LA ELABORACIÓN DEL ICONO DE LA VIRGEN DE LOS REYES EN EL AUTO CALDERONIANO *EL SANTO REY DON FERNANDO (SEGUNDA PARTE)*

Miguel Zugasti
(GRISO, Universidad de Navarra)

1. LA CONQUISTA DE SEVILLA, EL REY S. FERNANDO Y LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DE LOS REYES

Este trabajo es complementario de otro mío del año 2001 donde comparaba dos comedias marianas que dedicaban parte de la trama a escenificar el proceso de elaboración de sendos iconos de la Virgen[1]. Los títulos eran *La Virgen de los Reyes* (1629) de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* (hacia 1667-1669) de Calderón. Ahora me interesa poner en contacto estos dos textos con un tercero, también de Calderón: el auto sacramental *El santo rey don Fernando (Segunda parte)*, estrenado en Madrid durante el Corpus de 1671. El objetivo es mostrar cómo en las tres obras se asiste a una demorada representación del tallado de una imagen mariana que contiene notables similitudes; las semejanzas son tales que podemos hablar incluso de un esquema-pauta rector que ordena las fases a seguir en la confección de la talla, independientemente de que ésta represente a la patrona de Sevilla (Virgen de los Reyes) o de Copacabana, en los Andes bolivianos (Nuestra Señora de Copacabana). En todos los casos este esquema-

[1] Zugasti, 2001.

pauta incide en el valor milagroso del icono y en que posee una perfección tal que supera la manufactura humana, habiendo sido necesaria la intervención divina (ángeles escultores) para llegar a sus extremos de belleza.

Los dos autos que Calderón escribió para el Corpus de 1671 ofrecen la singularidad de seguir el mismo argumento: la vida del rey Fernando III de Castilla (1199-1252), muerto en olor de santidad y canonizado por el Papa Clemente X hacía tan solo cuatro meses, el 4 de febrero de 1671. Esta canonización, esperada en España, especialmente en Sevilla durante décadas, fue motivo de grandes festejos y muestras de alegría, entre las cuales hay que incluir el insólito hecho de que Calderón dedicase al evento dos autos con idéntico título, *El santo rey don Fernando*, distinguiendo tan solo entre primera y segunda parte, cosa que nunca volverá a repetir[2].

En estos autos Calderón comprime en clave alegórica y hagiográfica los hitos principales que marcaron la vida del rey San Fernando[3]. Para el objetivo planteado solo nos atañe la *Segunda parte*, centrada de modo exclusivo en la toma de la ciudad de Sevilla por las huestes de Fernando III. Hay aquí tres grandes bloques de acción: en el primero asistimos al sitio y toma de Sevilla, en el segundo se da paso a la leyenda de la Virgen de los Reyes y construcción de su imagen de bulto, y en el tercero tiene lugar la muerte y apoteosis del rey San Fernando[4]. A nuestros efectos resulta pertinente el bloque referido a la tradición de la Virgen de los Reyes, con su especial protección dispensada al rey santo y el milagroso proceso de elaboración de un icono suyo. La Virgen de los Reyes es patrona de la ciudad de Sevilla y de la Archidiócesis Hispalense; no se sabe si su nombre proviene de la frase bíblica «Per me reges regnant» (*Proverbios*, 8, 15: «Por mí los reyes

[2] No hay el menor asomo de duda sobre la autoría, pues ambos textos los incluyó Calderón en sus *Autos sacramentales... Primera parte* (Madrid, 1677).

[3] A fecha de hoy, en la serie de «Autos sacramentales completos» de Calderón, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, hay edición crítica de *El santo rey don Fernando (Primera parte)*, al cuidado de I. Arellano, J. M. Escudero y M. C. Pinillos, 1999. La edición de *El santo rey don Fernando (Segunda parte)* la prepara M. C. Pinillos y está próxima a publicarse.

[4] Bloques de acción que ya los señaló Valbuena Prat en la «Nota preliminar» a su edición del auto, p. 1289. Por criterios de asequibilidad cito siempre por esta edición, en *Obras completas, III. Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1991², pp. 1289-1319.

reinan») o porque en la capilla central de la catedral están las tumbas reales, donde ocupa un lugar preeminente la urna con el cuerpo incorrupto de San Fernando.

