El teatro como espejo de la realeza. Las parejas reales y su función en la fiesta sacramental (Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón)[1*]

Beata Baczyńska
Uniwersytet Wrocławski

Recibido: 14 de agosto de 2018 *Aceptado: 19 de septiembre de 2018*

Abstract: In this article I study *the mise en abyme* effect in the sacramental plays related to the Habsburg dynasty. More concretely, I analyze Corpus Christi plays by Lope de Vega, Mira de Amescua, along with Calderón de la Barca. The continuity of forms of representation of the royalty is verified. This sacramental plays correspond with the pictorial canon of the time and involve the spectators in a game of mirrors (*mise en abyme*) which multiplies the image of the royal family, present at the Corpus Christi festivity, towards the infinity.

Key words: Habsburg, Corpus Christi plays, Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón, royal portrait.

Resumen: El artículo propone analizar el efecto de abismación metateatral en los autos sacramentales relacionados con la Casa de Austria. Se estudian loas y autos sacramentales de Lope de Vega, Mira de Amescua y Pedro Calderón de la Barca, lo que permite constatar una continuidad de formas de representación de los personajes regios en el teatro sacramental que corresponden con los cánones pictóricos de la época, e insisten en las circunstancias del momento involucrando a los espectadores en un juego de espejos, una *mise en abyme*, que multiplica la imagen de las familias reales hacia el infinito del mensaje sacramental.

Palabras clave: Casa de Austria, auto sacramental, Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón, retrato regio.

[1] Esta aportación se enmarca dentro del Proyecto I+D Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER, ref. FFI2017-83693-P.

A la memoria de
Teresa Eminowicz-Jaśkowska (1938-2018)

Teatro sacramental en la España de los Austrias

El teatro sacramental se ofrece como una crónica en la cual se plasman "intereses creados"[2] de la comunidad seglar que celebraba la festividad litúrgica del Corpus Christi en la España de los Austrias. La explicación del "Misterio de los Misterios" solía recurrir a circunstancias sociales y políticas que constituían el marco del acto teatral. Como argumenta Rafael Zafra Molina, analizando "someramente algunos de los [autos] compuestos para las fiestas del Corpus en Madrid de entre 1659 y 1661" se trataba de "algo más que una fiesta" (2016, 805).

Mi propósito es presentar los valores performativos de la fiesta sacramental en relación con sus regios espectadores. Comparto la opinión de Zafra Molina de que el rey y su familia eran espectadores privilegiados de los autos calderonianos representados en el Corpus madrileño "lo que permite analizarlos desde una nueva perspectiva" (2016, 816).

Autorreferencialidad: el *hic et nunc* en la fiesta sacramental

La fiesta en honor a la Eucaristía es un motivo recurrente en las loas y en los mismos autos sacramentales, en especial, en aquellos que presentan acontecimientos actuales en clave alegórica insistiendo en el *hic et nunc* de la representación teatral. Los textos dramáticos a menudo ostentan carácter autorreferencial: reflejan la misma fórmula de la celebración del Corpus Christi generando un fuerte "efecto metateatral del espejo" cuyo centro ocupaban los Austrias (Baczyńska 2017, 32). Sirva de ejemplo la loa que Calderón escribió para el auto *El verdadero Dios Pan* (1670). Habla la Historia, "de dama":

El celo
la devoción y la fe
de tanto historial ejemplo

[2] La expresión fue empleada por Paterson (1997) en relación al auto *El nuevo palacio del Retiro*; son numerosos los estudios que subrayan la importancia de lo "historial" en los autos calderonianos, ver Enrique Rull, Ignacio Arellano, Barbara Kurtz, Antonio Regalado, y —en el presente siglo— trabajos de muchos calderonistas de nuevas generaciones que han sido colaboradores de la edición crítica de *Autos Sacramentales Completos* de Calderón llevada a cabo por el GRISO de la Universidad de Navarra y Edition Reichenberger.

como tiene el mundo, al alto,
al divino Sacramento
que hoy se celebra, bien como
Misterio de los Misterios
principalmente en España
adonde, heredado afecto
patrimonio es de sus reyes
—no sin autoridad, puesto
que como Historia lo afirmo
yo en católicos acuerdos
de la Imperial Casa de Austria—
y las dos debéis hacerlo (vv. 36-50).

Ya Enrique Rull señaló que este fragmento exponía con gran claridad y coherencia la teoría teológico-política de Calderón (1983, 764). La Historia actúa como "maestra de danzar", ya que sabe de mudanzas, por lo tanto, como apunta Fausta Antonucci en la edición del auto "muy bien puede organizar una fiesta" (2005, 127, nota a los vv. 72-74):

hacer un festín pretendo;
y no será novedad,
pues es, variando sucesos,
maestra de danzar la Historia
en las mudanzas del tiempo (vv. 70-74).

