De iconografía mariana en dos comedias del Siglo de Oro: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* de Calderón

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra

A la memoria de Rafael Maestre.

En este trabajo pretendo hacer un estudio comparado de *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* de Calderón. Ambas piezas distan entre sí unos treinta o cuarenta años; mientras que la primera trata de una imagen mariana venerada en Sevilla bajo la advocación de la Virgen de los Reyes[1], la segunda hace lo propio con otro icono adorado en el altiplano boliviano con la advocación de Nuestra Señora de Copacabana. En principio, pues, las diferencias son muy grandes, pero veremos que hay llamativas semejanzas en el proceso de confección de las dos tallas marianas, lo cual justifica, creo, su estudio conjunto. Diré también que es probable que Calderón conociese la obra de Vergara, publicada en 1629 y 1635.

1 No se sabe si tal denominación procede de la frase bíblica «per me reges regnant», *Proverbios*, 8, 15, o porque en su capilla de la catedral hispalense están las tumbas reales.

Hipólito de Vergara y «La Virgen de los Reyes»

Cronológicamente, el primer texto de que me ocupo es la única comedia conocida de Hipólito de Vergara, *La Virgen de los Reyes*, que fue escrita en honor de la patrona de Sevilla. Una particularidad de esta pieza es que se incluyó en la problemática *Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*[2], con la ligera variante en el título de *La Reina de los Reyes*. Esto ha provocado que durante siglos se le adscribiera al mercedario como obra suya, aunque siempre con sombras de duda derivadas del enigmático prólogo-dedicatoria donde Tirso (por boca de su fingido sobrino Francisco Lucas de Ávila) advierte que: «Dedico, destas doce comedias, cuatro que son mías en mi nombre, y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres las echaron a mis puertas), las que restan». La crítica, sin tomarse muy en serio tal aviso, lo interpretó como fino rasgo humorístico o modestia religiosa, defendiendo—a veces con vehemencia—la paternidad tirsiana de las doce comedias y enfatizando incluso las semejanzas con otras piezas seguras de Gabriel Téllez. El problema de fijar los ocho títulos no tirsianos está aún lejos de poder darse por cerrado, se ha avanzado bastante en las últimas décadas. Precisamente el caso de *La Virgen de los Reyes* se ha podido resolver gracias a Montoto e Iscla Rovira[3], quienes han devuelto la paternidad de la obra a su legítimo dueño: Hipólito de Vergara.

Este raro autor, hoy casi del todo desconocido para nosotros, mereció sin embargo varios elogios entre sus contemporáneos: Lope de Vega lo cita en el libro XIX de su poema épico *Jerusalén conquistada* (1609):

> Y como de Strimón en la corriente
> de Orfeo enterneció peñascos duros
> de Hipólito la voz, la dulce lira
> mueva las aguas, pues la tierra admira[4].

Andrés de Claramonte lo llama en su *Letanía moral* (1613) «gallardo y prudentísimo sevillano», incurriendo en el error de confundir su

2 Tirso de Molina, *Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad de los Mercaderes de Libros desta corte, 1635. Va en primer lugar.

3 Montoto, 1946a; Iscla Rovira, 1975.

4 Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, p. 284. El propio Lope en sus notas al poema aclara que el Hipólito aludido es Hipólito de Vergara. Ver Iscla Rovira, 1975, pp. 30-31.

residencia en Sevilla con el ser natural de ella[5]; Cervantes lo menciona asimismo en el *Viaje del Parnaso* (1614):

> Éste que en lista por tercero pones,
> que Hipólito se llama de Vergara,
> si llevarle al Parnaso te dispones,
> haz cuenta que en él llevas una jara,
> una saeta, un arcabuz, un rayo
> que contra la ignorancia se dispara[6].

Pero no nos ocupa ahora el Vergara poeta sino el dramaturgo, y para ello es preciso acudir a su obra *Del santo rey D. Fernando y de la santísima Virgen de los Reyes*, libro escrito por Hipólito de Vergara, depositario general que fue y receptor de penas de cámara de Sevilla. Impreso en Osuna, por Manuel de Payva, año de 1629[7]. La obra en su conjunto es una vindicación de la santidad del rey Fernando III, cuyo proceso de beatificación se había iniciado en 1628 y a cuya causa quiere contribuir el autor con este trabajo suyo[8]. Se divide en siete discursos dedicados a gentes de la realeza y otros altos dignatarios, yendo al final la comedia de *La Virgen santísima de los Reyes* con su correspondiente loa. Interesa sobremanera el Discurso VII por conte-

---

5 Error que secundarían después Nicolás Antonio, Mario Méndez Bejarano, Juan Isidro Fajardo, Ángel Lasso de la Vega o José Sánchez Arjona. Desconocemos el lugar de origen del autor, aunque por declaración suya sabemos que no nació en Sevilla: «A decir nuestro rey se adelantó la pluma, sin haber yo merecido nacer en alguno de sus dichosos reinos, circunstancia bastante a desmentir cualquier sospecha de pasión». Ver Iscla Rovira, 1975, p. 29.

6 Cervantes, *Viaje del Parnaso*, en *Obra completa*, 12, ed. Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1997, cap. II, p. 38.

7 La aprobación lleva fecha de 12 de diciembre de 1628. Es libro rarísimo del cual se conservan muy pocos ejemplares: Biblioteca Colombina, Biblioteca Nacional de París y Biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York.

8 En la misma línea cabría citar otros textos afines del P. Juan Pineda, *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey don Fernando*; Pablo Espinosa de los Monteros, *Epítome de la vida y excelentes virtudes del esclarecido y santo rey don Fernando III* (1631) y el *Memorial [...] en orden a la canonización del santo rey don Fernando* (1633); Juan Antonio Vera y Figueroa y su poema heroico *San Fernando o Sevilla restaurada* (1632); Fernando de la Torre Farfán, etc. Recordaré que el Papa Clemente X canonizó al rey Fernando III en 1671, de donde deriva la escritura de dos autos sacramentales de Calderón, *El santo rey don Fernando*, partes primera y segunda (sobre esta segunda parte del auto volveré *infra*). Hay edición reciente del primero de ellos en la serie de autos sacramentales completos calderonianos, a cargo de I. Arellano, J. M. Escudero y M. C. Pinillos.

ner abundantes noticias autobiográficas relativas a la composición de la comedia[9].

Sabemos así que la ciudad de Sevilla, para conmemorar el Corpus Christi de 1622, había encargado a Lope de Vega la redacción de cuatro autos sacramentales que se representarían en otros tantos carros triunfales[10]; y sabemos también que uno de ellos debía tratar sobre la devoción a la Virgen de los Reyes, para lo cual se le hizo llegar al Fénix una memoria redactada por un capellán de la Real Capilla de la Virgen de los Reyes (sita en la catedral sevillana) con detalles de la imagen y su culto. La premura de tiempo en el encargo propició una carta de Lope indicando que le era forzoso ir de Madrid al Pardo y que ponía en duda poder escribir a tiempo el auto sobre la Virgen. Tal incertidumbre indujo a Vergara a realizar la promesa de que, caso de no hacerlo Lope, sería él quien redactaría una comedia sobre el mismo asunto. Pero el Fénix pudo cumplir el plazo y al final mandó los cuatro autos solicitados (no conservamos el título de ninguno de ellos), por los cuales recibió la suma de 1.200 reales[11]. Los ensayos corrieron a cargo de las compañías de Hernán Sánchez de Vargas y Alonso de Olmedo, pero justo tres días antes del Corpus el cabildo sevillano rechazó la pieza que se ocupaba de la Virgen de los Reyes, prohibiendo su representación. El motivo era que no se ajustaba a la tradición popular que hablaba de un origen milagroso del icono de la Virgen, sino que al parecer seguía la línea de la procedencia francesa de la imagen (había dos flores de lis en los zapatos), quizás como un presente de San Luis a su primo Fernando III. Lope se limitó a seguir los datos de la memoria que le remitió el capellán citado, pero los hechos fueron que no se representó este auto y que en su lugar se hizo otro de diferente asunto[12].

