

*EL PRIMER BLASÓN
CATÓLICO DE ESPAÑA*

Rafael Zafra

Departamento de Filología

Facultad de Filosofía y Letras

Edificio de Bibliotecas

Universidad de Navarra

31080 Pamplona. Navarra. ESPAÑA

rzafra@unav.es

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 4, 2011, pp. 393-413]

INTRODUCCIÓN

1. Como es conocido por estudiosos de los autos sacramentales de Calderón, el auto cuyo título encabeza este trabajo, *El primer blasón católico de España*, es un auto perdido¹. Se ha conservado el título, la fecha de su representación y un buen número de datos en torno a ella, pero ha desaparecido lo más importante, el texto que Calderón compuso y con certeza se representó en Madrid para celebrar la festividad del Corpus Cristi, el jueves, 16 de junio de 1661².

¹ Ver Kurt y Roswitha Reichenberger, 1979, p. 725.

² Ver Shergold y Varey, 1961, pp. 148 y ss.

Mi interés por este obra procede de la edición crítica que estoy realizando del auto con el que formó pareja ese año, *El primer refugio del hombre y probática piscina*, que espero pronto publicar. Siempre me ha parecido esclarecedor estudiar la relación entre las distintas partes que componen la fiesta sacramental de cada año. Observar la relación entre cada auto y su loa, entre los dos autos entre sí, entre las demás piezas cortas —si es que se conservan— y todo el conjunto puede aclarar diversos problemas; al tiempo que muestra el modo en que Calderón construía cada año la catequesis para su —como el mismo definía— sermón en verso en loor de la Eucaristía.

Estas relaciones son especialmente interesantes en el periodo en que este auto se escribió. En estos años Calderón estaba empezando a poner en relación de un modo muy claro, tanto en Palacio como en el Corpus, no solo los textos principales con sus loas³, —transformando estas prácticamente en los actos primeros de aquellas—, sino incluso unas comedias con otras⁴, unos autos con otros⁵.

Visto el interés que para mi especialmente podía tener el estudio de ese auto me planteo la pregunta evidente:

¿DÓNDE ESTÁ EL TEXTO DE *EL PRIMER BLASÓN*?

2. Adelanto ya desde ahora que no he encontrado el texto perdido, ese manuscrito del que Alenda dijera ya en 1920⁶, que tendría que esperar a que algún investigador con mas diligencia o suerte que él, tuviera la dicha de descubrir su paradero. No lo he encontrado; no soy ese afortunado investigador, y no porque no lo haya buscado con insistencia.

He vuelto a comparar uno por uno, como ya hicieran Alenda y Valbuena, los textos con la escenografía descrita en la memoria de apariencia conservada, por si pudiera corresponder a alguno de los autos conocidos y que únicamente se tratara de una obra conocida bajo otro

³ Es lo que sucede en el *Primer refugio* y *El Rey sol*, *Faetonte* con sus respectivas loas. Ver Zafra, 1999 y Lobato, 2002a.

⁴ Es por ejemplo el caso de *Apolo y Climene* y *El Rey sol*, *Faetonte*. Ver Lobato, 2002b, p. 245.

⁵ Como sucede con los autos de *El santo rey don Fernando* primera y segunda parte o con *El año santo de Roma* y *El año santo de Madrid*.

⁶ Alenda, 1920, pp. 671-672.

título, como sucede por ejemplo con *La segunda esposa*. Los carros descritos no corresponden a ninguno de los autos conocidos.

He vuelto a leer con cuidado, los documentos que junto a las memorias de apariencia se conservan en el Archivo de la Villa de Madrid relativos a las fiestas del corpus de 1661 por si a Shergold y Varey⁷ y los investigadores posteriores que los han trabajado, se les hubiera escapado algún detalle, que pudiera darnos alguna pista

He revisado, con resultado negativo, todos los materiales conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid, pese a contar con la inestimable ayuda de doña Ascensión Aguerri Martínez, su directora⁸. Ni en los Cuadernos teatrales ni entre las partituras de los corrales allí conservados, en los que se recogen algunos interesantes datos sobre representaciones del siglo XVII y XVIII, hay el menor rastro de este auto.