Las crónicas medievales coetáneas al propio Fernando III refieren con profunda admiración sus victorias sobre los musulmanes, como las tomas de Baeza, Tejada, Córdoba, Murcia, Jaén..., hasta llegar a su culmen con la conquista de Sevilla (1248). Desde antiguo se tiende a presentar sus hechos de armas como un conjunto de prodigios y favores sobrenaturales de que gozó el monarca en persona. A partir del siglo XIV ya se habla de milagros obrados por su cuerpo (me refiero al manuscrito de la *Estoria del santo cuerpo del rey don Fernando*) y se difunde la idea de su santidad, aderezada con detalles legendarios y apariciones varias (Santiago, San Isidoro, San Leandro...). El siglo XV reincide en esta presentación magnificadora del monarca, la cual cristalizará a lo largo del XVI con la muy reeditada *Crónica del santo rey don Fernando*, donde se traza sin tapujos una visión hagiográfica suya que gozó de gran predicamento, llegando incluso el Padre Juan de la Vega a incluir en un *Flos sanctorum* varios de sus milagros más famosos[5]. Todo, en fin, va encaminado a que en 1623 se inicie el proceso de beatificación, impulsado desde Sevilla y arropado por diversos escritos: Juan de Pineda, *Memorial de la excelente santidad y virtudes heroicas del santo rey* (1627); Hipólito de Vergara, *Del santo rey D. Fernando y de la santísima Virgen de los Reyes* (1629); Pablo Espinosa de los Monteros, *Epítome de la vida y excelentes virtudes del esclarecido y santo rey don Fernando III* (1631) y *Memorial [...] en orden a la canonización del santo rey don Fernando* (1633); Juan Antonio Vera y Figueroa, *San Fernando o Sevilla restaurada* (1632); etc. El proceso se dilata bastante y en 1655 es nombrado beato, culminando el trayecto con su canonización en 1671.

Prescindiendo ahora de todos estos datos, nos centraremos en la tradición popular que atribuye un especial amparo de la Virgen hacia el rey santo, gracias al cual pudo tener éxito en sus campañas bélicas, sobre todo en la toma de Sevilla. Espinosa de los Monteros apunta la existencia de un viejo manuscrito intitulado *Cosas y antigüedades de España* donde se dice que la victoria sevillana no se debió tanto a estrategia militar cuanto a la fe del monarca, pues antes de entrar en

[5] Remito para más detalles a González, 1980, vol. I, pp. 38-47.

batalla estuvo tres días rezándole a la Virgen de los Reyes, la cual se le apareció para anunciarle el éxito de la empresa. Torre Farfán describe así la escena, tomada de una pintura que se exhibió en la ciudad hispalense durante los festejos por la canonización:

> Sucedía luego [...] la plática célebre de la grande Señora (cuya advocación es de los Reyes) con su fiel y amante caballero, de cuyas dulces razones aseguró el santo príncipe la consecuencia breve de la entrega de Sevilla y el fin glorioso de sus trabajos.
>
> Para la demostración se pintaron los campos de Tablada hermosos, aunque ocupados de la noche, y, entre muchas, una real tienda de campaña donde sobre un altar resplandecía el soberano bulto de la Santísima Matrona (caudillo y compañera del santo rey en esta conquista), de cuyos labios maravillosos procedían, en un bulto, estas infalibles palabras: «Presto se te entregará la ciudad y tendrán fin tus trabajos», con el siguiente mote y letras:
>
> *Requiem dabit tibi Dominus* (*Isaías*, cap. 58)
> Vela el rey, porque es Argos el cuidado,
> toda el alma en su centro, que es María.
> Pasa la noche y llega el suspirado
> resplandor de la aurora al mejor día.
> Ve el sol más dulce, ve clarificado
> aquel rayo del norte que le guía,
> de cuya fausta luz oye su ruego:
> «Presto el triunfo será, será el sosiego»[6].

Otras advocaciones marianas unidas al fervor del santo rey son la Virgen de la Sede, Nuestra Señora de Valme o la Virgen de la Antigua; de esta última se cuenta que, cuando Sevilla aún estaba bajo el poder musulmán, Fernando fue de incógnito a ver una imagen suya que se hallaba oculta en un muro de la mezquita. Estas ideas de apariciones de la Virgen con presencia de imágenes suyas variadas (envueltas siempre en un halo de reverencial misterio), calaron hondo en el sentir popular. La tradición de la Virgen de los Reyes, inseparable de la ayuda prestada al rey Fernando III, fue la más divulgada y puede decirse que en el siglo XVII era de dominio general (nótese cómo Torre Farfán

