Felipe IV y Carlos II en algunos autos de Calderón

Juan Carlos Garrot Zambrana
Centre d'études supérieures
de la Renaissance-Université de Tours

Recibido: 17 de mayo de 2018 *Aceptado: 9 de junio de 2018*

Abstract: In this article I study how Philip IV and Charles II are represented in the sacramental plays of Calderón. More concretely I study how Calderón devotes to Philip IV some allegorical works during a long period of time (since 1634 to 1679). Regarding Charles II, I point out how difficult is for Calderón to praise him, mostly because of the new historical contexts and the Calderonian "desengaño."

Key words: Calderón de la Barca, sacramental plays, Philip IV, Charles II.

Resumen: En este artículo se estudia la representación de Felipe IV y Carlos II en los autos sacramentales de Calderón. Más concretamente, se advierte cómo Calderón le dedica a Felipe IV obras alegóricas durante un largo lapso de tiempo, desde 1634, hasta después de su muerte, en 1679; por lo que a Carlos II se refiere, advierte la dificultad de Calderón en prodigarle alabanzas, tanto por el mudado contexto histórico, así como por el más que probable desengaño calderoniano.

Palabras clave: Calderón de la Barca, auto sacramental, Felipe IV, Carlos II.

Si ya en el siglo XVI aparece en algunos de lo que se ha dado en llamar autos de circunstancias el encomio de la figura del rey como defensor de la religión y de España como baluarte de la fe, es sin duda en el XVII cuando se perfeccionan las piezas escritas a mayor gloria de la entera dinastía de los Habsburgo, de la cual se destaca su particular devoción a la eucaristía, como se ve ya en *La casa de Austria*, atribuida a Mira de Amescua,[1] gran impulsor con *La jura del príncipe* de este tipo de obras que Calderón perfeccionará.

Nos detendremos no solo en analizar la presencia del monarca y los rasgos que lo definen, sino también en su ausencia, que es de lo más significativa en dos ejemplos calderonianos: *El socorro general* y *El cordero de Isaías*.

En 1634 estrena Calderón *El nuevo palacio del Retiro*, obra que a pesar de sus debilidades ha recibido bastante atención debido a su carácter político.[2] Como su propio nombre lo indica, el auto celebra la inauguración del polémico palacio celebrada el año anterior en medio de bastante descontento por parte de la población y de los grandes (Brown y Elliott 1981, 34-35, y Elliott 1990, 240-250).

El Hombre presenta al Rey con palabras que recuerdan a Mira, aunque no tengan por qué provenir de este dramaturgo ya que eran utilizadas desde la década anterior: se da la misma etimología del nombre Philipo ("domador de fieras"), es cuarto planeta y viene del austro (vv. 197-217).[3] No hay confusión posible sobre su identidad y ese Rey posee el mismo carácter guerrero que el de *La jura del Príncipe*: se le llama "coronado Sabaoth" y se le ha visto "los ejércitos vencer" (vv. 335-336).[4] Se le identifica, pues, con el poderoso y bélico Dios del Antiguo Testamento; no obstante, la acción nada tiene de guerrera: el Rey presidirá las audiencias del viernes y participará en un juego de sortija a lo divino. De hecho, desde el comienzo la alegoría apunta al Hijo en edad adulta: el Rey celebra nuevas nupcias, ya que habiendo roto la anterior unión con la Sinagoga está casado con la Ley de Gracia-Isabel de Borbón (vv. 193-195 y 225-234), boda que en el plano místico equivale a la de Jesús y la Iglesia. Todo ello es posible por la teoría de

[1] Mira de Amescua,2007, 821-857.

[2] Una de las primeras en llamar la atención sobre él fue Pollin (1973). En su introducción a la edición de la pieza, por la que cito, Paterson hace un estudio completo de las circunstancias: Calderón 1998.

[3] Véase Rull 1983. El juego de palabras entre viento austro y casa de Austria aparece ya antes. Cf. Mira de Amescua 1972, v. 10.

