El desposorio del Alma con Cristo, de Lope de Vega», *Revue Hispanique*, LVI (1922), pp. 396-402.
- Pirenne, H., *Storia d'Europa dalle invasioni barbariche al secolo XVI*, Sansoni, Firenze, 1956, p. 409.
- Pontieri, E., *I movimenti religiosi del secolo XVI e l'Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1949, p. 59.
- Poppenberg, Gerhard, *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2009.
- Redondo, Agustín, «Una curiosa relación castellana de fines del siglo XVI: el auto dramático del *Corpus Christi* de 1579, en Tordehumos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL:1 (1992), pp. 241-250.
- Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Destino, Barcelona, 1995, 2 vols.
- Rennert, Hugo A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1909.
- Rennert, Hugo A., y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca, 1969.
- Restori, Antonio, *Degli «autos» di Lope de Vega Carpio: prolusione letta nella Università di Messina il 31 gennaio 1898*, Pellegrini, Parma, 1898.

- , reseña a Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, I, *Nueva biografía*; II, *Autos y Coloquios*; III, *Autos y Coloquios (fin)*. *Comedias de asunto de la Sagrada Escritura*, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1890, 1892 y 1893, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 22 (1898), pp. 97-123.
- , «Un autoplagio di Lope de Vega?», *Atti della Società Ligustica di Scienze e Lettere*, IV (1925), pp. 267-274.
- Reyes Peña, Mercedes de los, *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*, Alfar, Sevilla, 1988, 3 vols.
- Reyre, Dominique, «Léxico de voces y conceptos hebreos», en Dominique Reyre, *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1998, pp. 175-348.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 2000.
- Ritter, G., *La formazione dell'età moderna*, Laterza, Bari, 1964
- , *La Riforma e la sua azione mondiale*, Vallecchi, Firenze, 1963
- Robles, Isidro de, comp., *Natividad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas y diez y seis entremeses. Representados en esta Corte, y nunca hasta ahora impresos. Recogidos por Isidro de Robles, natural de Madrid*, José Fernández de Buendía, Madrid, 1664.
- Rodríguez Puértolas, Julio, «La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, LXXII (1970), pp. 96-112.
- Rouanet, Léo, ed., *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Biblioteca Hispana, Madrid-Barcelona, 1901, 4 vols.
- Rubio Latorre, Rafael, «Mariología en los autos sacramentales de Calderón», *Segismundo*, III (1967), pp. 75-113.
- Ruiz Lagos, Manuel, «Algunas notas de estilística pictórica para los autos sacramentales de Lope de Vega», en Manuel Ruiz Lagos, *Temas de Lope de Vega*, Colegio Mayor Isabel la Católica, Granada, 1962, pp. 25-55.
- , «Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón. Notas de escenografía barroca», *Cuadernos de arte y literatura*, 2 (1965), pp. 21-71.
- , *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Universidad de Granada, Granada, 1969.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Cátedra, Madrid, 1979.
- Rull, Enrique, «Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, coord. Luciano García Lorenzo, CSIC, Madrid, 1983, 3 vols., II, pp. 759-768.
- , ed., *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.