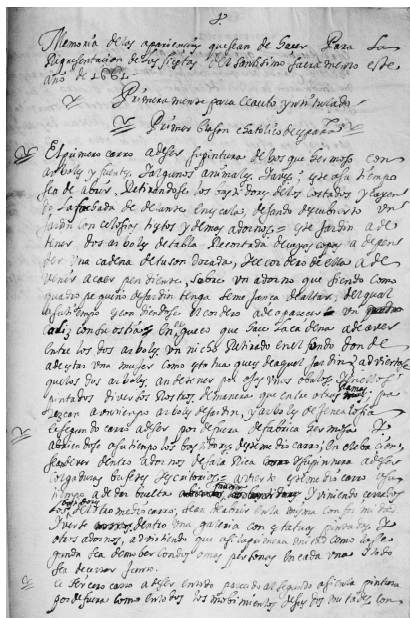


Fig. 1. Memoria de apariencia autógrafa de *El primer blasón católico de España*, Archivo de la Villa de Madrid, signatura 2-198-12.

⁷ Shergold y Varey, 1961, pp. 148 y ss.

⁸ Vuelvo desde aquí a agradecer su amabilísima ayuda.

3. Esta ausencia de información no deja de causar cierto estupor. Es conocido el celo con que Ayuntamiento guardaba todos los manuscritos de autos —especialmente los calderonianos—, intentando impedir su circulación. Y cómo, pese a las campañas por requisar las copias fuera de su control, no pudo evitar que las compañías se quedaran con las de sus representaciones, y que multitud de copias privadas fueran haciéndose de año en año.

Llama también la atención que La Villa, que, una vez muerto Calderón, no desaprovecha nunca la posibilidad de volver a representar cada uno de sus autos, no haya vuelto a hacer uso de éste como queda manifiesto por la ausencia absoluta de testimonios al respecto.

Es llamativo también que de la fiesta de ese año se conserven la mojiganga y el entremés que posiblemente acompañaron a éste auto en concreto⁹, cosa bastante rara, y que sin embargo no tengamos el texto de la obra principal.

El primer blasón pertenece al período mejor documentado de la producción calderoniana, del que no solo hemos conservado todas las memorias de apariencia, sino copias autógrafas de la mayor parte de los autos. Tenemos incluso algunas partituras que podrían conservar, al menos en parte, las músicas compuestas por el insigne Juan Hidalgo para las fiestas de estos años¹⁰.

La total desaparición del texto es aun más sorprendente cuando contrastamos su caso con el de *Las Órdenes militares* —representado un año más tarde— y que pese a haber tenido serios problemas con la inquisición, no solo se ha conservado en varias copias sino que fue publicado por el propio Calderón, y vuelto a representar con su autorización en los corrales una vez pasado cierto tiempo¹¹.

Dejada de lado por imposible, tras estos intentos, la idea de encontrar el texto calderoniano —cosa que, si es cierto lo que voy a proponer, no sucederá—, he intentado deducir todo lo posible a partir de los datos externos que poseemos y, desde aquí, aventurar una posible causa para su desaparición. Empecemos por el título: *El primer blasón católico de España*.

⁹ Ver Lobato, 1983, p. 176.

¹⁰ Se conservan partituras para *El primer refugio*, *El lirio y la azucena*, *El Rey sol*, *Factonte*, *La púrpura de la rosa*, *Celos aun del aire matan*, entre otras, todas representadas en esos años y con noticia de encargo de la música a Juan Hidalgo.

¹¹ Ver la edición de Ruano de la Haza, 2005.

SENTIDO DEL TÍTULO

4. Es posible interpretar su sentido de modo convincente y conocer así la materia del auto gracias a la sugerencia de don Ángel Valbuena Prat en el prólogo al volumen de autos de sus *Obras Completas* de Calderón de la Barca:

Acaso se referiría [este auto] al mismo tema que la comedia de Hoz y Mota *El primer blasón de España: San Hermenegildo*¹².

Juan Claudio de la Hoz y Mota¹³, miembro de la llamada escuela dramática de Calderón, debió escribir esta comedia, a mi entender bastante floja, ya a comienzos del siglo XVIII. Aunque creo bastante improbable la atribución a Calderón de esta no muy bien trabada obra, que algunos han propuesto, es bastante posible que su autor asistiera a la representación del auto que estudiamos, y que tomara de él, cuanto menos el título. Con la coda añadida —*San Hermenegildo*— queda claro que esta obra y posiblemente la de Calderón perdida, como veremos más tarde también por la escenografía, tienen como argumento la vida y muerte del santo godo. El sentido de ambos títulos se declara en los versos finales, en los que los ángeles cantan:

Ven príncipe glorioso
donde inmortal diadema
en reino mas ilustre
ciña tu frente excelsa.
Ven donde España vea
que es tu sangre el primero
blasón de ella¹⁴.