El complejo protocolo de la fiesta sacramental influía en la composición, la representación y la recepción de los autos y las piezas breves que los acompañaban. Se trataba de un teatro muy actual cuyo mensaje —en especial en el caso de los autos destinados a ser estrenados en presencia del rey— contribuía a "la construcción de la «imagen del Príncipe» en el Antiguo Régimen" (Zafra Molina 2016, 813).

Las bodas reales aparecieron temprano como motivo del teatro sacramental. Agustín de la Granja nombra la anónima *Farsa sacramental de las bodas de España*, relacionada con las nupcias de Felipe II con Ana de Austria, celebrada en 1570, junto "con otro auto titulado *El casamiento de España*," como las primeras en una larga lista de "autos sacramentales al servicio de la monarquía española" (2001, 275-276). Europa —en la *Farsa sacramental*— quiere casar a su hija España. Le ayuda el Tiempo como casamentero. Pretenden su mano la Guerra, la Ignorancia, el Hambre y la Tristeza, pero llega el Amor Divino acompañado de la Fe, y España declara: "Sacro y soberano

Amor, / Tu sierva soy, mi señor: / Haz de mí a tu voluntad, / Que con perfeta humildad / Recibiré tu favor" (74). El Amor responde:

> España, do la entereza
> De la fe más permanesce,
> Cada uno se aderece
> De perfición y limpieza,
> Porque el convite se empiece.
> [...]
> Seguidme, qu'español soy,
> Y en todo lugar estoy,
> Para que todos podáis
> Ser mis convidados hoy.
> [...]
> Y para que celebréis
> Mi convite y casamiento,
> Bien será que algo cantéis,
> En loor del Sacramento
> Que allí en la hostia tenéis. (75)

No hay una relación directa entre los personajes alegóricos del auto y la pareja real. Se celebra el suceso mismo de forma "moralizada". Agustín de la Granja nombra otros títulos del repertorio teatral sevillano, recogido por Sánchez Arjona: *La jura del príncipe, moralizado* y *Los desposorios de la Infanta, moralizado a lo divino*. Ambos son autos tempranos representados en el año 1585 y relacionados con la jura del futuro sucesor de Felipe II y "el casamiento de la infanta doña Catalina con el Duque de Saboya" (2001, 277).

Lope de Vega. El retrato nupcial de Felipe III y Margarita de Austria (1599)

Podemos hablar de un retrato de la pareja real alegorizado en el caso del auto *Las bodas del Alma con el Amor divino* de Lope de Vega. El narrador de la novela *El peregrino en su patria* (1604), en la cual Lope incorporó este junto con otros tres autos sacramentales, declara expresamente que se trata de una "moralidad" aplicada "a los felicísimos casamientos de los reyes, y dando figuras a los príncipes y caballeros que habían traído esta Real Señora" (1997b, 527). J. Enrique Duarte en la edición del auto escribe: "Menéndez Pelayo afirma que este auto o moralidad [...] fue representada en Valencia durante la octava del Corpus de 1599, pocos días después de las bodas de Felipe III con

doña Margarita de Austria" (2017, 17). La información procede de la novela, cuya acción está ambientada en el año santo 1600, mientras que los festejos nupciales fueron celebrados en Valencia el día 18 de abril del año anterior, 1599. Lope en *El peregrino* escribe: "Era día en que se celebraba en su iglesia la otava de Aquél en que mostró Dios al mundo el efeto de su amor, y como pocos días antes el Rey Católico se hubiese casado en ella, con la preciosa perla Margarita de Austria, moralizando sus *Bodas entre el Alma y el Amor divino*" (1997b: 527). Antonio Feros así resume el auto (2002, 193-194):

> El auto describe la "sagrada" boda entre Alma, también llamada Margarita, procedente de Austria, y Amor Divino, Filipo o Rey Amor. Los futuros esposos se casarían en Jerusalén-Valencia. Otro personaje importante es San Juan Bautista a quien la reina llama "Evangelista divino, marqués, duque, camarero del Rey mi esposo". [...] Un lenguaje que mostraba a San Juan Bautista/Lerma como personaje secundario en relación a Cristo/Felipe III, pero al mismo tiempo indicaba la sagrada misión que correspondía al primero, elegido por el monarca por su sabiduría, sus virtudes y su bondad.