[4] Cf. Mira, 1972: v. 344.

los dos cuerpos del rey, de escaso vuelo teórico en España, pero muy utilizada en nuestro teatro (Garrot Zambrana 2010, 433-444).[5]

Ahora bien, la asociación crística culmina en el mencionado juego de sortija en donde no sabemos si se ensalza más a Felipe IV o a su valido (Pulido Serrano 1992 y 2001 y Garrot Zambrana 2013a, 286-291). Ambos salen a escena a la par vestidos de encarnado (1194+). Astutamente justifica don Pedro la igualación: son las dos naturalezas del Mesías, que hacen que no se pueda prácticamente distinguir a Dios del Hombre. En este momento se ha perdido por completo la connotación guerrera del Dios de Sabaoth: el Rey viene en son de paz (vv. 1211-1220) y dispuesto a dar su vida. Constatamos, además, que el color encarnado remite ante todo a la sangre del sacrificio. Para mejor mostrar el misterio, Calderón saca todo el partido posible a la tramoya, jugando con sucesivas sustituciones de una sagrada forma por el cuerpo del Rey y viceversa, hasta que al final, tras plasmarse la transubstanciación, pasamos al sacrificio en la cruz (1449+). Estamos ante lo que puede calificarse de Rey sacrificial, siguiendo la *imitatio Christi* (Garrot Zambrana 2010), pero sucede que en el plano histórico no se ve muy bien a qué motivo obedece el sacrificio del Rey, salvo que sobreentendamos que se trata de la siempre difícil gobernación del imperio. Ese asidero existe en otros autos cuyo contexto permitiría sin dificultad establecer paralelismos con la crucifixión en el Gólgota: de hecho poco después se daría esa posibilidad con la guerra de Cataluña.

En 1644 se representó en Toledo *El socorro general*, de Calderón,[6] y en Madrid, *El reino en cortes y rey en campaña*, de Antonio Coello (Garrot Zambrana 2004, 110-112). Ambas obras se refieren a ese conflicto y son posteriores a la caída de Olivares y al nuevo rumbo que toma la política de Felipe IV con respecto al Principado. La pieza toledana alegoriza el sitio de Tarragona por los franceses, que se acabó resolviendo cuando las galeras españolas rompieron el bloqueo a que estaba sometida la plaza. En las operaciones no participó directamente el rey, pero sabemos su empeño por asistir personalmente a la campaña (Elliott 1990, 603) y por ello sorprende que en vez de un Rey belicoso, asociado al Dios de Sabaoth, nos encontremos ante une referencia mínima rubricada por el hecho de que la nave del Mercader, que

[5] Ha estudiado el uso de esta teoría Greer 1992. Véase asimismo Lisón 1991.

[6] Se ha querido ver en otros dos autos de Calderón un trasfondo histórico: *El divino cazador* (Greer 1997) y *Lo que va del hombre a Dios*, pero el nexo es extremadamente tenue (Sáez 2012 123-129) y las implicaciones políticas que ve Greer en el primero, muy discutibles (Garrot Zambrana 2013a, 255-256). Utilizo la edición de Arellano, Calderón 2001.

combatirá con la de la Herejía, está pilotada por san Pedro y nada en ella remite a España (1529+). Nada se indica de la presencia del monarca en el frente aragonés, ni del cariz favorable para las tropas comandadas por don Felipe de Silva que toma la contienda: es aquí donde se echa en falta la presencia de Felipe IV en la cruz. Ese silencio solo puede ser consciente y nos obliga a pensar en cierto distanciamiento por no decir muda crítica con respecto a los nuevos rumbos de la política filipina (Garrot Zambrana 2000 y 2002).[7]

En 1648 se celebraron las bodas de Felipe IV con su sobrina Mariana de Austria y Calderón escribió *La segunda esposa*, cuyo título habla por sí solo, que posteriormente refundiría en *Triunfar muriendo*.[8] Nos ocuparemos de esta segunda versión más completa.