Así las cosas, a finales de diciembre de ese mismo año de 1622, Hipólito de Vergara, que ya se había olvidado de su promesa, recibe

---

9 Resumo a continuación algunas de estas noticias, que vienen dadas por extenso en los trabajos de Montoto, 1946a; e Iscla Rovira, 1975.

10 Sobre la práctica del encargo literario, que tanto proliferó en la época, he tratado en varios artículos: ver Zugasti, 1996; y Zugasti, 1998.

11 Sánchez-Arjona, 1898, p. 222; Montoto, 1946b, p. 432.

12 S. Montoto, 1946b, p. 432, pone en duda la afirmación de Vergara de que no se representó, pues cree que en tal caso no se le habrían pagado al Fénix 1.200 reales por cuatro obras, sino 900 por tres. Sea como fuere, el testimonio de Hipólito de Vergara, coetáneo estricto y testigo de excepción, parece fidedigno, y no veo contradicción en que el cabildo pagase a Lope lo acordado por los cuatro autos, ya que el desvío en el tema del tratamiento iconográfico de la Virgen de los Reyes no fue responsabilidad lopiana sino del capellán que redactó la memoria explicativa.

la noticia de que un tribunal de la corte había despachado una provisión contra su persona; para eludirla decide acogerse a sagrado en el monasterio de San Jerónimo. Pronto le entran escrúpulos de que tal persecución deviene del incumplimiento de su palabra, por lo que decide aprovechar la quietud monacal para componer la comedia prometida. Ésta queda concluida el 12 de junio de 1623 a las diez de la mañana, insistiendo Vergara en que la redactó por intercesión divina, ya que «el mismo día y a la misma hora que yo comencé a escribir la comedia de la Virgen, se mandó en la corte que no se usase de la provisión que contra mí se había despachado»[13]; y de igual modo la causa quedó anulada justo el día y hora que puso punto final a la comedia. Naturalmente, el autor se pregunta por qué fue distinguido por tan alta instancia para algo tan especial, y «vine a hallar en mí un mérito particular que pudo aficionar y obligar a la Virgen santísima, que es el deseo de la canonización del santo rey don Fernando». Por eso decide añadir una loa de 120 versos exhortando a dicha canonización, que irá inmediatamente antes de la comedia. Pero todavía hay más, pues en julio de 1623 viaja a la corte y por feliz casualidad se encuentra con un anónimo amigo que le corregirá la obra «con admirable ingenio y docta noticia de todas las letras», dejándola apta para la escena. Medio año después, a principios de febrero de 1624, Felipe IV visita Sevilla y la ciudad le recibe con todo tipo de honores y agasajos, entre los que no podía faltar el teatro, y por supuesto la pieza que nos ocupa. Se desconoce la fecha exacta, pero el impreso que venimos citando reza que la comedia fue «representada por Cristóbal de Avendaño, autor con licencia de su majestad», añadiendo además que se hizo «en los principios del año de 1624, estando el rey nuestro señor en Sevilla»[14].

El argumento de la comedia se abre paso entre la materia histórica y la tradición popular mariana, todo ello combinado en una eficaz simbiosis poética. Por lo que a la historia se refiere se dramatizan las principales conquistas andaluzas de Fernando III sobre los musulmanes, apareciendo las tomas de Jaén, Murcia y Sevilla, la defensa de Martos, la rendición de Córdoba y el acuerdo de vasallaje con Granada (episodios de la reconquista que se dilataron entre los años 1229-

---

13 Hipólito de Vergara, *Del santo rey D. Fernando y de la santísima Virgen de los Reyes*, discurso VII, al que pertenecen también las citas siguientes.

14 Hipólito de Vergara, *Del santo rey D. Fernando*, citado por Iscla Rovira, 1975, p. 117; Sánchez-Arjona, 1898, pp. 228-229, apunta que Felipe IV permaneció trece días en Sevilla, pero no documenta esta representación de Avendaño. Por otra parte, cuando cita a Vergara y la comedia que tratamos (p. 268), retrasa por error su escritura hasta 1630.

1248). El dramaturgo confiesa que se documentó profusamente en este aspecto, siendo sus fuentes la *Primera crónica general* de Alfonso X, la *Crónica de las tres órdenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* de Francisco de Rades y Andrada, la *Historia general de España* del P. Mariana, y otros historiadores sevillanos como Argote de Molina o Alonso Morgado. En cuanto a la materia religiosa, que es el eje de la obra, parece que no hubo necesidad de adherirse a ninguna fuente escrita, antes al contrario se sigue la versión popular de la factura milagrosa del icono de la Virgen de los Reyes y de su particular protección a Fernando III y a la ciudad de Sevilla en sí (de donde deviene su futuro patronazgo). Los versos de cierre de la loa son muy claros a este respecto:

La tradición de la Virgen
de los Reyes represento
sin invención, sin amores,
sin casamientos, sin celos,
sin lacayo y sin fregona.
(vv. 109-113)

También había escrito más arriba, dirigiéndose a la Virgen, lo siguiente: «La supliqué fervorosa y humildemente fuese servida de inspirarme la puntual verdad de su milagroso santuario, porque yo la escribiese [la comedia] sin mezcla alguna de ficción»[15]. Esto es, el autor defiende la plena historicidad de los hechos dramatizados, independientemente de que eche mano de historiadores concretos o del decir popular (tradición oral).

La crítica, que como hemos dicho atribuía esta pieza con algunas reticencias a Tirso de Molina, no ha sido benévola con ella: Menéndez Pelayo la tilda de «baladí», opinión refrendada por Blanca de los Ríos, quien sostiene que Tirso estaría dormitando a la hora de escribirla; por otra parte Cotarelo habla de defectos tales como la carencia de nudo y desenlace[16]. Pero teniendo en cuenta que es la única comedia conocida de Vergara (por lo tanto un aficionado ocasional a la escena), no es de mala factura y posee el interés de aunar lo histórico con lo legendario, aunque carece por completo de fuerza dramática o de personajes que entren en conflicto alguno, siendo también una de las pocas comedias barrocas donde no aparece el tema amoroso. En el último tramo del siglo XVII fue refundida por Jerónimo Guedeja Quiroga bajo el título *La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes.*

15 Hipólito de Vergara, *Del santo rey D. Fernando,* discurso VII.

16 Menéndez Pelayo, 1941, p. 74; De los Ríos, 1958, p. 167; Cotarelo, 1906, p. LXIII.

Otro refundidor del tema fue Manuel Durán en su trilogía *Historia cómica de la conquista de Sevilla* (Madrid, 1737), para cuya primera parte, *Mentir con honra*, parece «haberse inspirado también en Vergara»[17].