San Juan Bautista responde por la logística del evento y anuncia al Alma la llegada de su esposo. En *El peregrino* Lope consideró oportuno rematar su largo parlamento: "esta relación [...] fue al pie de la letra, como su majestad de Filipo entró en Valencia" (1997, 565); escribe Maria Grazia Profeti (2012, 149):

> De esta forma el desfile nupcial del auto es al mismo tiempo el de Cristo, con Adán, Abrahán y los Apóstoles, y el de las nupcias, con algunos guiños a los lectores del *Peregrino* [...]. El auto llega así a constituir un caso excepcional de creación literaria al servicio de un acontecimiento dinástico, insertado en un marco promocional privado del autor.

Lope se retrató a sí mismo en el auto: el personaje del Apetito "de loco", es decir, como "hombre de placer" (2001, v. 571) tan típico para las cortes de los Austrias, corresponde con el papel del Carnal que el poeta desempeñó en la máscara el Martes de Carnestolendas en Valencia, celebrada en presencia de Felipe III y su hermana la infanta Isabel.

Felipe III y Margarita de Austria no presenciaron la fiesta del Corpus en Valencia. No podemos hablar en este caso del efecto de

abismación teatral en relación con la pareja real en cuanto espectadores de la representación.[3] Sin embargo, si el auto se estrenó entonces, el 10 de junio de 1599, cuando apenas habrían pasado 53 días desde el festejo nupcial celebrado el Domingo de Quasimodo, poder revivir los recientes acontecimientos relatados a lo divino añadía un valor social, político y metateatral a la representación, ya que sus espectadores, en su gran mayoría, habían presenciado el fasto. Ese efecto queda plasmado en *El peregrino*. Observa Emilia Deffis de Calvo (1998, 86):

> El resultado final de esta técnica es, entre otros, el logro de la profundidad y multiplicidad de planos de la narración, en una *mise en abyme* de gran esplendor escenográfico y de indudable eficacia didáctica, a pesar del pobre espesor teológico de los autos.

Profeti cita la comedia *El rústico del cielo* (1604-1605), en la cual Lope introdujo una encomiástica relación de los festejos valencianos. Mientras Belardo —"es el propio dramaturgo el que habla directamente al público bajo su consabido seudónimo literario" (2012, 143)— está narrando lo ocurrido a su compañero Faustino, que estuvo ausente de la ciudad en las fechas de la boda, escuchan venir la comitiva real, ya "que los Reyes van a misa" (1997a, 472). La acotación describe el desarrollo escénico con el más mínimo detalle: "Digan dentro «¡Plaza!», y toquen chirimías, y salgan con el mayor acompañamiento que puedan el Rey y la Reina, y vengan delante algunos alabarderos [...] pasen y éntrense" (1997a, 472). Tenemos constancia de que "[e]l texto se puso en escena delante de los monarca" (Profeti 2012, 143), porque lo confirma la dedicatoria que acompaña la comedia en la *Parte XVIII* (1623): "Honráronla con su real aplauso los señores Reyes de venerable memoria, don Felipe Tercero y doña Margarita de Austria, que Dios tiene, como en vida lo habían hecho en tantas ocasiones" (1997a, 395). Profeti (2012, 144) observa: "asistimos así [...] a un vertiginoso espejo de la realidad: el autor y los augustos espectadores se reflejan en el texto, se hacen «doble» de sí mismos, con una técnica de verdadera vanguardia."

[3] A menos que el auto formase parte de la fiesta por las dobles bodas reales del año 1599; es la opinión de Alexander Samson (2008, 231-232), quien en *A Companion to Lope de Vega* cita a Felipe B. Pedraza. El 26 de abril de 1599 Felipe III con su esposa y la infanta Clara Eugenia con el archiduque Alberto abandonaron Valencia y partieron para Barcelona donde llegarían el 17 de mayo. Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto zarparon de Barcelona el 6 de junio, el rey participó en la procesión de Corpus Christi en Barcelona celebrada el 10 de junio (Chamorro 2012, 100).

Lope de Vega. El retrato de la familia real (1632)

El efecto de la abismación teatral es una constante en los textos dramáticos que se inscriben dentro del marco del Corpus Christi. Es el caso de la loa *Entre un villano y una labradora*, escrita por Lope en 1632, en la cual se iban reconociendo todos los participantes de la fiesta sacramental en el momento de empezar la representación de los autos "de cuatro ingenios lo escrito, / de dos Autores las fiestas" (1892, 141).