[6] Torre Farfán, 1671, pp. 83-84.

habla de «plática célebre»), entrando de lleno en el ámbito del teatro. He aquí los hitos más destacados:

— En 1622 la ciudad de Sevilla encargó a Lope de Vega que redactara cuatro autos sacramentales para la fiesta del Corpus, indicándole expresamente que uno de ellos tratase sobre la imagen de la Virgen de los Reyes y su culto. Para orientar al Fénix sobre el caso se le remitió una memoria explicativa del argumento. Lope cumplió el encargo, mandó los cuatro autos y cobró 1200 reales por ellos[7], los cuales fueron preparados por las compañías de Hernán Sánchez de Vargas y Alonso de Olmedo. Pero tres días antes del Corpus el cabildo de la ciudad vio la muestra del auto de la Virgen de los Reyes y lo reprobó, prohibiendo que se representase; la razón: «estar errado en la parte principal, que es la verdad de la tradición; y la culpa de este error tuvo un capellán de la Real Capilla que, siendo nuevo en ella, sin más fundamento que haber visto dos flores de lis en los zapatos de la Virgen, pareciéndole que eran insignias de Francia y que San Luis pudo enviar al santo rey aquella imagen, lo certificó por una memoria que envió a Lope de Vega»[8].

— Ante este fracaso del auto mariano, en 1623 Hipólito de Vergara escribe a modo de desagravio la comedia *La Virgen de los Reyes*, representada en Sevilla por Cristóbal de Avendaño en febrero de 1624, con presencia de Felipe IV. La comedia dramatiza el origen milagroso del icono de la Virgen de los Reyes y su estrecha conexión con Fernando III. Se publicó en 1629 formando parte del libro de Vergara *Del santo rey D. Fernando y de la santísima Virgen de los Reyes*, y fue reeditada en 1635 a nombre de Tirso de Molina, en la *Segunda parte* de sus comedias, con una leve variante en el título: *La Reina de los Reyes*.

— En 1638 Juan Antonio de Ibarra compone el auto sacramental *El santo rey San Fernando*, por el que recibió 200 reales[9]. Fue su protagonista masculino un tal Íñigo de Albaisa (Sánchez Arjona sugiere que podría ser el conocido actor Íñigo de Loaisa), acompañado por su mujer en el principal papel femenino. Ambos solicitaron una ayuda de costa de 200 reales para sufragar «los vestidos y trajes que han

[7] Sentaurens, 1984, pp. 837 y 884, n. 27.

[8] Hipólito de Vergara, *Del santo rey D. Fernando y de la santísima Virgen de los Reyes*, 1629, «Discurso VII»; cito por la transcripción moderna de Iscla Rovira, 1975, p. 23. Ver asimismo Sánchez Arjona, 1898, p. 222; Montoto, 1946 y Zugasti, 2001, p. 428.

[9] Sentaurens, 1984, p. 838.

sido menester conforme al intento de la dicha representación, de que se nos ha seguido mucha costa y empeño respecto de no tener caudal para costearlos ni ser de uso para otra ocasión», la cual les fue concedida[10].

— En noviembre de 1642, en el corral de la Montería, Manuel Vallejo hizo una comedia titulada *El santo rey don Fernando*, de autor desconocido[11]. Dada la proximidad de fechas con el texto homónimo (o casi) de Ibarra, es probable que este sea un caso más de comedia adaptada para el corral a partir de un auto inicialmente escrito para el Corpus.

— El siguiente hito en la serie son los dos autos calderonianos de 1671, conmemorativos de la canonización de Fernando III. Ya se ha dicho que el motivo de la Virgen de los Reyes se localiza en la *Segunda parte*.

— El último dato conocido es la comedia de Jerónimo Guedeja Quiroga *La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes*, que en opinión de Iscla Rovira «es imitación de la de Vergara»[12]. Hay edición suelta, sin datos de imprenta, pero de Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael, finales del XVII[13].

De todos estos textos hoy solo conservamos la comedia de Vergara, los dos autos de Calderón y la refundición de Guedeja Quiroga. Respecto al siglo XVIII cabe agregar la trilogía de Manuel Durán *Historia cómica de la conquista de Sevilla* (Madrid, 1737), cuya primera parte, *Mentir con honra*, incluye la apariencia de la Virgen de los Reyes; y, por último, la *Comedia nueva titulada la conquista de Sevilla por Fernando III* (Sevilla, 1799), de Juan Manuel Martínez.