Calderón de la Barca y «La aurora en Copacabana»

La primera edición de esta obra salió en la *Cuarta parte de comedias nuevas* de Calderón (Madrid, José Fernández de Buendía, 1672). Sobre su fecha de composición hay propuestas diferentes: Hartzenbusch la supone escrita hacia 1651 por no tratarse de una fiesta real[18]; Valbuena Briones concuerda con él por estimarla próxima a otras comedias marianas de Calderón como *La Virgen de los Remedios* (representada en 1650) y *La Virgen de la Almudena*, en dos partes, que la cree cercana al auto sacramental *El cubo de la Almudena* (1651)[19]; Hernández Araico apunta la fecha de 1667, justo con la reapertura de los teatros tras la muerte de Felipe IV[20]; García Álvarez opta por retrasarla hasta 1672[21]; entre dichos márgenes se sitúa Hilborn, quien tras un análisis métrico apunta el período 1661-1663, dado el elevado uso del romance (un 80%) que le emparenta con títulos de esos años como *Apolo y Climene* y *El Faetonte*[22]; por último Engling refuerza las fechas de Hilborn a base de señalar coincidencias intertextuales de *La aurora en Copacabana* con las citadas *Apolo y Climene* y *El Faetonte* (en las tres aparece el culto al dios Sol, bien sea según la tradición latina o según la incaica)[23].

Por el momento poco se puede añadir sobre tales hipótesis, salvo el hecho cierto—y apenas divulgado hasta ahora—de que el 16 de noviembre de 1669 hubo una representación de la comedia en Madrid; el dato, muy escueto, procede del *Diario del Conde de Pötting*, embajador austriaco en la corte española durante los años 1664-1674;

---

17 Iscla Rovira, 1975, p. 48.

18 Hartzenbusch, 1858, p. 676.

19 Valbuena Briones, 1977a, p. 214. Ver asimismo su artículo, 1977b, p. 40. Con todo, hay que recordar que los textos de *La Virgen de los Remedios* y *La Virgen de la Almudena* no se han conservado, lo que resta consistencia a la teoría de Valbuena Briones.

20 Hernández Araico, 1996, p. 259.

21 García Álvarez, 1980-1981, p. 185.

22 Hilborn, 1938, pp. 67-68.

23 Engling, «Introduction» a su edición de P. Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, 1994.

la cita reza así: «Fuime con la condesa a la comedia del origen de nuestra Señora de Copacabana en las Indias; asunto bellísimo»[24].

Como en el caso anterior, la acción de la comedia se escinde entre los episodios de tema histórico (la conquista española de América) y otros de tema religioso. En esta segunda vertiente destaca el culto a la Virgen de Copacabana y el origen del icono que la representa, hechura del indio Francisco Tito Yupangui. No compete ocuparse ahora de la parte histórica, por lo que me limitaré a señalar que es una muy libre recreación de la conquista del Perú por Francisco Pizarro[25]: en la primera jornada asistimos al desembarco en Túmbez de los llamados *trece de la fama* (v. 361) y sus primeros contactos con los incas (1527); en la segunda jornada tiene lugar el sitio del Cuzco acaecido en 1536, donde unos doscientos españoles resisten el asedio de miles de aborígenes. La aparición milagrosa de la Virgen con el Niño, que amedrenta a los indios, hace posible la victoria hispana, siendo precisamente este suceso el que servirá de enlace con la tercera jornada, dedicada casi por entero a la manufactura de una imagen mariana que se parezca a la que se vio en el cielo del Cuzco. Las fuentes cronísticas que Calderón manejó para dramatizar estos sucesos han sido bien determinadas por García Álvarez, quien apunta hacia los *Comentarios reales de los incas* de Garcilaso de la Vega el Inca y la *Crónica del Perú* de Cieza de León[26].

Para la tercera jornada, en lo atañedero a la talla de la Virgen, Calderón pudo leer el tratado del agustino P. Alonso Ramos Gavilán *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco* (Lima, Jerónimo de Contreras, 1621)[27]. Esta obra se divide en tres libros, dedicándose el primero a referir algunas tradiciones incaicas y el raro portento de la prehispánica cruz de Carabuco, siendo el tercero una larga oración a la Virgen con la estructura de un novenario. El segundo libro—que es el pertinente ahora—refiere la historia de la imagen de la Virgen de Copacabana tallada por Francisco Tito Yupangui, así como sus milagros y protección de los cristianos. La dependencia de la comedia respecto de este tratado devoto es indudable, pero aun así no es seguro que Calderón lo leyese, pues todo lo que Ramos Gavilán apunta sobre la Virgen de Copacabana fue repetido fielmente por el P. Antonio de la Calancha en su monumental *Corónica moralizada del Orden de San*

M. Nieto Nuño, ed., *Diario del Conde de Pötting*, II, p. 72.

25 Sobre el papel de este conquistador en la comedia calderoniana ver Zugasti, 1992.

26 García Álvarez, 1980-81, pp. 196-213.

27 Manejo edición moderna de I. Prado Pastor, Lima, 1988.

Agustín en el Perú (Barcelona, Pedro Lacaballería, 1638)[28]. Según García Álvarez no podemos saber a qué autor leyó nuestro dramaturgo, aunque el tratado de Ramos Gavilán siempre será la fuente última de origen, ya llegase a él de forma directa o indirecta por medio de Calancha[29].

Conviene añadir que la crítica también ha señalado otros textos y razones varias que pudieron motivar a Calderón a redactar una comedia de tema americano, y además con la concreta advocación a la Virgen de Copacabana. Así, en noviembre de 1649 hizo su entrada en Madrid doña Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV. Como era habitual en tales eventos, se escribe una relación descriptiva y panegírica del suceso, materializada ahora en el impreso *Noticia del recibimiento y entrada de la reina nuestra señora doña María-Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid* (1650). El impreso es anónimo, pero ha sido atribuido más de una vez a Calderón de la Barca, aunque lo más probable es que no sea su autor[30]. En cualquier caso aquí se describe cómo la ciudad alzó cuatro arcos representando a cada uno de los continentes; el que se dedicó al Nuevo Mundo se ubicó frente a la iglesia de Santa María y estaba sostenido por ocho columnas de mármol. Entre el arco y la cornisa se desplegó una gigantesca pintura de 26 pies de ancho por 24 de largo que reproducía el asedio inca a la fortaleza del Cuzco, incluyendo la escena del milagroso descenso de la Virgen con el Niño en ayuda de los españoles. Como sostiene Lohmann Villena[31], la muy posible contemplación de esta pintura bien pudo incitar a Calderón a componer una obra que recogiese tan magno episodio, del cual además tenía noticias escritas en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega y en la obra de Tirso de Molina *La lealtad contra la envidia* (1635), en cuyo tercer acto se escenifica el mismo milagro[32].

Otro posible móvil para acometer el tema es la gran devoción existente en Madrid hacia Nuestra Señora de Copacabana, advocación que llegó a la corte con el criollo agustino fray Miguel de Aguirre en 1652. Diez años más tarde se entroniza una imagen de la Virgen con solemnes fiestas y gran boato en el convento de los agustinos recoletos, justo la fecha por la cual Calderón estaría componiendo su come-

28 Hay edición moderna de la crónica al cuidado de I. Prado Pastor, 1974-1982, 6 vols.

29 García Álvarez, 1980-81, p. 196.

30 Varey y Salazar, 1966.

31 Lohmann Villena, 1972.

32 Remito a mi edición crítica de esta pieza, donde en el aparato de notas filológicas se recogen algunos paralelos entre Tirso y Calderón.

dia, según hipótesis de Hilborn y Engling. Información sucinta del caso ofrece el P. Andrés de San Nicolás en el libro *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana, portento del Nuevo Mundo* (Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1663). Fue tal la fama que cobró este culto mariano en la corte que al citado convento de los agustinos y su paseo anejo se les empezó a llamar popularmente convento y paseo de Copacabana[33]. Beutler y Dixon llaman la atención sobre la coincidencia de fechas entre el libro del P. San Nicolás y la probable cronología de la comedia (1661-1663), sugiriendo la posibilidad de que ésta sea el resultado de un encargo hecho a Calderón al hilo de los festejos para la inauguración de la nueva capilla agustina[34]. Otros centros de culto a Nuestra Señora de Copacabana había en el Colegio de Calzados de Madrid y en el Colegio de Recoletos de Alcalá de Henares, y más tarde en el monasterio sevillano de Madre de Dios. Que Calderón no se quedó pasivo ante esta nueva devoción mariana, sino que participó de ella, lo refleja el inventario y tasación de los bienes que quedaron tras su muerte, donde entre los objetos de plata aparece un relicario con una imagen de la Virgen de Copacabana dentro[35]. Añadiré por último que esta pieza calderoniana también fue refundida: en la British Library de Londres se halla un manuscrito en letra moderna (¿del siglo XVIII?) de una comedia titulada *Pizarro en Copacavana y en su India triunfante España*; está atribuida a un desconocido poeta Peynado y lleva la signatura Add. 33.484. El texto repite muchos sucesos y personajes de Calderón, además de copiar al pie de la letra escenas enteras.