Es decir: Hermenegildo es el primer rey hispano en recibir el blasón, el título, de Católico, al morir mártir y devolver así la fe católica a España.

¹² Calderón, *Obras completas III. Autos sacramentales*, 1952, p. 25.

¹³ Sobre este autor ver Huerta, Peral y Ur, 2005, p. 364.

¹⁴ Texto modernizado tomado directamente del manuscrito ms. 14.764 de la Biblioteca Nacional.

Este sentido del título inserta al *Primer blasón* dentro de una prestigiosa línea argumental tanto del teatro como del arte del Siglo de Oro: el martirio y exaltación de san Hermenegildo.



Fig. 2. *Apoteosis de San Hermenegildo*, Francisco de Herrera el Viejo, Museo de Bellas Artes de Sevilla, ca. 1620-1624.

SAN HERMENEGILDO

5. San Hermenegildo, primer rey santo y protector —junto a san Fernando— de la Monarquía Católica Española, fue canonizado en 1639 gracias al especialísimo empeño que en ello puso Felipe II. Aunque ya era especialmente venerado como tal —especialmente en Sevilla— desde tiempo inmemorial, fue el interés del rey Prudente el que consiguió que fuera declarado santo, en una época en que la Iglesia intentaba limpiar el santoral de personajes espurios.

Muestra de la especial devoción de Felipe II por este santo es que bautizara a su hijo primogénito —el futuro Felipe III, nacido precisamente en el día de su fiesta, el 13 de abril— con el nombre de Felipe Hermenegildo; y que mandara traer con gran solemnidad la cabeza del santo como una de las piezas centrales del relicario de San Lorenzo del Escorial.

No puedo aquí tratar la gran riqueza y desarrollo de la devoción por san Hermenegildo durante los Siglos de Oro —espléndidamente estudiada por Inmaculada Rodríguez Moya a cuyo trabajo remito¹⁵— pero me interesa resaltar su especial vinculación con la casa de Austria, que veía en este santo el origen de su blasón de *Católica*, anterior incluso al de *Cristianísima*, privilegio de la monarquía francesa.

La vida del santo visigodo es conocida sobre todo por el relato que de ella hace, a partir de San Gregorio Magno, Juan Bautista Nieremberg en su ampliación del *Flos Sanctorum* del también jesuita Pedro Rivadeneira. Resumo a grandes rasgos:

Hermenegildo es hijo y heredero de Leovigildo, monarca del reino visigótico de España y defensor acérrimo de la herejía arriana. Casado con la católica Ingunda es asociado a la corona como rey por su padre, justo en el momento en que, por influencia de su esposa, ha decidido volver al seno de la Iglesia. Leovigildo airado presenta batalla contra él, y tras derrotarlo con la ayuda de su hermano Recaredo, lo encierra —en la torre que aun se conserva Sevilla— donde lo presiona para que vuelva a la fe de Árrio. Tras repetidos intentos por vencerle, decide ejecutarle al negarse Hermenegildo a comulgar de manos de un obispo arriano, lo que hubiera supuesto la ruptura con la Iglesia al tiempo que un desprecio a la verdadera Eucaristía. El ver-

¹⁵ Rodríguez Moya, 2007.

dugo clava una alabarda en la cabezada Hermenegildo, y la sangre del mártir al fluir y bañar a Leovigildo y Recaredo, obra el milagro de la conversión de la monarquía española.

6. La vida del santo debía circular bajo esta forma al menos entre los jesuitas principales valedores del santo, desde bastantes años antes, como muestra que el argumento de la famosa *Tragedia de San Hermenegildo*. Esta obra es considerada como la mejor del teatro escolar desarrollado en los colegios de la Compañía de Jesús y al parecer tuvo un gran influjo en nuestro teatro áureo¹⁶.

La *Tragedia de san Hermenegildo*, compuesta por algún ingenio jesuita anónimo, fue representada por primera vez en 1591 en Sevilla para celebrar la Fundación del colegio homónimo en la primera ciudad del reino. El edificio fue construido a espaldas precisamente de la Torre en que según la tradición fue martirizado.