[10] Sánchez Arjona, 1898, p. 322. Nótese que hay una ligera diferencia en el título: *El santo rey San Fernando* en Sentaurens y *El santo rey D. Fernando* en Sánchez Arjona.

[11] Sentaurens, 1984, pp. 512-13 y 1106.

[12] Iscla Rovira, 1975, p. 48.

[13] Simón Díaz, 1976, p. 325, localiza un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid y otro en la Biblioteca Nacional de París. Cotarelo y Mori, 1907, p. XXXIV, menciona la existencia de dos impresos distintos, ambos en cuarto y con 16 hojas, pero en uno están numeradas y en otro no.

2. Hechura del icono de la Virgen de los Reyes

Entrando en el estudio dramático del auto *El santo rey don Fernando* (me referiré siempre a la segunda parte, prescindiendo de ahora en adelante de señalar el numeral), desde el principio se plantea la trama como el enfrentamiento entre musulmanes y cristianos: representan a los primeros Abenyuceph, rey de Sevilla, y Sultana, que encarna a la secta de Mahoma; los segundos gozan de mayor asistencia, contándose entre ellos el rey Fernando III, su hijo Alfonso (futuro Alfonso X el Sabio), los maestres de las órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara, el prior de la orden de San Juan, el arzobispo de Santiago, el obispo de Segovia y un alférez real. Empiezan los preparativos para la batalla y los españoles salen enarbolando un «estandarte blanco, pintada en él la imagen de Nuestra Señora con el Niño en brazos, dorado el ropaje a flores, como suelen pintarse las que comúnmente se llaman de la Antigua» (p. 1298). Es la primera referencia mariana del texto, que se corresponde con la advocación de la Antigua, asociada también al santo rey. Fernando arenga a sus tropas para la batalla e invoca el favor de la Virgen, pues «nunca intenté facción / que no fuese consultada / con Vos», añadiendo en seguida que «las estatuas, / imágenes y pinturas / vuestras son todas mis ansias» (p. 1299), en lo que es una clara anticipación del motivo iconográfico que luego adquirirá importancia.

Fernando III es dibujado como un gran estratega que dispone hasta el último detalle del asedio de Sevilla; cubierta esta faceta bélica llega el turno de la devocional, pues se retira a su tienda de campaña para implorar a solas el favor divino:

> Quédase dormido, suenan las chirimías y ábrese un carro de nubarrones y estrellas, y vese en él un trono de serafines, en que vendrá sentada una Niña, vestida como pintan la imagen de los Reyes de la Santa Iglesia de Sevilla, con el Niño en brazos, y a sus lados dos ángeles, como que sustentan el trono. (p. 1301)

Tras los correspondientes cánticos entonados por los ángeles, la Virgen le habla al rey y le augura el éxito de su conquista[14]: «en Sevilla

[14] He aquí el parlamento completo: «Fernando, de tu celo, / tu amor y tu piedad / las ansias me han traído / a que te venga a dar, / en ese misterioso / sueño,

tendrá / su logro tu placer, / su premio tu pesar». Al terminar la visión hay ruidos de batalla campal (cajas, trompetas y voces) que despiertan a Fernando, quien se había quedado embargado por lo portentoso del caso y la extrema belleza de María:

¡Cielos! ¿Qué gloria en la tierra
es la que mis ojos ven? (p. 1302)

Suceden ahora nuevas incidencias bélicas, pero la visión celestial sigue en su mente y ordena vengan a Sevilla los mejores escultores:

Al punto habéis de avisar
que los maestros que se hallaren
en Castilla y en León
que con mayor perfección
el noble arte ejercitaren
de la escultura, me envíen,
porque los he menester. (p. 1304)

El espectador ya intuye que el santo rey busca a esos tallistas para encargarles la hechura de una imagen de la Virgen que sea perpetuo recuerdo del prodigio que ha contemplado; en refuerzo de esta idea vuelve a evocar los pormenores de la visión:

Vi (pero no sé si vi),
soñé (no sé si soñé,
que ni ver ni soñar fue,
bien que soñar y ver sí)
que ese azul hermoso velo
se rasgaba y de él salía
nueva aurora, nuevo día,
nuevo sol y nuevo cielo;
nuevo cielo en su arrebol,

interior señal / de que pudo tu Fe / mover mi Caridad. / Y porque la Esperanza / nunca se quede atrás / (que la Esperanza es siempre / la que adelante va), / pues crees y amas, espera, / que en Sevilla tendrá / su logro tu placer, / su premio tu pesar» (pp. 1301-02). Cabe anotar cómo la mención de las tres virtudes teologales y el *creer*, *amar* y *esperar* del santo sirven para conectar este episodio con la primera parte del auto, que concluía con los triunfos de las tres virtudes.