En la loa dialogan Sancho, villano, y Teresa, su mujer, que han venido a Madrid para ver la procesión. La mujer se ha separado de su esposo picada por la curiosidad: "A la fe, no he dejado / cosa que no lo haya visto" (1892, 139-140). Teresa al reencontrarse con Sancho comenta todo lo que ha conseguido ver:

LABRADORA Luego, debajo de un palio
cuyas varas me dijeron
traía el Corregidor
y el ilustre Ayuntamiento,
venía en un edificio
de oro y plata, descubierto,
en hombros de sacerdotes,
el pan que bajó del cielo.
Y después de los que habían
dicho la misa, un mancebo,
que dijeron que era el Rey
con otro a su lado izquierdo,
que llamaban el Enfante,
y dije, aunque habrando quedo:
después de haber visto a Dios,
no hay más que ver a los dos (140).

Sancho estuvo enfrente del Alcázar viendo "la serenísima Reina / doña Isabel de Borbón, / y un vivo clavel con ella / del príncipe Baltasar" (1892, 140). La reina y sus damas acostumbraban ver la procesión desde los balcones del palacio. La mención del infante Baltasar Carlos no era casual. El 7 de marzo de 1632 se había celebrado en el convento de San Jerónimo la ceremonia del juramento del príncipe Baltasar Carlos como heredero de Felipe IV.

Mira de Amescua y la Casa de Austria

Uno de los cuatro autos sacramentales representados aquel año fue *La jura del príncipe*, escrito por Mira de Amescua, en el cual el

personaje alegórico España,"con cota y enaguas y espada", (2007, v. 48) se enfrenta con la Herejía, "a lo húngaro" (2007, v. 1).[4] España intimidada por la Herejía le pide a Diego (el Apóstol Santiago): "haz, patrón, que a mi Rey vea" (2007, v. 278). A lo que sale "el Rey, a la española" (2007, v. 278) y consuela a España pidiéndole: "Llama a tus reinos a cortes, / tus luceros y tus nortes / son mis palabras; ya intento / que ordenes el juramento / del Príncipe" (2007, vv. 334-338). Y sigue un largo y encomiástico parlamento dirigido al personaje del Rey y —a la vez directamente— al rey Felipe IV que asistía a la representación:

España Rey, a quien puedo llamar
planeta cuarto y Filipo,
pues significa este nombre
el que es domador invicto
de monstruos y fieras, sol
de la esfera del Impíreo;
Rey católico, pues tienes
el universal dominio,
[...]
Rey y señor [...]
que nos has dado tu hijo
con nombre de Baltasar,
que es un tesoro escondido,
y esto significa el nombre (2007, vv. 343-357).

La acotación es muy precisa: "Están todos en lo alto junto al altar de rodillas, y abajo España, a un lado, y al otro la Fe, por donde se ve la Herejía; y el Rey sentado en una silla junto al altar, y el Niño sentado en el altar en una tramoya que se vuelve a modo de torno de monjas" (2007, v. 792). España, al finalizar la ceremonia, dice:

Volver puedes, oh Rey, a tu palacio,
pues hice ya, obediente, el juramento
[...]
sobre el caballo [...]
el príncipe jurado, en la carroza
[...]
podrá (de tus arqueros rodeado,
que son los tronos que por guarda goza)

[4] Cito en adelante los autos sacramentales publicados en el volumen VII de *Teatro completo* de Mira de Amescua, entre paréntesis indico los versos correspondientes a cada título mencionado, aquí *La jura del príncipe*.

volverse, yendo tú a su diestro lado,
mirando por sutiles vidrïeras,
por la calle mayor [...];
y si a caballo vas y galanteas
a la reina, a la lis, [...]
¿quién duda, oh gran Rey, que alegre veas,
a pesar de la bárbara otomana,
la casa de Austria que se ve este día
triunfando del error de la herejía (2007, vv. 1200-1223).

Felipe IV e Isabel de Borbón, junto con su primogénito Baltasar Carlos, se vieron retratados en el auto.[5] Los asistentes de la fiesta del Corpus se acordarían aun "de las acciones y ceremonias que se celebraron en la jura del Serenísimo Príncipe de España" (Cornelio 2007, 303-304) que concluyeron a la tarde del domingo del 7 de marzo:

> [...] a las cuatro [...] fue la vuelta a Palacio, la Reina nuestra señora sola en un coche, y el Rey nuestro señor a caballo junto al estribo derecho, galanteando muy en forma a la Reina. [...] Y detrás del coche de la Reina en una litera iba en la popa el Príncipe nuestro señor [...] Las tres guardas, ya se sabe que los españoles y tudescos van adelante en cuerpo con sus alabardas y los arqueros al lado y detrás de su Majestad con sus bohemios y cuchillas.