Hechura de la imagen de la Virgen de los Reyes según Vergara

Como he apuntado antes, lo medular en la comedia de Vergara es establecer una estrecha relación entre el rey San Fernando y su devoción a la Virgen, de ahí que ambos salgan a escena casi a la vez y mantengan un breve diálogo a solas. La apariencia que nos muestra a Fernando III lo ubica en actitud recatada, orando para que cese una pertinaz sequía; junto a él reposan emblemas típicos de la realeza co-

33 García Álvarez, 1980-81, p. 186.

34 G. Beutler, 1998, p. 68; V. Dixon, 1998, p. 265. He consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid el libro del P. San Nicolás *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana, portento del Nuevo Mundo* (hay tres ejemplares con las signaturas R 3.123, R 9.516 y R 25.640), pero nada se dice en él sobre una hipotética inauguración de la capilla con una obra de Calderón.

35 Pérez Pastor, 1905, p. 424.

mo la corona y el cetro: «Corriendo la Reina una cortina parece el santo rey don Fernando en un retrete, arrodillado en el suelo delante de un crucifijo que está en un altar, y en un cojín la corona y el cetro» (acotación al v. 164)[36]. A continuación sobreviene una segunda apariencia donde la Virgen sale a vista del rey: «Tocando chirimías aparece la Virgen de los Reyes, asentada de la misma suerte que está en su tabernáculo, en una nube» (acotación al v. 172). La Virgen asegura al rey que Dios ha escuchado sus plegarias y que ya no les faltará el agua, tras lo cual se cierra la apariencia: «Tocan y desaparece la Virgen» (acotación al v. 184).

Como era esperable, el asombro se apodera del rey que no sabe si ha sido un sueño o ha contemplado un milagro de verdad, procediendo a continuación a describir la belleza de la Madre de Dios:

¡Qué negros ojos tan bellos!
¡Qué honesto y grave mirar!
En su amor pudo abrasar
almas de nieve con ellos.
¡Qué soberanos tesoros
vi en la madeja divina
del cabello! ¡Reina digna
de los angélicos coros!
Era un cielo su espaciosa
frente; no hay serafín
que su boca iguale; en fin
morena en estremo hermosa.
Quiero hacer, por mi consuelo,
que la retraten; mas ¿quién
la sabrá retratar bien
si no es un ángel del cielo?
(vv. 233-248)

La última redondilla de la serie nos introduce en lo que será un *leit motiv* de la comedia: el intento de hacer un retrato (escultura de bulto) de la Virgen que pueda ser digna copia de la visión que ha tenido el santo rey don Fernando. La reina promete a su esposo ocuparse del difícil cometido, pidiéndole que redacte una memoria descriptiva que sirva de guía al artista. Se redacta la memoria y la acción se desvía ahora hacia el tema histórico de la reconquista.

El motivo iconográfico, con la salvedad de un soliloquio (soneto, vv. 664-677) en el que el rey recuerda su deseo de disponer de una

36 Tomo las citas de la edición de Iscla Rovira, 1975, aunque modernizo la ortografía.

imagen de la Virgen[37], queda desplazado hasta la segunda jornada. En la escena inaugural asistimos a la primera tentativa de hacer una escultura mariana que satisfaga a Fernando III: el artífice, en un anacronismo a todas luces intencionado, ha sido el famoso artista Juan Martínez Montañés, coetáneo del dramaturgo y residente en Sevilla en la fecha del estreno (1624). Su talla no carece de mérito, pero en conclusión se parece «poco o nada» a la visión original, pues «fáltale hermosura. / De agrado y buen color también carece» (vv. 1016-17). Queda claro que el trabajo no satisface las expectativas del rey, pero por ser obra que se hizo en nombre de María no se destruye, sino que se desplaza hacia otra advocación mariana: la Virgen de las Aguas, cuyo icono se halla hoy en la parroquia del Divino Salvador de Sevilla[38].

El segundo intento llega providencialmente de la mano de dos peregrinos que se presentan en palacio ofreciéndose voluntarios para hacer la talla. La acotación reza que los encarnarán «dos mujeres» (v. 1116); desde el principio resulta evidente para el espectador (pero no para el resto de personajes, con la sola excepción del rey don Fernando que sí intuye algo) su naturaleza angelical y sobrehumana. Ambos dicen ser discípulos del «mayor maestro / que en el mundo ha trabajado» (vv. 1124-25), cuyo nombre es Emanuel (v. 1138) y reside en Ostia (v. 1143). La evidente anfibología continúa cuando declaran que «no somos de la tierra» (v. 1133) y que su maestro fue «el primer escultor / que hizo figura de barro / y de hueso» (vv. 1162-64). Fernando III confía desde el primer momento en ellos y algo en su interior le mueve a respetarlos sobremanera, pues rompe el protocolo real destocándose y levantándose del trono para recibirlos. El resto de circunstantes se muestra un tanto escéptico con ellos dada su aparente juventud, situación que Vergara apura para individualizar más al santo rey y relacionarlo con Dios, pues ambos tienen en mente un retrato de la Virgen María: uno porque se le ha presentado ante sus ojos y otro porque María ya estaba perfecta en la idea del Creador con intención especial de ser la Madre de Dios antes de su existencia real y física:

---

37 Reproduzco los dos tercetos: «Si el ausente amador con razón pide / un retrato a quien ama que entretenga / las esperanzas de la vista y trato, / mientras la carne vuestra vista impide, / permitid, gran Señora, que yo tenga / por prenda de mi fe vuestro retrato».

38 La relación de ambas tallas no es casual, pues escultóricamente los iconos marianos de la Virgen de las Aguas y la Virgen de los Reyes, los dos del siglo XIII, pertenecen a la misma tendencia artística o escuela. Ver Hernández Díaz, 1947, pp. 31-33; o también Hernández Díaz, 1971, pp. 14-15.