Esta obra, con un argumento más o menos semejante al relatado, propone a los escolares jesuíticos el modelo del joven Hermenegildo que fue capaz de renunciar a la gloria de la corona y a la misma vida por defender la verdad de la eucaristía.

La tragedia cobró gran fama en la Compañía, y fue representada en multitud de colegios —en versión latina fuera de España— durante un largo periodo de tiempo. De entre estas representaciones destaca la realizada en 1617 en el colegio Imperial de Madrid, de la que se ha conservado uno de los mejores manuscritos de la obra y a la que no es descabellado pensar asistiera, junto al mismo rey, Lope de Vega. Es posible incluso que en ella participara de algún modo un joven Calderón de la Barca, recién salido de las aulas del colegio y miembro aun de su cofradía de la *Anunciata*, posiblemente muy involucrada en su representación.

Menciono a Lope de Vega, —que como es sabido también formado en el Imperial— porque por esas fechas escribió y posiblemente represento ante el rey Felipe III, su propia versión de la tragedia de San Hermenegildo bajo el título de *La mayor corona*.

7. En esta comedia que podríamos llamar de santos, Lope entremezcla la vida canónica del sevillano con algunos lances típicos de las comedias de enredo de un modo bastante conseguido. Es muy inte-

¹⁶ Sobre esta obra y el teatro jesuítico en general véase el fundamental trabajo de Alonso Asenjo, 1995. De él tomo todos los datos a ella referidos.

resante para mi propósito una de las escenas finales en que se pone de manifiesto tanto el aprecio de la familia real por el santo, como la estrecha relación del propio rey con su figura.

En esta hermosa escena cantada, una figura angélica explica al santo el sentido oculto de su martirio mostrándole la visión descrita en esta acotación

Aparecerá en lo alto Felipe III, y Margarita en dos sillas, y en otra, un poquito más abajo, Felipe IV, con sitial, poniendo la corona los dos.

Escena que explica como, gracias a su sangre, siempre habrá en España reyes que merezcan el título de católicos, especialmente,

estos dos sacros jerarcas,
que de tu esposa y de ti
han de ser vivas estampas.
Llamaráse Hermenegildo,
como tú, y ella, del nácar
de Alemania, Margarita,
y perla preciosa y sacra¹⁷.

EL AUTO DE CALDERÓN

8. De lo visto hasta ahora podemos deducir que, con el tema de eucarístico de fondo, el argumento de *El primer blasón católico de España*, fue la vida y muerte de san Hermenegildo. La apoteosis eucarística final posiblemente tendría mucho que ver con el desenlace de la tragedia jesuítica: la muerte de Hermenegildo por negarse a tomar la comunión de manos de un obispo Arriano. El asunto sería pues el respeto hasta la muerte y la pérdida de todo en defensa de la eucaristía, la empresa mayor de la casa de Austria.

Con este argumento en la cabeza resulta bastante mas sencillo interpretar parte de las memorias de apariencia autógrafas que se han conservado. Por ejemplo, el tercer carro que aparece descrito como:

¹⁷ Tomo el texto de la ed. de González Ruiz, 1946, p. 713.

El tercer carro se han de ver unas verjas como de prisión claras, que no embaracen la vista de los que estuvieren dentro sino que se descubran francamente.

es el escenario necesario para realizar las escenas de la prisión y martirio, clásicas de la representación de la vida de San Hermenegildo, como se puede ver en varios cuadros y grabados de la época.

La tramoya descrita en el cuarto carro, que también hubiera servido perfectamente para la apoteosis de la obra de Hoz y Mota,

El cuarto carro ha de ser pintado todo de nubarrones hermosos con algunos serafines en ellos, y a su tiempo han de salir por sus dos costados dos personas, que han de venir en dos bofetones de canal, las cuales han de bajar al tablado, y en habiendo representado, volverse a subir por donde vinieron¹⁸



Fig. 3. *Apoteosis de San Hermenegildo*, Francisco de Herrera el Mozo, Museo del Prado, Madrid, 1654.

¹⁸ Escudero y Zafra, 2003, p. 59.

es la necesaria para la representación de la escena de aparición de ángeles y la posterior exaltación de Hermenegildo que se suele dar al final de las obras que tienen su vida como tema.