nuevo día en su hermosura,
nueva aurora en María pura
y, en su Hijo, nuevo sol.
Con él en brazos me dijo:
«Presto tendrán tus pesares
fin y de templos y altares
te dará el premio mi Hijo». (p. 1304)

Las palabras de la Virgen encerradas en estos tres últimos versos, que no se habían citado antes, además de anticipar la canonización del rey, son un calco de las divulgadas por la leyenda, que Torre Farfán (recuérdese) resume así: «Presto se te entregará la ciudad y tendrán fin tus trabajos» y «Presto el triunfo será, será el sosiego»[15]. Por segunda vez insiste Fernando en su deseo de encargar una escultura; quiere tener «presente lo que vi», «tener delante» a la Virgen con el Niño («aquellos dos objetos») para encomendarse a ellos:

A cuyo intento
dije a don Arias que vaya
a convocar escultores;
que fuera gran dicha mía
que un retrato de María
animase mis temores
siempre que su imagen vea.
Y más si copiase fiel
el primor de su cincel
el dictamen de mi idea. (p. 1304)

Una vez planteado el motivo iconográfico, la acción se reconduce al plano bélico, mencionando los principales hechos de armas: se destruye el puente de barcas que unía Sevilla con Triana y se estrecha el cerco de la ciudad. Todavía hay espacio para alguna evocación mariana del santo rey[16], pero lo importante es que al fin Sevilla y su rey

[15] Sorprende un poco que estos tres versos comandados por el adverbio *presto* no se reprodujeran en la anterior escena de la aparición de la Virgen y su plática al rey, siendo recurso dramático muy socorrido el hecho de repetir dos o más veces algunas palabras clave para que se fijen bien en la retentiva del auditorio.

[16] Estas son sus palabras tal y como reza el texto: «Y vos, soberana Reina / de ángeles y hombres, pagadme / el desvelo que me cuestan / los escultores que están

moro Abenyuceph se rinden de modo incondicional al ejército castellano (esto ocurrió el 23 de noviembre de 1248). No ha sido necesario romper el cerco por la fuerza bruta y Fernando está satisfecho de que la conquista se haya hecho «sin costa de almas perdidas» (p. 1310). Sucede a continuación la simbólica entrega de las llaves de la ciudad y la entrada triunfal de los cristianos (escenas muy repetidas en pinturas y lienzos, como bien se dice en el texto). Aunque Calderón no lo especifica, se está evocando la solemne procesión de entrada en la ciudad que tuvo lugar el 22 de diciembre de 1248, cuando cerraba la comitiva una imagen de la Virgen de los Reyes en carro triunfal. Todos se dirigen en primer lugar a la mezquita, la cual de inmediato será consagrada en iglesia. Concluye así el bloque principal del auto, centrado en la toma de Sevilla, y se cede el paso al segundo bloque, consagrado a las vicisitudes de la talla de la Virgen.

De momento ya sabemos que Fernando III ha buscado artífices que realicen la tarea, pero el personaje antagónico de Sultana nos advierte de la enorme dificultad que ello entraña:

> Para colocar en ella [la capilla real]
> un retrato de María
> hace varias diligencias,
> hasta hallar quien se la copie
> del ejemplar de su idea.
> Pero ¿por qué esto me aflige,
> me angustia y me desespera?,
> si antes debe confiarme
> que conseguir no lo pueda,
> pues no puede haber quien la haga
> tan bella que la parezca.
> ¿Qué artífice habrá en el mundo
> que a retratarla se atreva? (p. 1312)

Fernando III confirma las sospechas sobre la imposibilidad material de hallar un imaginero capaz de reproducir fielmente la imagen de María que él presenció:

/ labrando imágenes vuestras, / hasta que me honréis, Señora, / con una que se os parezca» (p. 1307).