- Rutter Chorley, John, *Catálogo de comedias y autos de Frey Lope Félix de Vega Carpio: Trabajo corregido y adicionado por Cayetano Alberto de la Barrera*, Rivadeneyra (BAE, LII), Madrid, 1860, pp. 535-558.
- Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Burdeos, 1965.
- San Román, Francisco de Borja de, ed., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615*, Archivo Histórico Provincial de Toledo, Madrid, 1935.
- Sánchez Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Imprenta de Enrique Rascó, Sevilla, 1898.
- Sanvisens, Alejandro, ed., *Autos sacramentales eucarísticos*, Cervantes, Barcelona, 1952.
- Sanzoles, fray Modesto de, «La alegoría como constante estilística de Lope de Vega en los autos sacramentales», *Revista de Literatura*, XVI (1959), pp. 90-133.
- Sarpi, P., *Istoria del concilio tridentino*, a cura di Corrado Vivanti, 2 voll., Einaudi, Torino, 2011.
- Schack, Adolf Friedrich, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. Eduardo de Mier, Imprenta y fundición de M. Tello, Madrid, 1885-1887, 5 vols.
- Schmidt, Expeditus, *El auto sacramental y su importancia en el arte escénico de la época*, Blass, Madrid, 1930.
- Schmidt, Marie-France, «El elemento bíblico y su utilización simbólica y dramática en algunos autos sacramentales de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27 al 30 de octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Universidad de Granada, Granada, 1996, 2 vols., I, pp. 521-531.
- Scungio, Raymond Lewis, *The Cronology of Lope de Vega's «Autos sacramentales» as Shown by their Strophic Versification, together with a Study of the Versification and Orthoepy of those Doubtful Attribution*, tesis doctoral inédita, Brown University, 1952.
- Serés, Guillermo, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Laberinto, Madrid, 2003.
- Sforza, P., Pallavicino, *Dell'istoria del Concilio di Trento*, 10 voll., Tipografia dei classici sacri, Roma, 1845-1847.
- Shennan, J.H., *Le origini dello Stato moderno in Europa*, il Mulino, Bologna, 1976
- Shergold, Norman D., y John E. Varey, «Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIV (1955), pp. 203-313.
- , «Autos sacramentales en Madrid hasta 1636», *Estudios Escénicos*, 4 (1959), pp. 51-98.
- , *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudios*

- y *documentos*, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, Madrid, 1961.
- , *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Tamesis, Londres, 1971.
- Simón Díaz, José, «Autos sacramentales y comedias palaciegas y de colegio en el Madrid de 1626, según el diario de un copero pontificio», *Segismundo*, XIV (1978-1980), pp. 85-102.
- , «Encuentros del Cardenal F. Barberini con Lope de Vega y con el Príncipe de Esquilache en Madrid, 1626», en *Homenaje al Cardenal Tarancón de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso a su fundador y presidente en sus bodas de oro sacerdotales*, Archidiócesis de Madrid-Alcalá, Madrid, 1980, pp. 289-316.
- Simón Palmer, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, CSIC, Madrid, 1977.
- Souiller, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, PUF, París, 1992.
- Spang, Kurt, «El auto sacramental como género», en *Divinas y humanas letras*, coord. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Blanca Oteiza, Juan Manuel Escudero, Reichenberger, Kassel, 1997, pp. 468-505.
- Statley, Grant B., *The Eucharist in its Symbolic Manifestations in Selected «Autos Sacramentales» of Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, University of Utah, 1980.
- , «Pagan Mythology as Eucharistic vehicle in an *auto sacramental* of Lope», en *Selected Proceedings of the Thirty-Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference September 28-30, 1989*, ed. Sixto E. Torres, S. Carl King, Clemson University Press, Clemson, 1991, pp. 273-288.
- Terrones, F., *Instrucción de predicadores*, ed. Félix G. Olmedo, Espasa-Calpe, Madrid, 1946.
- Tomillo, Atanasio, y Cristóbal Pérez Pastor, eds., *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Fortanet, Madrid, 1901.
- Troelstch, E., *Il protestantesimo nella formazione del mondo moderno*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.
- Valbuena Prat, Ángel, «Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis», *Revue Hispanique*, LXI (1924), pp. 1-302.
- , *De la imaginería sacra de Lope a la teología sistemática de Calderón*, Sucesores de Nogués, Murcia, 1945.
- , «El Auto del nacimiento en la escuela de Lope de Vega», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, dir. Rafael de Balbín, CSIC, Madrid, 1950-1962, 8 vols., VII (1957), pp. 401-413.
- , *Estudios de literatura religiosa española. Época medieval y Edad de Oro*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1961.
- , «La predicación a través del siglo XVII», en su *Historia de la Literatura Española*, II, Gustavo Gili, Barcelona, 1968 (8ª edición), pp. 685-688.
- , *La religiosidad popular en Lope de Vega*, Ateneo, Madrid, 1963.