9. Esta escena es también una de las preferidas para su representación pictórica como podemos ver en la *Apoteosis de San Hermenegildo* pintada por Francisco de Herrera *el Joven*, para el convento de San Hermenegildo de Madrid en 1653, pocos años antes de la composición del auto¹⁹. Conocida la estrecha relación de teatro y pintura al menos en los casos de Lope y Calderón no sería de extrañar tanto la influencia del primero en la composición del cuadro —siempre ha llamado la atención su dramática composición— como el influjo de esta pintura sobre la escenografía del auto del segundo.

LA DESAPARICIÓN DEL AUTO

10. Establecido el tema del auto, y sirviéndome de él, voy a intentar averiguar las causas de su desaparición. A partir de ahora entramos en el terreno de la hipótesis. Aunque no hay ninguna prueba documental que avale lo que propongo, sin embargo son muchos los indicios que lo hacen plausible.

Como hemos visto en la comedia de Lope, vincular directamente a personajes de la casa real con san Hermenegildo no era nada descabellado e incluso era frecuente. Es posible que el propio Felipe IV, representara esta escena en alguna representación palaciega —sabemos que actuó en otras ocasiones— de igual manera que es plausible que sea él el representado como Recaredo en la parte baja del cuadro que Francisco de Herrera *el viejo*, padre del ya mencionado, pintara para el mencionado Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, más o menos en el tiempo en que la obra de Lope fue representada²⁰.

¹⁹ Rodríguez Moya, 2007, p. 147.

²⁰ Gaya Nuño (1960, p. 664) señaló la posibilidad de que el niño representado en la parte inferior izquierda del cuadro (fig. 4) fuera Felipe IV; Martínez Ripoll lo negó con vehemencia afirmando que se trata de Recaredo I. El doble plano histórico-alegórico tan frecuente en el teatro áureo, permite aunar ambas opiniones y verlos a ambos pero en distintos planos. Esta identificación explicaría de algún modo la conocida leyenda tejida en torno a este cuadro y la relación entre Herrera el Viejo y Felipe IV. Según se relata desde Palomino, Felipe IV al ver este cuadro en su visita a Sevilla de 1624, quedó tan admirado que perdonó a su autor una causa judicial que



Fig. 4. Detalle de la figura 2, y *Retrato de Felipe IV*, Bartolomé González Serrano, Palacio Pitti, Florencia, c. 1614.

por falsificación de moneda en ese momento se estaba llevando contra el pintor. Ver Martínez Ripoll, 1978, pp. 25 y ss.

Visto esto, no sería de extrañar que el propio Calderón vinculara alegórica e incluso visualmente a algún personaje de la casa real con Recaredo y Hermenegildo. Creo que fue lo que sucedió y que quienes fueron representados de esta manera fueron el príncipe Felipe Prospero y don Juan José de Austria, figuras claves de la sucesión de la Monarquía Española de ese momento.

11. Como M.^a Luisa Lobato mostró²¹, el nacimiento del infante Felipe Prospero en 1657, desencadenó una época de gran actividad teatral en torno de la casa real, con el constante concurso de Calderón, que aunque en esa época estaba en Toledo, era continuamente llamado a Madrid. El Coliseo del Buen Retiro acogió durante varios años un gran número de representaciones celebrativas que, en buena medida, trataban de aliviar las frecuentes melancolías del rey provocadas, entre otras cosas, por las contantes y graves enfermedades del infante.

Otra causa de esta hiperactividad teatral posiblemente sea la larga estancia en la corte, con residencia en el Palacio del Retiro, de Don Juan José de Austria, hijo bastardo pero reconocido del rey, que en esos momentos y pese a la oposición de la Reina Mariana, intentaba jugar un papel relevante en la insegura sucesión en la corona de las Españas²².

Don Juan José de Austria era gran aficionado tanto a la artes pictóricas como al teatro: no en vano era fruto de los amoríos de Felipe IV con la actriz María Inés Calderón, —la famosa Calderona. Al tiempo que formaba su enorme colección de cuadros, Don Juan José promovió durante aquel periodo, un buen número de representaciones en el Coliseo del Retiro. Con ellas, a la vez que se congraciaba con su padre, probablemente intentaba predisponer a la Corte a favor de su nombramiento como sucesor.

Entre estas obras destaca por su originalidad, *La púrpura de la rosa*, obra totalmente cantada a la manera de las que Don Juan José había promovido en Nápoles, una de las cunas de la ópera, durante el tiempo en que allí fue virrey²³.

²¹ Ver Lobato, 2002b.

²² Ver Calvo Poyato, 2001, pp. 95 y ss.