La jura del príncipe fue "una de las últimas obras que el autor accitano escribió antes de abandonar la Corte" según la editora del auto (Martín Contreras 2007, 296). Mira de Amescua compuso a lo menos dos autos sacramentales más relacionados con la Casa de Austria. *La fe de Hungría*, que "se hizo para las fiestas que se celebraron en 1626 con motivo de la boda de la infanta María, hermana de Felipe IV, con el heredero de la corona austro-húngara" (Correa 2007, 107). Y el auto *La gran casa de Austria y divina Margarita*, que salió impreso en el año 1664 a nombre de Moreto. Agustín de la Granja se lo atribuye definitivamente a Mira, quien lo compuso "para las fiestas madrileñas del Corpus de 1617" (2007, 824). El volumen de los *Autos religiosos* de Mira de Amescua incluye también el auto *La casa de Austria*, de autoría dudosa e inédito, dedicado a la figura del conde Rodolfo de Habsburgo y su devoción al Santísimo Sacramento. El legendario episodio reaparecería en los autos calderonianos, *El lirio y la azucena* y

[5] Ya Jean-Louis Flecniakoska —al dar a conocer, en el año 1949, la existencia de *La jura del príncipe*— observó que los personajes del auto y el mismo orden de su aparición en el escenario correspondía con los documentos de la época.

El segundo blasón de Austria. El auto *La casa de Austria* finaliza con una representación del árbol genealógico de los Austrias que ilustra el sueño de Rodulfo:

Ángel Mira a los dos [...]
a Filipe y Margarita,
admiración de la tierra;
será Margarita de Austria
concha de preciosas perlas,
pues de sus nácares puros
saldrán cinco [...]
Filipe quarto es el uno,
que ya su esperanza alienta;
Fernando, Carlos, María
y Ana que en sangre francesa
mezclará la sangre de Austria (2007, vv. 691 y 714-727).

La misma tramoya culmina el auto *La jura del príncipe*:

Tocan chirimías y descúbrese un árbol con los retratos de la casa de Austria

[...]

Rey ¡Ea, archiduque, ea, emperadores,
ea, reyes católicos y buenos
que en esa planta sois frutos y flores,
de esperanza y de fe viviréis llenos!

España Unamos la potencia y los rigores
rayos seamos con horribles truenos,
y vuelva a su palacio este tesoro,
volviendo a repetir himnos el coro.

Cantan

[MÚSICOS] Canta, lengua, del glorioso
cuerpo el gran misterio
la sangre preciosa
que, del mundo en precio,
flor del vientre generoso,
Rey vertió para bien nuestro.

Trayendo el Niño con la misma orden que vino, se entran, con que se da fin al famoso auto, haciendo todos reverencias al auditorio antes de entrarse (2007, vv. 1223, 1232-1245).

Observamos una exaltación sacralizadora de la familia real que asistió a la representación viendo a sus dobles en el tablado. Al finalizar el espectáculo todos iban a entrar a las estancias del Alcázar, incluido el pequeño príncipe Baltasar. La etimología de su nombre hacía posible la comparación alegórica con el cuerpo de Cristo, "este tesoro" (2007, v. 1238) que volvía "a su palacio" (2007, v. 1238).[6] Los dos últimos versos se refieren a la madre ("vientre generoso") y al padre ("la sangre preciosa / que [...] / Rey vertió para bien nuestro") del príncipe. Los espectadores regios se veían involucrados en un juego de espejos, un *mise en abyme*, que multiplicaba su imagen hacia el infinito del mensaje sacramental.

Calderón de la Barca: *theatrum mundi* y los blasones de los Austria

Calderón perfeccionó las estrategias empleadas por los dramaturgos anteriores y con plena conciencia fundamentó su creación en la metáfora del *theatrum mundi*, explotando al máximo la zona limítrofe entre la realidad y la alegoría sacramental. Lo manifiesta en el prólogo al primer tomo de "los Autos Sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y sus Reales Consejos, de más de treinta años a esta parte", insistiendo en el carácter performativo, es decir, en la importancia del *hic et nunc* de "este género de representación" (1967, 41-42):

> Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado.

En sus autos descubrimos series de representaciones de carácter ecfrástico que fueron ideados como un espejo para los espectadores cuya presencia en el estreno era ineludible. Es el caso de *El nuevo palacio del Retiro*, representado en el Corpus de 1634, que ofrece retratos alegorizados del rey Felipe IV y la reina Isabel de Borbón.

[6] "Rey y señor, padre eterno, / que nos has dado tu hijo / con nombre de Baltasar, / que es un tesoro escondido, / y esto significa el nombre, / tesoro que en pan y en vino / se esconde, para juralle" (2007, vv. 353-359). Calderón aprovecharía la etimología del nombre Baltasar en el auto *La cena del rey Baltasar*.