- Varey, John E., «La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid aux XVI^e et XVII^e siècles», en *Le lieu théâtral à la renaissance. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Royaumont, 22-27 mars 1963*, ed. Jean Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1964, pp. 215-225.
- , «La puesta en escena de los autos sacramentales en Madrid en los siglos XVI y XVII», en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 339-349.
- Vázquez, Fray D., *Sermones*, ed. Félix G. Olmedo, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.
- Vega, Lope de, *Autos sacramentales*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1943.
- , *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, CSIC, Madrid, 1971.
- , *El peregrino en su patria*, ed. D. McGrady, Biblioteca Castro, Madrid, 1997.
- , *El peregrino en su patria*, ed. Miron A. Peyton, Chapel Hill, University of North Carolina, 1971.,
- , *El tirano castigado*, ed. M. Freixas, *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, coord. Ramón Valdés y Luiggi Giuliani, Milenio, Lleida, 2002.
- , *El villano en su rincón*, ed. Guillermo Serés, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, 3 vols., I.
- , *Obras dramáticas escogidas*, ed. Juliá Martínez, Madrid, 1936.
- , *Teatro*, ed. Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1946.
- Vega García-Luengos, Germán, «El libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez», *Castilla*, 2-3 (1981), pp. 209-245.
- Velázquez y Sánchez, José, «Fiestas del Corpus en Sevilla en 1613», *Revista de Ciencias, Literatura y Arte*, 6 (1860), pp. 219-236.
- Very, Francis G., *The Spanish Corpus Christi Procession: a Literary and Folkloric study*, Tipografía moderna, Valencia, 1962.
- Vivanti, C., *Le guerre di religione nel Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1933; trad. Ramón de la Serna, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, Beck, Munich, 1932.
- Vosters, Simón A., «David, degollador de Goliath, como figura de la España de las cruzadas en la obra de Lope de Vega y en sus fuentes», *Ibero-romania*, 3 (1971), pp. 220-240.
- , *Lope de Vega y la tradición occidental. Parte I: El simbolismo bíblico de Lope de Vega (algunas de sus fuentes)*, Castalia, Madrid, 1977.
- Wardropper, Bruce W., «Honor in the Sacramental Plays of Valdivielso and Lope de Vega», *Modern Language Notes*, 66 (1951), pp. 81-88.
- , «Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental», *Revista de*

Occidente (1958).

—, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Anaya, Salamanca, 1967.

Weber, M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 1998.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

Vega, Lope de, *Acreedores del hombre, los*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *Adúltera perdonada, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *Albricias de Nuestra Señora, las*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *Araucana, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, CSIC, Madrid, 1971.

Vega, Lope de, *Ave-María y Rosario de Nuestra Señora, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *Aventuras del hombre, las*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *Bodas entre el Alma y el Amor Divino, las*, en Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1973.

Vega, Lope de, *Bosque de Amor, el*, en Lope de Vega, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha (autos sacramentales inéditos)*, ed. Agustín de la Granja, CSIC, Madrid, 2000.

Vega, Lope de, *Concepción de Nuestra Señora, la*, en Celsa Carmen García Valdés, «*Auto de la Concepción de Nuestra Señora, de Lope de Vega*», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Castalia, Madrid, 1991, pp. 205-257.