²³ Sobre don Juan José de Austria y su papel como coleccionista, mecenas y promotor, ver la excelente tesis de González Asenjo, 2007.

Aunque no sea del todo seguro, no deja de mostrar el ambiente de la corte y las prácticas del infante, el episodio sucedido poco después, unos meses antes de la muerte de Felipe IV, cuando Don Juan José regaló a su padre un cuadro de su mano en el que bajo su propio rostro y el de su hermanastra Margarita mostraba los esponsales de Zeus y su medio hermana Hera, consumados bajo la benevolente mirada de Saturno, padre de ambos²⁴.

El alto contenido erótico, en algunos casos pornográfico, de los cuadros que de esta materia he podido ver, podrían explicar, de ser cierto el episodio y pese a la conocida endogamia de los Austrias, el gran enfado de Felipe IV, y el definitivo apartamiento de don Juan José de la Corte. Sea cierto o no, la mera existencia del rumor muestra la práctica de emplear cuadros y representaciones —especialmente las mitológicas— con una finalidad menos inocente que la mera diversión.

12. La reina Mariana por su parte, seguramente con la ayuda de don Pedro Calderón, —como demostrara Sebastian Neumeister para *Fieras afemina amor*, de 1669—²⁵, posiblemente contrató con las mismas armas, promoviendo obras en las que se ponía a este sarmiento ilegítimo en su sitio al tiempo que se defendía los exclusivos derechos al trono de los troncos principales aunque enfermizos del árbol de los Austria.

Esta imagen arbórea es la que se representa en la loa del *Faetonte*, —en que se muestra de este modo la genealogía de la reina Mariana y de su hijo Felipe Próspero— y seguramente volvería a aparecer (quizá también en la loa) en el *Primer blasón*, como se puede deducir de los árboles descritos en la memoria de apariencias escrita por Calderón para su representación:

Adviértase que los dos árboles han de tener por hojas unos óvalos y en ellos pintados diversos rostros, de manera que entre otras ramas parezcan a un tiempo árboles de jardín y árboles de genealogía.

En *El hijo del sol*, *Faetonte*, Calderón, modifica el conocido mito para suavizar la caída y el desastre provocado por el atrevimiento de

²⁴ Calvo Poyato, 2001, pp. 99-100.

²⁵ Neumeister, 2000, p. 210-211.

Faetón al intentar conducir el carro del Sol su padre, pero no deja de poner en su sitio a un hijo, que pese a ser reconocido por su padre —como sucediera en la vida real con don Juan José—, no tiene la capacidad natural necesaria para hacerlo. El mensaje me parece evidente²⁶.

13. El ambiente de intriga política descrito, me lleva a pensar que Calderón, por iniciativa propia o a petición de los reyes, escribió, en uno de los autos de aquel año, su propia tragedia de san Hermenegildo adaptándola también, al menos en parte, en el mismo sentido.

No me parece improbable que Calderón en su auto mostrara en el plano figurado a un Hermenegildo, —don Juan José— que defensor de la patria y de la fe —no olvidemos las recientes hazañas de este en Flandes contra los protestantes—²⁷ legaba un reino católico y en paz a su hermano Recaredo, figura del infante Felipe Prospero.

La identificación del hijo espurio de Felipe IV y el santo, —fomentada por el mismo o por otros— no era extraña en la época. Debía ser de algún modo corriente en el momento, como muestra el cuadro, regalado por el propio don Juan José a su hija Margarita, clarisa en el convento de las Descalzas Reales, lugar donde hoy se conserva. El cuadro, de autor anónimo, muestra un retrato adolescente con bastante probabilidad del propio Don Juan, y tiene al pie una leyenda (original o pintada mas tarde) en la que se lee claramente *Hermenegildus*, Hermenegildo²⁸.

El primer blasón católico de España se representó el 16 de junio de 1661, primeramente y como todos los años, en el Patio de la Reina del Alcázar ante los reyes.

²⁶ No hay unanimidad sobre la fecha de representación de *El hijo del sol*, *Faetonte*, aunque como dicen Luis Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo (2010, p. 185) parece que fue escrita en 1661. Se discute sobre si se representó en 1661 o en 1662, pero para mi propósito en este artículo sirven ambas fechas. De haberse representado en 1662 lo dicho se referiría al recién nacido Carlos II en lugar de a Felipe Próspero que acababa de fallecer. Para un estado de la cuestión sobre esta comedia y su loa ver el artículo de Feijoo y Ulla Lorenzo mencionado. Para el texto he empleado la edición de Maestre, 1996. Para la loa ver también el artículo de Farre, 2009, p. 169.