El auto constituye una relación a lo divino de "las festividades que se realizaron a principios de diciembre de 1633 para festejar la inauguración del palacio", y así —concluye Paterson en la edición del auto— "[e]l programa seglar se convierte sutilmente en un programa espiritual" (en Calderon 1998, 37). Calderón sigue las pautas de la reescritura de sucesos empleada por Mira en el auto *La jura del príncipe*, estrenado dos años antes.

En 1648 Calderón compuso *La segunda esposa*, que anticipaba las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria; poco después refundió el texto con el título *Triunfar muriendo* (1649-1650).[7] La loa introduce el efecto de la abismación ofreciéndose como un espejo a los espectadores y promotores del Corpus madrileño por medio del diálogo entre un pastor y una labradora que han venido a la Villa y Corte para "ver la fiesta"[8] (1992, 425). Todo culmina con un alegato encomiástico dirigido a "damas nobles, grandes, títulos y plebe" (1992, 427) que asisten a la representación junto con la pareja real:

> Que acordes,
> como templado instrumento,
> se miran sus corazones
> con los de sus majestades,
> al regocijo conformes,
> sin que quepa en su armonía
> la disonancia de voces;
> pues se mira aquí cumplido
> aquel proverbio que expone
> la Grande Sabiduría
> (que son de Fe sus razones)
> de que al ejemplo del Rey
> se compone todo el orbe.

Zafra Molina insiste que "los autos sacramentales compuestos por Calderón para el Corpus de Madrid lo fueron ante todo para ser

[7] No se ha podido confirmar de una manera explícita la fecha de la representación de *La segunda esposa* y tampoco de su refundición *Triunfar muriendo*, aquí sigo la hipótesis del editor de los dos autos, Víctor García Ruiz (1992, 37 y 60-61).

[8] Cito la loa por la edición de *Autos sacramentales* de Calderón recopilada por Ángel Valbuena Prat. Resulta curioso el parentesco con la loa de Lope de Vega *Entre un villano y una labradora* cuya *princeps* es tan solo cuatro años anterior a la composición del auto *La segunda esposa*, aquella formó parte del volumen titulado *Fiestas del Santíssimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses. Compuestas por el Phenix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio* impreso por Pedro Verges en Zaragoza en el año 1644.

representados ante el Rey", y propone considerarlos como "otra forma de teatro para Palacio" (2006, 827). Lo argumenta recurriendo a seis autos calderonianos compuestos 1659 y 1661. Entre ellos figura *El lirio y la azucena*, "compuesto y representado en 1659, en medio de las negociaciones que acabaron en la firma de la Paz de los Pirineos y el matrimonio de Luis XIV de Francia con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, y que tiene estos hechos como trasfondo de la alegoría" (2016, 816). La misma presencia del rey reforzaba el impacto de la representación que recordaba al fundador de la dinastía de los Austrias, Rodolfo.

Los autos fijaban en la mente de los espectadores la unidad y continuidad de la monarquía católica. No es casual que Calderón manifestara de una manera tan explícita el origen y propósito de la fiesta sacramental en la loa de *El verdadero Dios Pan* que compuso para el Corpus del año 1670, cuando —tras cuatro años de luto por la muerte de Felipe IV— los autos volvieron a ser representados en el marco de la fiesta sacramental. Nueve años más tarde, en *El segundo blasón del Austria*, volvió a ensalzar "la devoción de la sacra / Eucaristía" (1997, vv. 1621-1622) recurriendo otra vez más a la leyenda de Rodolfo, esta vez encarnada en la figura del emperador Maximiliano Habsburgo. En la memoria de las apariencias del auto describió en detalle el decorado del segundo carro que representaba un árbol genealógico de los Austrias: "un árbol [...] bien adornado de ramas y hojas y entre ellas unos óvalos en que han de estar pintados en medios cuerpos hasta doce retratos de Reyes y Emperadores coronados, cuyos nombres señas se dirán a su tiempo" (1997, 48). El texto del auto nombra a Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, Carlos V e Isabel de Portugal, Felipe II y Ana de Austria, Felipe III y Margarita de Austria, Felipe IV y Mariana de Austria. Remataba el árbol "un tarjetón mayor que los otros, en que quepa pintado en pie y armado un joven" (1997, 48). En el caso de la reina viuda Mariana de Austria y su hijo Carlos II, que asistieron a la representación del auto, los retratos se vieron repetidos en ellos, asimismo como el Alcázar enfrente del cual se hizo la función para sus majestades.