FERNANDO El retrato que se espera
está en mi mente guardado.
Mirad si habrá de ser diestro
quien haga otro como él.
PEREGRINO 1° En un caso como el vuestro
hizo un retrato el maestro,
pero no ha hecho más que aquél.
Tuvo su padre en la mente
fabricada una señora
hermosa perfectamente,
y un deseo vehemente
como el que tenéis agora.
Y fue su gracia tan alta
que aunque siempre en caso tal
la talla o el pincel falta,
la copió sin una falta
y sin verla original.
(vv. 1197-1213)

Se les asigna pues la factura de la talla a estos misteriosos peregrinos (ángeles), quienes demandan unas condiciones un tanto especiales para trabajar: piden que se les encierre en una sala sin que nadie les moleste antes de su conclusión, con víveres suficientes para quince días; prometen que para el decimosexto día la imagen estará terminada según el rey la contempla en su pensamiento. Mientras transcurre el plazo vuelve a reconducirse la acción hacia los hechos bélicos, pero tres días antes de su término Fernando III, urgido para ir a la toma de Jaén, decide ver cómo va el trabajo. El rey, la reina y parte del séquito entran en la sala y para su sorpresa no hallan a nadie dentro, a pesar de que no hay signos de ninguna evasión (la reja de la ventana no está forzada) ni tampoco falta nada. Observan también que durante los doce días de encierro los artífices no han comido ni bebido nada. Descubren por fin un bufete arrimado a la pared con una cortina que oculta algo, lo que da pie a la siguiente apariencia: «Corre Nuño una cortina y parece Nuestra Señora de los Reyes sobre un bufete, como altar, y arrodíllense todos» (acotación al v. 1664). Es el momento de la apoteosis en el que los concurrentes alaban la perfecta hechura de la imagen; Fernando III la sanciona por insuperable talla, acorde con su visión:

Retrato deseado y milagroso:
¿quién, sino quien os hizo, hacer pudiera
imagen tan perfecta y verdadera

de aquel original que vi glorioso?
(vv. 1667-70)

Entre la admiración y el aplauso los circunstantes cobran conciencia plena de la naturaleza angelical de los dos peregrinos y entienden lo misterioso de sus diálogos, pues «con la verdad / nos engañaron» (vv. 1712-13). Concluido el motivo iconográfico, la comedia vuelve sus miras hacia el tema histórico con las tomas de Jaén y Sevilla. Al final se efectúa la entrada victoriosa de los cristianos en la ciudad hispalense, indicando el rey que «débese la gloria / a la Virgen, que ha vencido» (vv. 3103-04).

Cabe añadir, a modo de apostilla, que el mismo proceso iconográfico de la talla de la Virgen de los Reyes se repite con todo detalle en el auto de Calderón de la Barca *El santo rey don Fernando. Segunda parte* (1671), escrito a causa de la canonización de Fernando III[39].

Hechura de la imagen de Nuestra Señora de Copacabana según Calderón

Como en el caso anterior, el arranque de todo el proceso iconográfico se da en una aparición milagrosa de María (segunda jornada). El hecho, esta vez, no acontece en un espacio cerrado, de oración y recogimiento, sino todo lo contrario: corría el año de 1536 y los españoles (que se habían hecho con la fortaleza del Cuzco el 15 de noviembre de 1533) estaban sufriendo un duro asedio a la ciudad por parte del ejército inca. Para acelerar la rendición los indios prenden fuego a la fortaleza, pero cuando más apretada estaba la situación para Pizarro y los suyos sucede el milagroso descenso de la Virgen que, con el Niño en brazos, vierte una especie de nieve que sofoca las llamas. El portento amedrenta a los incas que se baten en retirada hacia Copacabana. Según la tradición conservada en el Cuzco, el milagro se produjo el 23 de mayo de 1536[40]; Calderón lo resuelve escenográficamente de este modo:

---

39 Ver *supra*, nota 8. Por motivos lógicos de espacio no me ocupo ahora del auto, por lo que remito a un trabajo complementario de éste (en prensa) que se leyó en abril de 2000 en Tenerife: «La vuelta al mundo alrededor de tres iconos religiosos: desde España hasta Bolivia y la India de la mano de Vergara, Calderón y Bécquer». Se publicará en las *Actas del III Seminario de Teatro Clásico: En torno a Calderón*, Tenerife, Universidad de La Laguna–Centro Superior de Educación. Junto a las dos comedias aquí tratadas se examinan el auto de Calderón y la leyenda becquerìana *El caudillo de las manos rojas*.

40 Con esta fecha se celebra en Cuzco la fiesta de Nuestra Señora de la Descensión, Vargas Ugarte, 1956, t. II, pp. 244-246. Poco más adelante (pp. 254-257) este estudioso

> Tocan las chirimías y baja de lo alto, donde estará la Música, una nube hecha trono pintada de serafines, y en ella dos ángeles que hincados de rodillas traerán la imagen de Nuestra Señora de Copacabana con el Niño Jesús en las manos. Y al tiempo que empieza a descubrirse, y todo lo que dura el paso, hasta desaparecerse, estará nevando la nube y todo lo alto del tablado. (Acotación al v. 2027[41]).

El indio Yupangui, uno de los principales guerreros incas, próximo además al emperador Guáscar, tras contemplar el rostro de María queda sobrecogido por su belleza, produciéndose su conversión al cristianismo:

> Con todos huiré, mas no
> por el temor que me causa,
> sino porque en mí conozco
> que no merezco mirarla.
> Pero aunque ya no la mire
> tan fija llevo su estampa
> en mi idea, que ha de ser
> vivo carácter del alma.
> (vv. 2073-80)

Se adentra ahora la comedia en algunas escenas entre los indios que no competen a nuestro análisis, quedando el motivo iconográfico para la tercera jornada, la cual se dedica casi por entero a ello. Ésta se ambienta alrededor de 1583, fecha real en la que el tallista Francisco Tito Yupangui concluye la hechura de la imagen mariana[42]. Cabe deducir así que hay un salto cronológico de casi medio siglo entre las jornadas segunda y tercera. Para la libertad creadora de Calderón esta oscilación de fechas no supone problema alguno: él maneja los sucesos según las exigencias de su proyecto dramático y, amparándose en una buscada indefinición cronológica, hace posible que el Yupangui belicoso de las dos primeras jornadas (años 1527 y 1536) sea un ferviente católico y joven escultor en la tercera (años 1582-1583). De igual modo, Calderón reorganiza con total flexibilidad materiales que toma

---

deja constancia de algunas objeciones a la aparición milagrosa (los cronistas españoles tempranos no hablan de ello), aunque él se decanta por su veracidad, señalando el matiz de que fueron los indios quienes vieron el milagro y no los españoles.

41 Cito por la edición crítica de Engling, pero modernizando la ortografía.

42 Al menos es la fecha que facilita Ramos Gavilán, 1988, libro II, cap. V, p. 232. Concuerda con la ofrecida por J. M. Valega y discrepa en un año (1582) con la ofrecida por Baltasar de Salas: para estos dos últimos testimonios remito a las detalladas notas de Pagés Larraya a la edición de P. Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, 1956.

de las diversas fuentes, de ahí que sea capaz de conectar dos asuntos que carecían de nexo alguno, como son la descensión de la Virgen en el Cuzco y el icono de Nuestra Señora de Copacabana. Como se ha dicho, él conocía bien el tratado del P. Ramos Gavilán (al que sigue de cerca en lo referente a la talla: libro II, caps. 2-6), pero quiso añadir ciertos elementos de religiosidad popular que dotasen a la comedia de mayor coherencia: coherencia dramática, claro, que no histórica, por eso el guerrero indio que ve el rostro de María en el Cuzco y el artista que lo reproduce medio siglo después son el mismo personaje. Y por esa misma coherencia la Virgen que se aparece en los cielos cuzqueños no es Nuestra Señora de la Descensión, sino que queda ya fijada como Nuestra Señora de Copacabana.