Vega, Lope de, *Cortes de la Muerte, las*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VIII, *Autos y coloquios II* [continuación], ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLIX), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *De los cantares*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *Del pan y del palo*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *Dos ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento, los*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez

- Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- Vega, Lope de, *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 licenciado Joseph Ortiz de Villena, y dedicados al túmulo y fama inmortal suyo*, ed. Joseph Ortiz de Villena, Pedro Verges, Zaragoza, 1644; reimpr. Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas así en prosa, como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Antonio Sancha, Madrid, 1776-1779, 21 vols., XVIII (1778).
- Vega, Lope de, *Hazañas del segundo David, las*, en Lope de Vega, «*Las hazañas del segundo David*» *auto sacramental autógrafo y desconocido*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Gregorio Cervantes Martín, Gredos, Madrid, 1985.
- Vega, Lope de, *Herederero del cielo, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Hijo de la Iglesia, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Hijo pródigo, el*, en Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- Vega, Lope de, *Hijos de María del Rosario, los*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Isla del Sol, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Labrador de la Mancha, el*, en Lope de Vega, *El bosque de Amor. El labrador de la Mancha (autos sacramentales inéditos)*, ed. Agustín de la Granja, CSIC, Madrid, 2000.
- Vega, Lope de, *Locura por la honra, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Margarita preciosa, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Maya, la*, en Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- Vega, Lope de, *Misacanto, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Nombre de Jesús, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Nuestro Bien. Auto sacramental de la circuncisión y sangría de Cristo*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Obras son amores*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.

- Vega, Lope de, *Oveja perdida, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Pastor Ingrato, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Pastor lobo y la cabaña celestial, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Príncipe de la Paz, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Privanza del hombre, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Puente del mundo, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Santa Inquisición, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Siega, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Tirano castigado, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Triunfo de la Iglesia, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Tusón del Rey del cielo, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Venta de la Zarzuela, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Viaje del alma, el*, en Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- Vega, Lope de, *Villano despojado, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VII, *Autos y coloquios II*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVIII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Vuelta de Egipto, la*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.
- Vega, Lope de, *Yugo de Cristo, el*, en Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLVII), Madrid, 1963.

APPENDICE



Immagine 1: Tarasca, Corpus di Madrid, 1663.

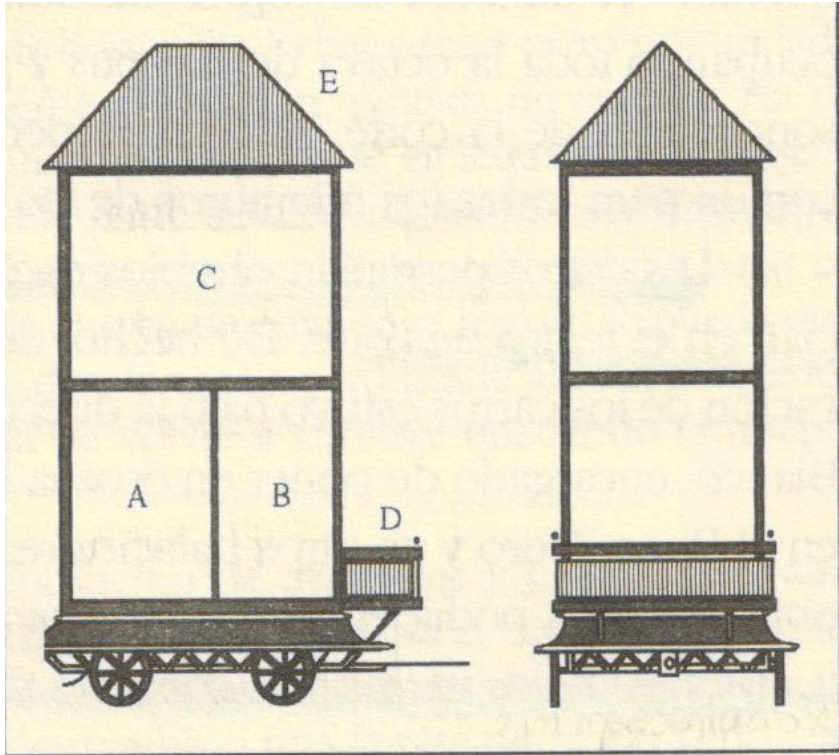


Immagine n. 2: struttura di *carro*.



Immagine n. 3: Collare dell' Ordine *Toson d' Oro* (1516)