²⁷ González Asenjo, 2005, pp. 215 y ss.

²⁸ González Asenjo, 2005, p. 31.



Fig. 5. *Retrato de Don Juan José de Austria*, Madrid, Descalzas Reales.

Felipe y Mariana, seguramente lo verían ese año desde el balcón, acompañados por sus hijos Margarita y Felipe Prospero, formando un estampa muy similar al que muestra el cuadro que preside la escalera del mismo Convento de las Descalzas Reales de Madrid (Fig. 6.).

Este año los autos tuvieron sorpresa, pues, como he sugerido, Felipe Prospero, probablemente aparecería en escena, de un modo similar al de Felipe IV en la tragedia lopesca que antes hemos visto. La justificación de un pago en las cuentas de aquel año apoya esta presencia del infante:

A Jerónimo Muñoz, para vestir una niña
que hizo un papel de príncipe
en la compañía de Prado.

500²⁹

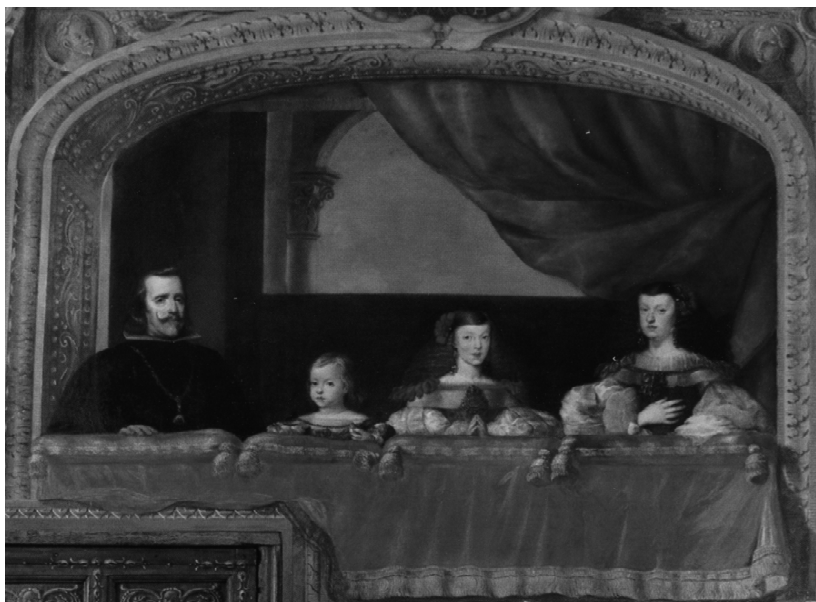


Fig. 6 *Felipe IV y su familia*, atribuido a Antonio de Pereda, Madrid, Descalzas reales, c. 1661.

Unos meses más tarde, el 1 de noviembre de 1661 —el próximo año se cumplirán 350 años— el infante Felipe Prospero, en quien se habían puesto tantas esperanza, y cuyo nacimiento tantas desilusiones causara a Don Juan José³⁰— fallecía, en el mismo Alcázar de Madrid,

²⁹ Varey y Shergold, 1961, p. 158.

³⁰ González Asenjo, 2005, p. 239.

a la edad de seis años. Sus padres, especialmente Felipe, que ya casi no levantaría cabeza, quedaron en la más profunda postración solo en parte aliviada unas semanas más tarde con nacimiento del aún más enfermizo y contrahecho Carlos II.

La alegría de nuevo nacimiento hizo que el teatro fuera nuevamente necesario tanto para su celebración cuanto para, como se puede suponer, el combate político que de nuevo se desataría. Por este motivo no se detuvo la práctica teatral, la sacramental incluida, como sí sucedió por decreto, tras la muerte del Príncipe Baltasar Carlos en 1647 o como volvería a suceder al morir en 1665 el propio Felipe IV.

Sin embargo, el dolor provocado por la muerte de tan querido infante no debió quedar sin duelo, y posiblemente causó la desaparición de nuestro auto. No sería de extrañar que el rey, la reina o ambos pidieran a Calderón y al propio ayuntamiento la retirada de un auto en el que el niño posiblemente tuvo un cierto papel.