El Rey pregunta "de qué una gran monarquía / consta desde el primer día / que se funda" (vv. 43-45): la respuesta del Bautismo indica ya la preocupación por los nacimientos (vv. 48-53), y por el crecimiento de los hijos pues es necesario "a perfecta edad crecer / y ser hombre el que es infante" (vv. 61-62). Poco después se precisa con más claridad aún la gran preocupación tras la muerte de Baltasar Carlos, según lo expresa el Matrimonio: "Monarquías que se heredan / de una en otra sucesión / las más asentadas son" (vv. 112-114). Esto, unido a la viudez del Rey, obliga a una boda (vv. 148-149), cuya novia será su propia sobrina, Mariana.

El Esposo acepta esa "razón de estado" (v. 178), y envía al Matrimonio a buscar a la joven. Se nos dan algunos detalles sobre aquel. Es "del austro el Rey soberano" (v. 516); se identifica con el "León / coronado de Judá" (vv. 526-527), y en su alcázar hay "blasones / de castillos y leones" (vv. 533-534). No cabe la menor duda sobre su identidad, ya que se le nombra explícitamente recurriendo a la falsa etimología de Filipo que ya se encontraba en Mira (Mira de Amescua, 1972: vv. 344-347): "Si es león, ¿no consideras / que ya su nombre anticipo, / en sus señas, pues Filipo / es ser domador de fieras?" (vv. 536-539).

El león, a pesar de ser "Rey del Austro," ha firmado una paz con el Norte (vv. 546-547: probablemente la paz de Westfalia) y se casa con "el águila imperial" que viene de Alemania (vv. 559-560). Esa boda debe ayudar a reducir a los "rebeldes" (vv. 550-551). Por último, el

[7] No puede haber mayor contraste con el auto de Coello, en donde el Rey se convierte en protagonista absoluto y ofrece su vida por el Reino (Garrot Zambrana 2004).

[8] Véase la introducción de García Ruiz a Calderón 1992, 9-67.

Placer va a invitar a un convite a todo el género humano (vv. 572-575). Este se encuentra en gran peligro, por lo que se invoca al Rey. Primero como "Rey y Señor," luego como "Monarca invicto," "León cordero" y "Padre y Rey" vv. 1154-1156. Atiende cuando el Orden Sacerdotal lo llama "Hombre y Dios" (vv. 1215-1219).

El Esposo sale y asumirá su naturaleza humana muriendo a su vez. Importa ver hasta qué punto en ese sacrificio se trasluce el plano histórico y la figura de Felipe IV. Debemos confesar que en un principio, si lo hace es de manera tenue (vv. 1255-1260).

Pero luego el contexto de guerras en la península se precisa. En efecto, se prepara la batalla entre la Muerte, que auxilia a los contrarios del Rey (vv. 1317-1319), y este, el cual parte al combate y anima a que quien lo siga se ciña "altivo / la cruz de su espada bien / como yo la mía me ciño," (vv. 1331-1333). Y el Placer explica para mejor comprensión del público el sentido de la alegoría (vv. 1341-1350), en donde se refiere sin duda alguna a los conflictos de Portugal y de Cataluña, con lo que de algún modo se corrige la falta de presencia que apuntamos en *El socorro general*. Debemos subrayar que si bien esa suerte de rehabilitación coincide con la ausencia de Felipe IV del frente durante la victoriosa campaña catalana de 1647, la imagen del monarca, muy deteriorada en 1643-1644, se había recuperado bastante en el momento de los esponsales (Stradling 1989, 321 y 336-337).

Por último, hay una hábil utilización del decorado para impresionar al espectador: vemos un carro en donde viene el Rey "sentado en un trono," mientras que en otro aparece la nave, que es a un tiempo, nave de la Iglesia y nave en la que llega a España la esposa. Este juego con las imágenes se refuerza con los otros dos carros: en uno de ellos se ve "un león en pie sobre un altar, el cual, abriéndose en dos mitades, tiene dentro un cordero" (acotación al v. 1689), esto es las dos figuras crísticas que se corresponden con otras tantas cualidades del príncipe, que como el Mesías reúne "poder y benignidad" (v. 1729). Esa misma mezcla se observa en lo que concierne a la esposa pues en el último carro "vese en él una águila imperial que abriéndose en dos mitades tiene dentro una paloma" (1695+).[9] Es indudable la magnificencia con que aparecen ambos contrayentes, ambas casas reales y la sensación de poder que se desprende de las imágenes fastuosas desplegadas en los carros, lo cual puede hacer que la benignidad no quepa interpretarla

[9] García Ruiz explica cumplidamente el sentido de todas esas imágenes en sus notas al texto. A ellas remito para más pormenores. El águila imperial se refiere evidentemente a Mariana y la paloma a la esposa del *Cantar de los cantares*.

como debilidad o impotencia ante el enemigo al que por otro lado se estaba venciendo brillantemente.