Es en la última jornada, pues, donde asistimos a la siguiente fase de la elaboración iconográfica: ésta se corresponde con la primera tentativa del imaginero Yupangui de retratar a la Virgen. La escena se ubica ya en Copacabana y empieza con una larga relación del gobernador Jerónimo Marañón[43] en la que se ofrecen algunos datos previos: es el caso que los habitantes del lugar están divididos en dos facciones a la hora de elegir un patronazgo para Copacabana; los urisayas pugnan porque sea San Sebastián y los anasayas (liderados por Yupangui) postulan a la Virgen María[44]. Los dos bandos quieren fundar sendas cofradías para honrar a sus pretendidos patronos y se encuentran con el problema de que carecen de una imagen a la que rendir culto, lo que les causa gran desconsuelo:

> Mil diligencias se han hecho,
> pero como a estas provincias
> aún no han pasado los nobles
> artes de España, es precisa
> cosa que supla la fe
> lo que no alcanza la vista.
> (vv. 3014-3019)

Ante esta situación Yupangui decide ponerse a tallar él mismo la ansiada imagen, la cual «la daría / como la tenía en su mente» (vv. 3033-34). Escoge como materia prima el barro y fracasa en su intento de componer algo digno:

---

43 Se trata de un personaje histórico, aunque su cargo no era el de gobernador sino el de corregidor de Omasuyo y Copacabana: Ramos Gavilán, 1988, II, 4, p. 227.

44 «Urisayas» y «anasayas»: así se lee en la comedia calderoniana, aunque Ramos Gavilán escribe «urinsayas» y «anansayas».

La trajo tan deslucida,
tan tosca y tan mal labrada,
que irreverente movía,
más que a adoración, a escarnio,
más que a devoción, a risa.
(vv. 3049-53)

Pero no se rinde ante este revés y su fe le hace perseverar en el empeño, con lo que se encierra en su taller, prohíbe la entrada a todos y acomete un segundo intento. Calderón nos lo presenta «en traje humilde de español, con taller, herramientas y demás instrumentos de escultor, como labrando una estatua tosca de madera» (acotación al v. 3099). Se nos informa que del barro, material poco noble, se ha pasado al maguey «por ser preciosa madera / e incorruptible» (vv. 3510-11). Yupangui, mientras trabaja, reza a la Virgen y le pide fervorosamente que supla su falta de arte con la inspiración necesaria para el caso. Al culminar su trabajo cierra el aposento y sale en busca de las autoridades para mostrárselo. Interviene entonces el personaje alegórico de la Idolatría que se sirve del indio Tucapel como instrumento para derribar la estatua y deformarla. A continuación regresa Yupangui con las gentes de Copacabana y presencian el desastre: «Corre la cortina y vese el taller derribado, la estatua deshecha y los instrumentos esparcidos» (acotación al v. 3560). Nueva decepción general y nueva insistencia del gobernador Marañón en que no podía esperarse otra cosa de un indio sin ciencia ni estudio (v. 3590).

La fe inconmovible de Yupangui vuelve a darle fuerzas para reiniciar el empeño, pero esta vez carga consigo el maltrecho icono y marcha hasta La Paz para encontrar un dorador que lo adecente. Este batihoja insiste en que es una talla hecha sin «habilidad» y sin «arte» (vv. 3746 y 3750), pero a la vista del fervor de Yupangui decide ayudarlo. Concluido el dorado de la imagen se inicia el regreso hacia Copacabana, parando antes en la aldea de San Pedro donde un fraile (Francisco de Navarrete, también histórico) la guarda en su celda y ya advierte algunos signos prodigiosos en ella[45]. Estamos a dos de febrero, fiesta de las Candelas o Purificación de María, fecha propicia para hacer llegar por fin la talla a su destino: mientras nuestro estatuario se encomienda a la Virgen («María divina y bella, / yo no supe más ni pudo / estenderse a más mi idea. / Perdonadme, y si por mí / el pueblo no os reverencia, / no corra eso a cuenta mía; / volved vos

45 «¡Qué de luces, qué de voces / en ella alumbran y suenan / todas las noches!, de cuyo / divino pasmo da cuenta / a los de Copacabana / para que, viniendo a verla, / della agradados la lleven / en procesión a su iglesia» (vv. 3795-3802).

por la honra vuestra», vv. 3886-92, o también: «Señora, / en vista está vuestro pleito, / pues de todos abogada / sois, hoy sedlo vuestra», vv. 3975-78), sus contrarios (la facción de los urisayas) se empecinan en desdeñar sus posibilidades artísticas[46]. Pero la suerte está echada y la talla llega ya a Copacabana lista para ser examinada. Calderón ha conseguido generar una inquietud y una expectación en el público que culminará con la apoteosis escénica de una nueva y elaborada apariencia:

> Tocan chirimías, córrese la cortina y vese en un altar adornado de luces y flores la imagen dorada, y al mismo tiempo en dos apariencias que llaman sacabuches bajan dos ángeles con tablillas, pinceles y matices de pintor en las manos, y mientras ellos cantan y toda la música responde dentro, van retocando los ángeles la imagen y ella se va convirtiendo (como mejor pueda ejecutarse) en una imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús en los brazos, la más hermosa, adornada y vestida que se pueda, que será aquella misma que se vio en la apariencia del incendio y de la nieve. (Acotación al v. 3990)

Sólo después de marcharse los ángeles llegan al lugar las gentes de Copacabana, quedando admirados ante la perfección de la talla y prorrumpiendo en exclamaciones y loas variadas, pues cada uno la ve de un modo particular. Los ángeles han culminado la obra y Yupangui certifica que es «la misma que yo / vi nevar sobre el incendio» (vv. 4069-70), enfatizando que tal perfección sólo puede deberse a una intercesión divina: «Dichosa mi insuficiencia / fue, pues si docto maestro / la hubiera labrado, a él / se atribuyera el acierto, / y no pasara de allí / la admiración a portento» (vv. 4109-14). Pero la espectacularidad calderoniana todavía nos reserva un nuevo prodigio, y es que la imagen se mueve sola y coloca al Niño Jesús en su brazo izquierdo[47], quedando la mano derecha libre para acoger la candela que le ofrece la máxima autoridad de entre los allí presentes, el virrey conde de Coruña. No se olvide que en realidad la advocación de Nuestra Señora de Copacabana es una forma más de la Vigen de la

---

46 «No es decente imagen / la que hasta ahora tenemos, / porque es labrada de un hombre / sin arte, ciencia ni ingenio» (vv. 3945-48). La recurrencia de este motivo tiene su origen en Ramos Gavilán, 1988, donde también aparece varias veces: «Así el obispo como los demás a cuyas manos llegaba la obra de aquel tan nuevo como simple entallador, la reían mucho, y no faltó quien, ultrajándole, le aconsejó que dejase aquel arte para los españoles». Ramos Gavilán, 1988, II, 3, pp. 219-220. Cito por la edición de Prado Pastor, cuyo texto modernizo.

47 Dentro de la amplia gama de imágenes de la Virgen con el Niño, lo normal es que éste se sitúe en el lado izquierdo. Ver Hernández Díaz, 1986, p. 20; 1971, p. 10.

Candelaria. Calderón cierra la comedia con los consiguientes cánticos y danzas conmemorativos.

La religiosidad popular al servicio de la exaltación iconográfica

De lo dicho hasta ahora se puede deducir que ambas comedias siguen un proceso en la elaboración de sendas imágenes marianas que ofrece llamativos paralelos. En el caso de *La Virgen de los Reyes* se declara expresamente el apego a la tradición popular en lo que atañe a la factura del icono. En el caso de *La aurora en Copacabana* podría argumentarse que hay un mayor ajuste a la historicidad del hecho amparándose en el seguimiento de una fuente concreta (Ramos Gavilán), pero el elemento legendario y mitificador también está presente, apareciendo en tres fases sucesivas: 1) el Francisco Tito Yupangui histórico invoca con sus plegarias la gracia de la inspiración para poder componer su talla[48]; 2) el P. Ramos Gavilán recoge esta idea en su *Historia* y la relata como dato incuestionable de la colaboración divina: «Entender se deja fácilmente aquesta obra desta bendita imagen haber sido obra de Dios, pues su principio, sus medios, y el importante fin que se consigue todo es Dios, en Dios, y por Dios, y así conocidamente obra la magestad divina»[49]; 3) Calderón reorganiza con amplia libertad los principales hitos del caso y, en aras de una mayor eficacia teatral, elimina algunos episodios (economía dramática) y agrega otros de su propio numen: conexión entre la Virgen del Cuzco y la de Copacabana, intervención angelical retocando y perfeccionando la talla, movimiento autónomo de la imagen colocando al Niño a un lado y tomando una candela con la mano libre.