No creo que la intervención de Juan José tenga nada que ver. Me parece dudoso que quien no quiso o no pudo impedir que el *Faetonte*, obra que creo más directamente dirigida contra él, se volviera a representar en 1679³¹ para intentar frenar quizá su ya imparable carrera al control de la monarquía, sea el que consiguiera hacer ocultar lo que en el fondo era un texto de adoración eucarística.

Solo una intervención desde mayor altura explica la eficacia de su desaparición. No ha quedado rastro de este texto, cuando, como hemos visto antes, la supuestamente todopoderosa Inquisición no fue capaz no solo de hacer desaparecer sino incluso de impedir que se representara el auto compuesto para el año siguiente. A mi entender solo el sufrimiento y poder de los reyes y quizá el dolor del propio Calderón, —amigo personal de la Familia Real como su nombramiento como Grande sugiere— explica que este texto fuera enterrado junto al infante al que estaba dedicado.

Aunque hago esta última afirmación de un modo metafórico, y no descarto del todo que pudiera quedar alguna copia oculta, creo bastante difícil que alguien consiga desenterrar alguna vez el texto del *Primer blasón católico de España*.

Sin embargo su historia y los sucesos que he relatado —aunque admito que quizá algo dramatizados por mi parte— muestran a las

³¹ Sobre esta representación ver Lobato, 2002a.

claras como en los autos sacramentales de Calderón se entremezclan de un modo sorprendente «ingenio, teología y drama».

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ASENJO, J., *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del Teatro Español de Colegio*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Obras completas. III. Autos sacramentales*, ed. Á. Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, 1952.
- *Faetonte. Fábula*, ed. R. Maestre, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.
- *Las órdenes militares*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 2005.
- CALVO POYATO, J., *Juan José de Austria. Un bastardo regio*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- ESCUADERO, L. y ZAFRA, R., *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- FARRÉ, J., «Aproximaciones al itinerario de un género teatral en el siglo XVII, a propósito de las loas palaciegas de Calderón de la Barca», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 143-180.
- GAYA NUÑO, J. A., «Semblanza de Herrera el Viejo», *Goya*, 35, Madrid, 1960, pp. 277-284.
- GONZÁLEZ ASENJO, E., *Don Juan José de Austria y las artes: 1629-1679*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.
- HUERTA, J., PERAL, E. y URZAIZ, H., *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- IGLESIAS FEJOO, L. y ULLA LORENZO, A., «Las fechas de *El Faetonte*, de Calderón», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 219-237.
- LOBATO, M.^a Luisa, «Una mojiganga inédita de Calderón: “El Parsano”: segunda parte de “La Rabia”», en *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 71-90.
- «Espacio y conflicto o el conflicto del espacio: la puesta en escena de *El hijo del sol*, *Faetonte* de Calderón», en *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro. Actas del VII Congreso del GESTE. Toulouse-1998*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Verduert, 2002a, pp. 256-296.
- «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) edición del baile “Los Juan Ranas” (XI-1658)», *Scriptura*, 17, 2002b, pp. 227-262.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978.
- NEUMEISTER, S., «Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón», en *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa. (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000)*, ed. J. Alcalá-Zamora y A. E. Pérez Sánchez, Madrid, 2000, pp. 197-220.

- RIBADENEYRA, P. de, *Flos Sanctorum... incluidas otras vidas escritas por el V.P. Juan Eusebio Nieremberg y Padre Francisco García de la misma Compañía de Jesús*, Madrid, en la Imprenta Real, Joseph Rodríguez Escobar, 1716.
- REICHENBERGER, K. y R., *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano (I): Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung*, Kassel, Reichenberger, 1979.
- RODRÍGUEZ MOYA, I., «Los reyes santos», en *Visiones de la monarquía hispánica*, coord. V. Manuel Mínguez Cornelles, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones, 2007, pp. 133-170.
- Tragedia de san Hermenegido*, en *Teatro teológico español*, ed. N. González Ruiz, Madrid, BAC, 1946.
- VAREY, J. E., y SHERGOLD, N. D., *Los Autos sacramentales en Madrid en la época de Calderon, 1637-1681*, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- VEGA, L. de, *La mayor corona*, ed. N. González Ruiz, en *Piezas Maestras del Teatro Teológico Español*, vol. II, Comedias, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946, pp. 619-686.
- ZAFRA, R., «La loa de *El primer refugio del hombre*», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Münster 20-24 de julio de 1999, coord. por C. Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1400-1410.