Hay que esperar a otra boda para ver de nuevo en escena al Rey planeta, en este caso la de su hija María Teresa con Luis XIV. Junto con ello se alegoriza la Paz de los Pirineos, que pone término en la obra no solo a la guerra de Cataluña, único conflicto mencionado, sino a una animadversión entre dos pueblos destinados a entenderse desde la fundación de sus respectivas monarquías, representadas por Clodoveo y Rodulfo de Austria respectivamente, lo que se consigue a pesar de los esfuerzos de la Discordia,[10] asociada a su vez con la Sinagoga y con Cataluña (Garrot Zambrana 2002, 786-787). Al final triunfará la Paz, siguiendo la voz de sus respectivos pueblos (vv. 1149-1154; 1335-1336), con lo cual se firma el tratado y se celebra la boda entre la Infanta (la infanta María Teresa) y el Rey de la Ley Natural (Luis XIV), destacándose el relevante papel desempeñado en todo ello por los Brazos Seglar y Eclesiástico, que en el plano histórico son los dos validos: Haro y Mazarino, siempre ocupados en los negocios de estado (v. 1659).

Un asunto así exige habilidad a la hora de presentar todo lo que se refiere a un presente poco grato para la monarquía hispánica obligada a aceptar un tratado adverso y una boda no deseada que ratifican su pérdida de rango (Devèze 1971, 510-519. Otra visión en Stradling 1989, 408-417).

De la indumentaria de Felipe IV nada se sabe, al contrario de lo que ocurre con la de Luis XIV "vestido de francés" (v. 979+), por lo que habrá que suponer que viste a la española sin ninguna señal de divinidad (al igual que en *Triunfar muriendo*). Los descendientes de Rodulfo, por encima de cualquier otro título, ostentan el de católicos (vv. 205-211), pero con Felipe IV en particular se nos da la ya conocida etimología griega del nombre: lidiador (vv. 522-523 y 668-669), que parece convenir perfectamente a un rey "siempre invicto y siempre excelso" (v. 522), de quien se subraya su poder: "por cuyos imperios yerra / el sol" (vv. 929-930). Se hace difícil de creer que ningún cortesano pudiera escuchar esos versos sin cierta incredulidad o tristeza a tenor del contexto. Sea como fuere, cuando queda asentado que no hay ninguna debilidad por parte española, se puede dar entrada al deseo de paz y señalar que el Rey católico es "padre y amigo fiel" del Rey francés (v. 1890).

[10] Para un estudio más detallado remito a la "Introducción" de Roncero a Calderón 2007, edición por la que cito, y a Garrot Zambrana 1992, 465-477.

La magnificencia del decorado se despliega en varias ocasiones, con la presencia de suntuosos carros: el de la Paz (1469+), el de la nave en que aparece el Rey de la Ley Natural y la Gracia y el carro triunfante en donde van la Esposa y su padre (1811+).

Según se indicó, también se destaca el papel desempeñado por ambos ministros, que negocian en el cuarto carro y a quienes se ve al final como sustentadores de un universo dominado por la fe católica (1845+). Estamos lejos de *El nuevo palacio del Retiro* y su asombroso encomio del privado, pero merece la pena indicar la reaparición de esa figura en una obra alegórica. Conviene detenerse en un aspecto del valido español, don Luis de Haro (vv. 665-668), porque sale a escena asociado con la Inquisición gracias a la cruz verde que lleva en el pecho (v. 514+ y explicación en vv. 542-544): de nuevo se realza la indisociable unión entre el Santo Oficio y el trono.