Como se puede apreciar, Vergara y Calderón han escrito sus obras para mayor gloria y exaltación de sendas imágenes marianas de las que son devotos, insistiendo con énfasis en que su perfecto acabado se

48 Ramos Gavilán, 1988, II, 6, transcribe una relación del caso que la presenta como escrita por el propio imaginero Francisco Tito Yupangui. Interesan estos dos pasajes. «Yo lo rogava a Dios con el Vergen, y nos encomendávamos para que este hechora se saliesse bueno, lo mandé dezir un missa di Santéssema Trenedad, para que se saliesse bueno este hechora»; y «Luego la fue al Ecclesia para pedir la meserecordea di nostro Señior, para acertar el pintadura di la Emagen di nostra Señoira y lo dimás, pedendo en me oración licencia para alcançar estes obra, e me lo diesse mano para hazer vultos, e para ser buen pentor» (citas en pp. 235 y 236-237). Respeto la grafía del original, por tratarse de una transcripción pura del manuscrito de Yupangui, según advierte Ramos Gavilán: «Y para que se conozca su llaneza, bondad y santa simplicidad, la quise poner por el mismo estilo que él la tenía» (p. 234).

49 Ramos Gavilán, 1988, II, 3, pp. 217-218.

debe más a una voluntad sobrenatural que a la mano experta del artista. La idea de fondo es apuntar que fue el artista máximo (Dios) el artífice último de los iconos, por lo que los fieles habrán de contemplarlos con los ojos del alma además de con los del cuerpo. Dentro de estas mismas coordenadas se expresaba Nicolás de Cusa en el capítulo sexto de su tratado *La visión de Dios* (*De visione Dei*, conocido también como *De icone*), donde escribe: «Pero veo no con los ojos corporales, que miran este icono tuyo, sino con los ojos mentales e intelectuales la verdad invisible de tu rostro, que está aquí representado en una sombra contraída»[50]. Como explica André, el cusano apela aquí a la dimensión simbólica del arte que admite una íntima relación entre imagen y verdad, o entre representación y concepto, pues el icono remite «hacia la plenitud que lo funda, pero que él, no pudiendo agotarlo, señala solamente en su invisibilidad»[51]. De igual modo las dos tallas marianas se convierten en símbolos de la donación divina que llega a los hombres por intercesión angelical. El rostro de María no es invisible, como el de Dios, pero para poder plasmarlo en toda su plenitud y belleza ha sido necesaria la intercesión divina, pues no hay hombre o escultor capaz de imitarlo. De ahí la morosidad con que las dos comedias atienden a las distintas fases en la elaboración de los iconos, territorio donde los elementos propios de la tradición legendaria o la religiosidad popular cobran inusitada relevancia. El objetivo es, pues, aquilatar el valor de las tallas que reverencia el pueblo, subrayando su dimensión milagrosa y salvífica, tanto más acendrada cuanto más alejada quede de la simple manufactura humana. Suscribo plenamente las siguientes palabras de Velasco:

> La presencia de una imagen en una capilla o en un santuario no parece ser un hecho sin más. Es en muchas ocasiones un hecho singular o singularizado. La existencia de una leyenda es al menos una expresión de interés social por reconocer el hecho como un acontecimiento excepcional. No parece haber bastado la simple historia de una adquisición por compra a un artista o taller artesano, ni la mera donación que alguna persona ilustre o una simple devota hizo [...]. Los símbolos sagrados parecen contener algo de quien los ha enviado. Todo ocurre como si una imagen, un símbolo sagrado, perdiera su sentido o su valor si se hubiera visto tallar, o esculpir, si se conociera el tronco o el bloque de piedra de donde proceden[52].

---

50 Cusa, 1996, p. 72.

51 André, 1995, p. 579.

52 Velasco, 1989, p. 401.

Este mismo estudioso plantea una especie de esquema-pauta que suelen seguir con bastante regularidad las leyendas de hallazgos y apariciones de imágenes. En nuestro caso podría confeccionarse otro esquema-pauta paralelo que fije los estadios de elaboración de las imágenes. Sería el siguiente:

1) Aparición milagrosa de la Virgen bienhechora y salvífica.

2) Un testigo presencial del hecho retiene en su mente el rostro de María, poniendo todo su empeño en que se labre una imagen que la reproduzca con exactitud. En la comedia de Vergara es Fernando III quien encarga la hechura, según una descripción que él mismo redacta. En la pieza de Calderón será el propio testigo quien acometa la tarea del tallado.

3) Intento o intentos fallidos de labrar la imagen de la Virgen con dignidad. En *La Virgen de los Reyes* se detalla una tentativa fracasada y en *La aurora en Copacabana* dos. Se percibe que tal tarea sobrepuja las fuerzas humanas.

4) Aislamiento voluntario de los artistas en una habitación cerrada donde puedan trabajar sin ser molestados. En la comedia sevillana son dos ángeles quienes se encierran, mientras que en la de Calderón es Yupangui.

5) Intervención milagrosa o sobrenatural por la cual unos ángeles perfeccionan hasta lo sublime la factura del icono. En Vergara estos ángeles intervienen desde el principio del trabajo y en Calderón aparecen al final, culminando los pasos dados por el fervoroso pero inexperto imaginero Yupangui.

6) Exposición pública y entronización de la imagen, entre la admiración y el aplauso generales.

El territorio de la leyenda y la tradición religiosa popular cobran, pues, especial relieve en estos casos, y podrían citarse más ejemplos afines. Así, el origen de la tradición de la imagen de la Virgen de Guadalupe en Extremadura habla de un primer icono hecho por San Lucas que serviría de modelo para reproducciones posteriores[53]. Hispanoamérica es un espacio muy abonado para estas leyendas; el P. Vargas Ugarte especifica, entre otros más que sería largo de inventariar, nuevos casos de retratos marianos con intervención divina en su hechura[54]: Nuestra Señora de la Concepción de Sevilla del Oro, Nuestra Señora del Rosario de Baños, Nuestra Señora del Salto, Niña María de Jerusalén, Nuestra Señora del Guaico, etc.

---

53 Para examinar el tema de la Virgen de Guadalupe en el teatro áureo resulta de obligada consulta el trabajo de Graña.

54 Vargas Ugarte, 1956, tomo II, libro quinto, caps. I-III, pp. 261-283.

Concluiré aportando sucintas informaciones de los modernos historiadores del arte sobre las dos imágenes marianas de que vengo tratando. La Virgen de los Reyes se venera actualmente en la capilla real de la catedral de Sevilla, donde descansan los restos de Fernando III y otros monarcas. Hernández Díaz la describe así:

> Es un maniquí articulado, que mide un metro setenta y seis centímetros, con cabeza y manos modeladas [...]. El referido maniquí es de madera que, en algunos trozos me recordaba el ciprés y en otros muchos el alerce, y está revestido de una piel finísima, como de cabritilla, en magnífico estado de conservación [...]. El rostro, que mide veinte centímetros, se modeló de manera muy simplificada, limitándose a mostrar la forma de la nariz, boca y óvalo general, todo ello sin pormenor alguno, a excepción de las orejas, que están tratadas con minuciosidad, en alarde de realismo y de particular gracia expresiva[55].