> [...] la sacra
> Eucaristía, [...]
> la trairá a su Real Alcázar,
> donde la oración continua
> y las continuas estancias
> de fe, devoción y celo,

de la sin par Marïana,
también águila imperial
como nieta, hija y hermana
de ínclitos emperadores,
lograrán, reina de España,
esposa, madre, el mayor
consuelo en la mayor ansia
pues será el segundo Carlos
quien... (1997, vv. 1627-1639).

El retrato real español en el teatro sacramental. A modo de conclusión

Los autos sacramentales con sus complejas alegorías que sincopaban tiempos y espacios ofrecen un importante suplemento a la historia del retrato real español en la época de los Austrias. Las influencias entre la pintura y la poesía (y en concreto la poesía dramática destinada a la fiesta sacramental) han sido estudiados en numerosos trabajos, aquí mencionaré tan solo el estudio de Urszula Aszyk dedicado a *El pintor de su deshonra*, drama de honor y auto del mismo título, que se centra en "las técnicas de pintar retratos" (2006, 106-110).

No extraña que Lope, en 1632, se refiriese a Felipe IV como "mancebo" y Mira lo vistiese "a la española". Esa imagen corresponde con los retratos tempranos del joven rey vestido de negro pintados por Velázquez.[9] La pareja de retratos de Felipe IV y Mariana de Austria,[10] en actitud orante, procedentes del taller de Velázquez y fechados hacia 1655, se inscriben dentro de la devoción de los Austrias y se ofrecen como un complemento al auto que festejaba las segundas nupcias del rey. *El segundo blasón del Austria* retrata en la apoteosis final a Mariana de Austria y su hijo, el rey Carlos II, en víspera de su boda con

[9] Rodríguez de Silva y Velázquez, Diego. *Felipe IV*, 1628. Museo Nacional del Prado, Madrid, núm. de catálogo P001182. *Museo Nacional del Prado*, <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv/d32048ac-2752-4248-a53a-45d9d58b1645?searchid=f8dbc0e1-a45b-db8f-6b48-7bdd1e97917e>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

[10] Taller de Rodríguez de Silva y Velázquez, Diego. *Felipe IV, orante* y *Mariana de Austria, orante*. Hacia 1655. Museo Nacional del Prado, Madrid, núm. de catálogo P001220 y P001222. *Museo Nacional del Prado*, <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-orante/d071b6cb-ca00-451d-be36-6326b8306114?searchid=d50766ff-868f-126f-434a-69c1c7682ac8>;<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mariana-de-austria-orante/6455a33a-bf30-4530-96e5-2ed1822fa243>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

María Luisa de Orleans. La descripción corresponde a la imagen de la reina viuda tal como la representó Juan Carreño de Miranda.[11]

La estrecha relación entre el texto del auto y la pintura lo pone de manifiesto el auto *La protestación de la fe*, compuesto para el Corpus Christi del año 1656, cuyo estreno fue suspendido por el rey (Baczyńska 35-38). El teatro sacramental de Calderón en su dimensión visual pudo haber influido en las composiciones del cuadro dentro del cuadro de Diego Velázquez o, por lo menos, el poeta y el pintor se pudieron inspirar mutuamente.

El teatro sacramental se ofrecía *ex professo* como un espejo de la realidad y como tal, al hacer representar en el tablado a sus regios espectadores, empleaba técnicas "de verdadera vanguardia" (Profeti 2012, 144) recurriendo a la abismación. En el caso de la representación de los autos sacramentales se trataba de un espectáculo de masas con una clara función, si no directamente propagandística, como mínimo divulgadora, en cuyo centro estaba la monarquía en cuanto institución (Prados 2003, 325). El teatro sacramental español en cuanto fenómeno es único en la historia cultural del barroco europeo.

Los autos sacramentales constituían un potente —aunque en sí efímero— complemento en la creación de la imagen de la realeza en la España de los Austrias. Quizá esa fuese la razón por la que —como observa John H. Elliott al margen de sus reflexiones en torno a la historia del arte y la historia cultural— la tradición del retrato real español "evitaba la alegoría y era deliberadamente mesurada y comedida" (1990, 174).

[11] Carreño de Miranda, Juan. *La reina Mariana de Austria*. Hacia 1670. Museo Nacional del Prado, núm. de catálogo P000644. *Museo Nacional del Prado*, <www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-mariana-de-austria/678839c9-9eb1-47ee-a71f-163618263df3>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

Obras citadas

Arellano, Ignacio. "Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón." *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000)*. Eds. José Alcalá-Zamora y Antonio E. Pérez Sánchez. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000a: 221-248.

---. *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2000b.

---. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2001.

Aszyk, Urszula. *Drama- Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*. Warszawa: Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco / Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2014.