En resumen, resalta el equilibrio entre las cualidades temporales del soberano y su profundo carácter religioso, todo ello envuelto en un aparato escenográfico que tendría que subrayar el poderío de la Monarquía española.

Felipe IV reaparece, ya muerto y reinando su hijo, en una enumeración de *El segundo blasón del Austria*, de 1679 (Calderón 1997), pieza que retoma la leyenda sobre el fundador de la casa de Austria, escenificada brevemente en *El lirio y la azucena*, y en torno a la cual había girado *La casa de Austria* de Mira.

Hacia el final del auto, habrá una apariencia con los retratos de miembros de la casa de Austria,[11] entre ellos los de los monarcas hispanos de esa dinastía, de quienes se hace el elogio, pero de manera bastante desigual en cuanto a lo que se enaltece. Si en Carlos I, en particular, y en Felipe II, encontramos alabanzas encendidas de los soberanos por su ardor bélico en el caso del primero (vv. 1594-1597) o por sus cualidades intelectuales, el segundo, a quien se compara con Salomón (vv. 1601-1605), ese tono admirativo cambia y los encomios pierden valor. Felipe III será recordado por su piedad que lo llevará a expulsar a los moriscos (vv. 1606-1615); de Felipe IV se señala asimismo la piedad, y su devoción a la eucaristía (vv. 1621-1627). Comprobamos así que el abanico de cualidades presentado en *El lirio y la azucena*, queda reducido a aquella implícita en un Habsburgo

[11] Se desprende del diálogo al no haber ninguna acotación externa: "Ángel ¿Tú que miras en su centro? / Áspid Un árbol de cuyas ramas / son los frutos y las flores / augustas coronas varias" (vv. 1572-1575), recurso utilizado en *La jura del príncipe* (Mira de Amescua 1972, 1223+).

español y en nada puede compararse a los éxitos del emperador con las armas o a la gran inteligencia de su hijo. De Carlos II poco se podía decir en 1679 y sin duda para evitar caer en la reiteración de la piedad religiosa consustancial a la dinastía, Calderón recurre a una diestra estratagema: oportunamente Federico interrumpe la enumeración (v. 1639). Desde luego, el contexto histórico era poco propicio para la exaltación: se acaba de firmar una paz, la de Nimega, en 1678, muy desfavorable para España y "a partir de 1677 Castilla cayó en la más profunda crisis económica del siglo XVII, tal vez incluso de toda su historia" (Lynch 1993, 329-330).

Hemos de reconocer que Felipe IV queda bastante deslucido si pensamos en obras precedentes que ya hemos estudiado en donde era protagonista y recibía los adjetivos de el Grande o de rey planeta, amén de gloriosas etimologías. En cuanto a su hijo, no es arriesgado afirmar que ofrecía poco apoyo incluso para un poeta cortesano tan curtido en el oficio como don Pedro. Y las dos últimas obras que consideraremos lo confirman.

El Indulto general recuerda *Triunfar muriendo* por su tema, en este caso las bodas de Carlos II con María Luisa de Orleans, que llevaban negociándose tiempo, ya que a pesar de la juventud del soberano había urgencia por asegurarse un heredero para la corona. La pareja se casó en noviembre de 1679;[12] el título no remite al matrimonio, sino al indulto que con ese motivo se promulgó en enero de 1680, haciéndose alusión a un tercer acontecimiento histórico, el auto de fe celebrado el 30 de junio de 1680 y que se llevaría a escena al año siguiente en *El cordero de Isaías* (introducción de Arellano y Escudero a Calderón 1996b, 12-15). Ante la imposibilidad de referirse a la potencia española, el diálogo destaca tanto por su tono poco grandilocuente como por olvidarse del imperio para centrarse exclusivamente en aspectos que cabe calificar de política interna: la boda, el indulto, que da pie a la alegoría, más la referencia al auto de fe.