Se trata de una figura gótica que puede datarse en la primera mitad del siglo XIII. Sobre su origen y procedencia asegura que, frente a la leyenda popular que hemos visto, ya desde los siglos XVI y XVII se barajaban dos hipótesis más realistas: o bien la imagen se hizo en Alemania por petición de Fernando III al emperador Federico II (el ser un maniquí articulado y con luenga cabellera recuerdan el arte germánico que busca el realismo), o bien se hizo en Francia y luego fue enviada a Sevilla por la reina Doña Blanca y su hijo el rey San Luis, tía y primo del santo rey don Fernando (las flores de lis que hay en el calzado podrían sustentar esta opción). Últimamente hay quien sostiene un posible origen en los talleres imagineros de Carrión de los Condes[56]. Recuérdese ahora la paradoja del auto de Lope de Vega sobre la Virgen de los Reyes, que fue rechazado por amoldarse más a la segunda de estas hipótesis que a la tradición popular.

La Virgen de Copacabana fue tallada por Francisco Tito Yupangui en 1582, siendo entronizada en la aldea de Copacabana al año siguiente. Ramos Sosa apunta que, tras el éxito con la imagen, este tallista creó su propia escuela, que se extendió por Chuquisaca (actual Sucre) y el Collao:

> Es una escultura hierática, refleja el concepto de la imagen de culto, de visión frontal, ciertos rasgos indígenas en el rostro y serena majestad. Su modelo sabemos que fue una escultura española de la igle-

55 Hernández Díaz, 1947, pp. 25-26.

56 Hernández Díaz, 1971, p. 14.

sia de Santo Domingo de Potosí [...]. El material en que se realizó la imagen es el maguey, una planta cactácea. Sobre una estructura muy liviana de troncos de maguey secos, se modelaba la pasta del mismo material con yeso, a continuación el lienzo con capa de estuco, dorado y policromía. Puede que al menos para el rostro se utilizara un molde que facilitaría repetir el icono ante los numerosos encargos[57].

Bibliografía citada

André, J. M., «La dimensión simbólica del arte en Nicolás de Cusa», *Anuario Filosófico*, 28, 1995, pp. 547-82.

Beutler, G., «Pedro Calderón de la Barca: *La aurora en Copacabana*», *en Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 63-74.

Calancha, Fr. A. de la, *Corónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, ed. I. Prado Pastor, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974-1982, 6 vols.

Calderón de la Barca, P., *La aurora en Copacabana*, ed. E. S. Engling, Londres, Tamesis Books, 1994.

———, *La aurora en Copacabana*, ed. R. Rojas y A. Pagés Larraya, Buenos Aires, Hachette, 1956.

———, *El santo rey don Fernando. Primera parte*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero y M. C. Pinillos, Kassel-Pamplona, Reichenberger - Universidad de Navarra, 1999.

Cervantes, M. de, *Viaje del Parnaso*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997.

Cotarelo, E., «Discurso preliminar», a su edición de *Comedias de Tirso de Molina*, I, Madrid, Bailly Baillière, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 4, 1906, pp. III-LXXXIV.

———, «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», introducción a su edición de *Comedias de Tirso de Molina*, II, Madrid, Bailly Baillière, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 9, 1907, pp. I-XLIV.

Cusa, N. de, *La visión de Dios*, trad. Á. L. González, Pamplona, Eunsa, 1996.

57 Ramos Sosa, 1999, p. 348.

Dixon, V., «Review» a la edición crítica de *La aurora en Copacabana* hecha por E. S. Engling, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 1998, pp. 264-266.

García Álvarez, C., «Las fuentes de *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca», *Revista Chilena de Literatura*, 16-17, 1980-1981, pp. 179-213.

Graña, M. C., «La Virgen de Guadalupe: de la leyenda al teatro», en M. G. Profeti et alii, *La Metamorfosi e il Testo. Studio tematico e teatro aureo*, Milán, Università di Verona-Franco Angeli, 1990, pp. 77-125.

Hartzenbusch, J. E., «Catálogo cronológico de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca», en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 14, 1858, pp. 661-82.

Hernández Araico, S., «La teatralización calderoniana de un mito americanohispano: *La aurora en Copacabana*, compendio de recursos teatrales en oportuna escenificación», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, t. II, ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad, 1996, pp. 251-68.

Hernández Díaz, J., *La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de la Archidiócesis. Estudio iconográfico*, Sevilla, Imprenta Suárez, 1947.

———, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1971.

———, *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro*, Madrid, FUE, 1986.

Hilborn, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.

Iscla Rovira, L., *Hipólito de Vergara, autor de «La Reina de los Reyes» de Tirso de Molina*, Madrid, CSIC, 1975.

Lohmann Villena, G., «Las fuentes de inspiración de una obra teatral de Calderón de la Barca sobre el Perú», *Fénix*, 22, 1972, pp. 69-73.

Matovelle, J. M., *Imágenes y santuarios de la Virgen santísima en la América española*, Quito, Talleres Salesianos, 1910.

Menéndez Pelayo, M., «Tirso de Molina», en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, Aldus, 1941, pp. 47-81.

Montoto, S., «Una comedia de Tirso, que no es de Tirso», *Archivo Hispalense*, 7, 1946a, pp. 99-107.

———, «Un auto de Lope de Vega rechazado», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1946b, pp. 429-433.

Morley, S. Griswold, y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Nieto Nuño, M., ed., *Diario del Conde Pötting, embajador del sacro-imperio en Madrid (1664-1674)*, Madrid, Biblioteca Diplomática Española, 1990 (vol. I) y 1993 (vol. II).

Pérez Pastor, C., *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.

Ramos Gavilán, A., *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco*, ed. I. Prado Pastor, Lima, 1988.

Ramos Sosa, R., «Virgen de Copacabana», en el catálogo de la exposición *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Ríos, B. de los, «Preámbulo» a *La reina de los Reyes*, en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, III, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 167-168.

Sánchez-Arjona, J., *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898. (Manejo la edición facsímil hecha en Sevilla, Ayuntamiento, 1994, con prólogo de P. Bolaños Donoso y M. de los Reyes Peña).

Simón Díaz, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, XI, Madrid, CSIC, 1976.

Tirso de Molina, *Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad de los Mercaderes de Libros desta corte, 1635.

———, *La lealtad contra la envidia*, ed. M. Zugasti, en *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina*, vol. 4, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.

Valbuena Briones, Á., *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977a.

———, «La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón», *Arbor*, XCVIII, 383, 1977b, pp. 39-53. (Es reproducción del cap. XIV del libro anterior: «La fuente agustina de *La aurora en Copacabana*», pp. 213-30).

Varey, J. E., y Salazar, A. M., «Calderón and the Royal Entry of 1649», *Hispanic Review*, 34, 1966, pp. 1-26.

Vargas Ugarte, R., *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Madrid, Jura, 1956, 3ª edición.

Vega Carpio, F. L. de, *Jerusalén conquistada*, en *Colección de las obras sueltas*, XV, Madrid, Antonio de Sancha, 1777.

Velasco, H. M., «Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local», en *La religiosidad popular. II: Vida y muerte: la imaginación religiosa*, coord. C. Álvarez Santaló, M. J. Buxó i Rey, S. Rodríguez Becerra, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 401-410.

Vergara, H. de, *Del santo rey D. Fernando y de la santísima Virgen de los Reyes*, Osuna, Manuel de Payva, 1629.

Zugasti, M., «La imagen de Francisco Pizarro en el teatro áureo: Tirso, Vélez de Guevara, Calderón», en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 127-44.

———, «Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara», en *Teatro, historia y sociedad*, ed. C. Hernández Valcárcel, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 35-52.

———, «Órbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. K. Spang, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 129-57.