Baczyńska, Beata. "La fiesta como marco teatral del auto sacramental. En busca del espectador del *theatrum mundi* calderoniano." *Teatro como espejo del teatro*. Eds. Urszula Aszyk, José Romera Castillo, Karolina Kumor y Kamil Seruga. Madrid: Editorial Verbum, 2017: 27-43.

Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas III: autos sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Austral, 1967.

---. *La segunda esposa y Triunfar muriendo*. Ed. Víctor García Ruiz. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1992.

---. *Triunfar muriendo*. Edición facsímil. Eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y María del Carmen Pinillos, con un estudio sobre el auto sacramental de Cesáreo Bandera. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1996.

---. *El primer blasón del Austria*. Ed. Victoriano Roncero. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997a.

---. *El segundo blasón del Austria*. Ed. Ignacio Arellano y María del Carmen Pinillos. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997b.

---. *El nuevo palacio del Retiro*. Ed. Alan K. G. Paterson. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1998.

---. *El verdadero Dios Pan*. Ed. Fausta Antonucci. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2005.

Chamorro, Alfredo. "Un éxito efímero: la visita de Felipe III a Barcelona

en 1599." *"Scripta manent" Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Eds. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012: 81-103.

Deffis de Calvo, Emilia. "Los autos sacramentales de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega." *El escritor y la escena VI. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998: 85-97.

Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Trad. Teófilo de Lozoya, rev. Antonio Feros y el autor. Barcelona: Crítica, 1990.

Feros, Antonio. *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2002.

Flecniakoska, Jean-Louis. "*La jura del príncipe. Auto sacramental* de Mira de Amescua et l'histoire contemporaine." *Bulletin Hispanique* 51.1 (1949): 39-44.

García Reidy, Alejandro. "Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599." *El autor oculto en la literatura española. Siglos XVI a XVIII*. Ed. Maud Le Guellec, Madrid: Casa de Velázquez, 2014: 77-92.

González Pedroso, Eduardo. *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII. Colección escogida*. Madrid: Rivadeneyra, 1865: 71-75.

Granja, Agustín de la. "Teatro y propaganda ideológica: autos sacramentales al servicio de la monarquía española." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada: Universidad de Granada, 2001: 275-298.

Kurtz, Barbara. *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. Washington: The Catholic University of America Press, 1991.

Mira de Amescua, Antonio. *Teatro completo*. Vol. VII (*Autos religiosos*). Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2007.

Paterson, Alan K. G. "El marco seglar del auto sacramental." En Hans Flasche. *Hacia Calderón. IX Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*. Stuttgart: Franz Steiner, 1991: 67-74.

---. "Intereses creados en el auto sacramental: el caso del *Auto del nuevo*

palacio del Retiro." En *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo, 1997*. Eds. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza, María del Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997: 317-328.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "*Las bodas entre el Alma y el Amor Divino*: texto, espectáculo y propaganda ideológica." *La fiesta del Corpus Christi*. Eds. Genaro Fernández y Fernanda Martínez. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2002: 235-252.

Prados, José María. "Los autos sacramentales y la monarquía española." En *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Ed. Fausto Sanches Martins. Porto: Facultade de Letras da Universidade do Porto, 2003: 325-336.

Profeti, Maria Grazia. "Lope y las *relaciones de sucesos*." *Revista de Literatura* 74.1 (2012): 139-164.

Regalado, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995: 2 vols.

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*. Vol II. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científicas, 1983: 759-767.

Samson, Alexander. "Life's Pilgrim: *El peregrino en su patria*". *.A Companion to Lope de Vega*. Eds. Alexander Samson y Jonathan Thacker. London: Tamesis, 2008: 229-243.

Trambaioli, Marcella. "Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política." *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque, eds. Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo, Madrid: Visor Libros, 2009:167-194.

---. "Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope-cortesano." *Bulletin of Hispanic Studies* 87.7 (2010): 755-772, DOI: 10.3828/bhs.2010.30.

Vega, Lope de. *Fiestas del Santissimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Recogidas por Joseph Ortiz de Villena. Zaragoza: Pedro Verges, 1644.

---. *Obras. Tomo II: Autos y coloquios*. Publicadas por RAE. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892.

---. *Comedias, XIII*. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid:

Fundación José Antonio Castro, 1997a.
---. *Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*. Ed. Donald McGrady. Madrid: Fundación José Antonio Castro, 1997b.
---. *Las bodas entre el Alma y el Amor divino. El hijo pródigo*. Ed. J. Enrique Duarte. Kassel: Edition Reichenberger, 2017.
Zafra Molina, Rafael. "Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta." *Rilce* 32.3 (2016): 803-832.