El género humano está preso en la cárcel del pecado (vv. 25-27), de la que es alcaide el Mundo (v. 49). Teme que Dios cumpla la promesa profetizada por Habacuc, esto es, la llegada de un rey que, según el socorrido juego de palabras, vendrá del Austro para redimir a la humanidad (vv. 122-125). El enlace entre los dos planos, alegórico

[12] Para todo lo referente a la elección de la esposa y lo que se esperaba del matrimonio, véase Maura Gamazo, 1990: 219-255. Sobre María Luisa puede leerse también Lobato 2007. Por otra parte, al ser el enlace con una princesa francesa el auto debe cotejarse con *El nuevo palacio del Retiro* y con *El lirio y la azucena* (Garrot Zambrana 2103b, 33-34). Cito por Calderón 1996b.

e histórico, comienza a trabarse: ese "rey tan excelso" (v. 141) enviará al Real Consejo en visita general a la prisión (vv. 145-146). La Culpa le pide al mundo una lista de encausados: se trata de figuras bíblicas, que van apareciendo en los distintos carros hasta que la Culpa divisa un cuarto todavía sin labrar que debe reedificar un "deseado Príncipe excelso" (v. 439), que a dos luces significa Cristo y Carlos II.[13]

Las peticiones de los condenados al final son oídas y "salen el PRÍNCIPE, mirando un retrato, la JUSTICIA, dama, con espada, y la MISERICORDIA, con un ramo de oliva" (647+).[14] Nada se nos indica sobre la indumentaria de los personajes, concretamente la del Príncipe, aunque no es en sí algo extraordinario, pues lo mismo ocurrió en *Triunfar muriendo* y en *El lirio y la azucena*, pero esa ausencia sugiere que su atuendo no tenía nada de particular que lo identificara con Dios; queda por aclarar cómo se mostraba visualmente su realeza. Hay otra coincidencia con el primero de los autos: la insistencia en el creced y multiplicaos, con muy breves variaciones;[15] pues se repiten versos enteros, que muestran bien a las claras la necesidad de asegurarse un heredero tanto como el que don Pedro redactaba con el primer texto a la vista.[16] El Príncipe está de acuerdo y ha pensado ya en una esposa: María, libre de culpa.[17] Se insistirá más tarde en esa misma idea de "una prole sucesiva" (v. 833) fruto de la unión.

Un pasaje que llama la atención si pensamos en los entresijos de la política hispana: "JUSTICIA ¿Pues hubo dificultad / en que la elegida fuese? / PRÍNCIPE No, que yo quise que hubiese / mérito en su voluntad, /resignada en la verdad /de mi amor" (vv. 778-783).

Se puede leer ahí una alusión a las divergencias sobre con quién casar al rey de España, si con una princesa austriaca, según lo deseaba su madre, o con una princesa francesa, tal como acabó sucediendo, entre otras posibilidades (Maura Gamazo 1990 219-226).

[13] En su nota al v. 439 Arellano y Escudero explican la alusión a Cristo apoyándose en distintos testimonios, pero príncipe y deseado también convienen perfectamente a Carlos II. La asociación con el Habsburgo interviene en varios lugares, por ejemplo en los vv. 1055-1056: "expli-carlos [*sic*] / segundo y deseado ha oído," pero aparece clara desde el principio.

[14] Para el simbolismo de la espada, bien conocido, y de la oliva, véase la extensa nota de los editores al v. 647.

[15] Véase la nota a los vv. 680-682 de Arellano y Escudero (Calderón 1996b).

[16] Como *Triunfar muriendo* no se imprimió en la primera parte de sus autos, debió tratarse de un manuscrito que quizá tuviera en previsión de sacar a la luz una segunda parte.

[17] Hay un ingenioso entramado alegórico: en el plano histórico, María, es María de Orleans, en el alegórico: la Virgen y la Iglesia. Véase sobre este aspecto las notas de Arellano y Escudero y su Introducción (Calderón 1996b).

Pero lo que nos interesa ante todo es analizar los atributos de Carlos II y debemos reconocer que son escasos. Del mismo modo, el encuentro entre los esposos resalta por su modestia, lo cual, bien es cierto, se corresponde con la realidad. Dicho encuentro se produjo en Quintanapalla, aunque su nombre no se menciona explícitamente.[18] Además, Calderón renuncia a describir la entrada en Madrid, en donde sin duda hubo más fasto, dejando el relato a otros (vv. 1754-1755). Pero volviendo a la presentación del Príncipe en el plano histórico, sorprende su parquedad, pues sus cualidades se reducen al adjetivo "deseado," que se le adjudica varias veces (vv. 439, 1056, 1099), y a su excelsitud (v. 141), término vago donde los haya a la hora de caracterizar al personaje. Se indica asimismo que va coronado de laurel (v. 1003), mientras que María lo será de oliva. Es curioso que ese laurel haya aparecido ya cuando se menciona la idea del matrimonio, pero en ese momento no lo lleva el Príncipe sino la "unión de fieles", que será numerosa gracias a la unión de Cristo y la Iglesia (vv. 755-766). Lo que queda claro es que en ningún momento se alude al poderío de Carlos ni mucho menos a victorias militares de las que poco podía vanagloriarse, directa o indirectamente, el pobre monarca español. El hecho admirable que se adjudica es, el plano histórico, ese indulto de presos, lo cual dista mucho de constituir una hazaña de gran empuje, aunque suponga uno de los pilares del edificio alegórico. Se destaca por lo tanto el carácter misericordioso del soberano, que desoyendo a la Justicia presta oído a las peticiones de los presos, a los cuales se une la Esposa, enternecida por el clamor de los castigados (v. 1214),[19] y se inclina por la Misericordia, siendo ambas, Justicia y Misericordia, "los polos entrambas / de la nueva monarquía / que en nuestros hombros descansa" (vv. 1241-1243).

Subrayemos que con respecto a *Triunfar muriendo*, no hay ninguna exaltación de los escudos de las familias reales ni sacrificio crístico: también se ha prescindido de la magnificencia del decorado de *El lirio y la azucena*, con lo que se subraya la modestia del encomio cortesano, paralelo a la escasa relevancia del referente histórico, tan desmedrado, del cual se espera, además de esa misericordia concreta, únicamente que asegure la sucesión de la dinastía, que cumpla al menos con su

[18] Los vv. 1089-1095, aluden a ello aunque sin mencionar explícitamente el nombre de la aldea que está a la entrada de Burgos. La boda tenía que haberse celebrado en esa ciudad, pero no pudo ser así por distintos motivos (Maura Gamazo 1990, 252-254).

[19] La Esposa actúa como intercesora (v. 1239), papel que desempeña la virgen María, con la cual se la asocia.

misión de rey genitor, algo que también se le pide a la Esposa (vv. 1732-1733). Ese aspecto se convierte casi en una obsesión, porque aparece en el auto siguiente, en donde Carlos II está completamente ausente, pero no la preocupación por el heredero.

En efecto, *El cordero de Isaías* (Calderó, 1996a) trata del auto de fe que se estaba fraguando cuando se escribía *El indulto general* y al que se alude brevemente. En la realidad histórica el protagonista fue Carlos II, en la obra alegórica, su esposa (Garrot Zambrana 2013b, 34-35), quedando el pobre marido reducido a dos versos: un "católico Monarca / segunda luz de los cielos" (v. 2167- 2168). Ya se han estudiado las razones de ese cambio, y el premio que la reina obtiene por jurar en el auto de fe (Garrot Zambrana 2013b, 36-37): la concesión de una numerosa prole que ansiosamente espera toda España (vv. 2255-2272), pero ello se hace privando a Carlos II del protagonismo que hubiera podido presentarlo ante el público madrileño, si no como un león, al menos como un esforzado defensor de la fe.

En conclusión, del análisis de todos estos autos se desprende una apreciable erosión de la imagen del rey a medida que pasan los años, a pesar de los límites que a la hora de exponer críticas o reticencias incluso veladas plantea el teatro cortesano, pensado para el ditirambo, por no hablar de obvias intervenciones de la censura. Aunque en el caso de Felipe IV el proceso tiene sus altibajos y todavía en 1660 aparece con toda majestad. El contexto histórico y la reflexión imponen con todo ciertos límites y en *El segundo blasón del Austria*, ya vimos a qué queda reducida la figura de Felipe el Grande: a la de un rey piadoso. Mucho peor suerte le cupo a su hijo, que empieza donde su padre acabó, esto es, en la devoción a la eucaristía, en la alianza con la religión, sin que ninguna otra cualidad, ni grandeza, ni bravura, ni sacrificio haya podido atribuírsele. El contexto histórico desolador, la reflexión del escritor a las puertas de la muerte han impedido mayor ditirambo.

Obras citadas

Brown, Jonathan. y Elliott, John H. *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1981.

Calderón de la Barca. Pedro. *El cordero de Isaías*. Ed. María del Carmen Pinillos. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996a.

---. *El indulto general*. Ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Kassel / Pamplona: Reichenberger / Universidad de Navarra, 1996b.

---. *El lirio y la azucena*. Ed. Victoriano Roncero. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 2007.

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

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

---. *El socorro general*. Ed. Ignacio Arellano, Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.

---. *Triunfar muriendo*, en *La segunda esposa y Triunfar muriendo*. Ed. Víctor García Ruiz, Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992: 185-235.

Coello, Antonio. *El Reyno en cortes y Rey en campaña*. Ed. de Juan Carlos Garrot Zambrana (con una *loa* y un *entremés*), inédito presentado en la Habilitación para cátedras defendida en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle en 2004.

Devèze, Michel. *L'Espagne de Philippe IV*. Paris: SEDES, 1971.

Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares*. Barcelona: Crítica, 1990.

Garrot Zambrana. Juan Carlos. *Le thème juif et "converso" dans le théâtre religieux espagnol, notamment dans celui de Calderón (fin XVe siècle-XVIIe siècle)*, tesis defendida en 1992 en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle.

---. "Cataluña en dos autos sacramentales de Calderón." *Calderón 2000 (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón)*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002: 775-790.

---. "Eucaristía y poder: el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales." *Annali di Storia moderna e contemporánea*, 16 (2010): 425-439.

---. *Judíos y conversos en el Corpus Christi*, Turnhout, Brepols, 2013a.

---. "Calderón en tiempos de Carlos II: el poeta cortesano ante el poder político." *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*. Eds. Jesús M. Usunáriz y Edwin Williamson. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013b: 25-41.

Greer, Margaret. "Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* y *El mayor encanto amor*." *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU: 975-984.

---. "Cazadores divinos, demoníacos y reales en los autos de Calderón de la Barca." *Divinas y humanas letras*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997: 217-244.

Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del rey*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

Lobato, María Luisa. "Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)." *Teatro y poder en la época de Carlos II*. Ed. Judith Farré Vidal, Madrid: Iberoamericana, 2007: 13-44.

Lynch, John. *Los Austrias (1598-1700)*, *Historia de España*. Vol. XI. Barcelona: Crítica: 1993.

Mira de Amescua, Antonio. *La casa de Austria*. Ed. Agustín de la Granja. Antonio Mira de Amescua *Teatro Completo. Autos sacramentales*. Vol. VII. Dir. Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada, 2007: 821-857.

---. *La mesonera del cielo. La jura del Príncipe*. Ed. José María Bella, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Maura Gamazo, Gabriel. *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid: Aguilar, 1990.

Pulido Serrano, Juan Ignacio. "Calderón y Olivares: dependencia y antisemitismo en el barroco." *Manuscrits*, 10 (1992): 183-216.

---. "Calderón versus Quevedo: propaganda y lucha política en la Corte de Felipe IV." Vol. II. *Calderón de la Barca y la España del barroco*. Eds. José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer Cebrià. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001: pp. 747-766.

Rull, Enrique. "Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón." Vol. II. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983: 759-767.

Sáez, Adrián. "Doctrina, historia y política en cuatro autos de Calderón con la guerra de Cataluña al fondo." *Theatralia*. 14 (2011): 119-145.

Sanabre, José. *La acción de Francia en Cataluña*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1958.

Stradling, Robert A. *Felipe IV y el gobierno de España*. Madrid: Cátedra, 1989.