Los mayores escultores
no han mi idea retratado,
pues el que más la ha imitado
solo la dio unas colores,
unas aguas o esplendores,
lejos de la perfección
que está en mi imaginación. (p. 1313)

Calderón está preparando el terreno para que el espectador asuma que un cometido de esa naturaleza sobrepuja las fuerzas humanas. No hay en todo el reino escultor capaz de retratar con acierto a la Virgen María. Así, para conjurar el peligro del fracaso, solo cabe adentrarse por la vía sobrenatural o maravillosa. En efecto, los dos ángeles que intervinieron en la apariencia inicial de la Virgen de los Reyes vuelven a entrar en acción, vestidos ahora de peregrinos y hablando con tono extranjero. Solicitan a Fernando que les sea encomendada la escultura, pero éste, dada su juventud, recela de que puedan tener éxito cuando hasta ahora han fracasado «otros / viejos en la profesión» (p. 1313). Los ángeles responden que sí sabrán hacerlo porque se han criado con un «Escultor» que les enseñó el arte, el cual «un día / una estatua fabricó / solo de barro», tan perfecta que únicamente le faltaba hablar, y más tarde «otra fabricó de hueso» (pp. 1313-14). La alusión a la creación de Adán y Eva es transparente; el santo rey accede gustoso a que realicen la obra y los ángeles ponen sus peculiares condiciones:

Que nadie llegue a ver
ni a examinar, ni saber
cómo o cuándo trabajamos,
pues sin que nadie nos vea
ni hable, ni jornal nos dé,
encerrados hasta que
acabemos la tarea
hemos de estar. (p. 1314)

Fernando asiente a todo y los ángeles le piden «que de tu idea nos des / noticias, para que de ella / copiemos la imagen bella / que hemos de labrar», a lo cual él responde con un fervoroso soneto donde comprime toda la belleza de María. El rey asigna un aposento donde

los misteriosos peregrinos se recluyan a trabajar, recayendo en el personaje semigracioso de Tropezón la tarea de llevarles la comida. El santo rey solo pide que hagan una excepción con él y permitan que vaya alguna vez a contemplar su trabajo, respondiéndole los ángeles que «cuando quisieres podrás / venir, y quizá hallarás / el retrato de tu idea» (p. 1314). Todo está dispuesto y se retiran los dos ángeles, introduciendo Calderón aquí un breve episodio cómico cuando Tropezón les lleva la comida y el vino hasta la puerta; el gracioso recela entonces de ellos porque solo les oye tañer instrumentos musicales y, por otra parte, no han solicitado ni herramientas ni un madero con el que hacer la talla, pero sí que han aceptado las vituallas. Tropezón sospecha que todo es un engaño y que los peregrinos solo quieren comer, beber y cantar, así que avisa al rey y da la voz de alarma. Fernando oye los cánticos celestiales y quiere entrar, pero la puerta está cerrada y es preciso echarla abajo entre todos, momento cumbre y de máxima expectación que se resuelve con la apertura del correspondiente carro y esta apariencia:

> Vese en un trono la misma Niña que hizo la imagen, inmoble, como si fuera estatua, y dos elevaciones en que subirán los ángeles cantando. El pan y el vino estarán en el plano del trono, como en forma de altar, y todos se hincan de rodillas. (p. 1316)

Tras la expectación generada, los concurrentes prorrumpen en expresiones admirativas y hablan de *maravilla*, *asombro*, *prodigio*, *portento*…, elevadas por el rey santo a la categoría de *milagro*, pues «veo / despierto la misma copia / de aquella que vi durmiendo» (p. 1316). Los ángeles han desaparecido por lo alto y solo queda el icono de la Virgen de los Reyes en su perfección, el cual se corresponde con la *idea*, *visión* o *imaginación* que tuvo Fernando, resuelto escenográficamente por el sencillo método de colocar a la misma niña actriz en las dos apariencias. El cuadro se completa con el pan y el vino sobre el altar (el resto de viandas quedan «por el suelo»), símbolos eucarísticos de obligada presencia en un auto sacramental como este.

3. La religiosidad popular al servicio de la exaltación iconográfica

El detallismo con que se expone la progresiva hechura de la estatua demuestra que Calderón conocía bien la arraigada tradición sevillana que desde siglos atrás relacionaba a Fernando III con la Virgen de los Reyes. En este auto él activa de nuevo esta vieja leyenda, a la cual pudo acceder tanto por vía oral como escrita, o por ambas a la vez. Dando por definitivamente perdidas obras al caso como los autos de Lope de Vega de 1622 o de Juan Antonio de Ibarra de 1638 (ver *supra*, apartado 1), sí que pudo leer sin problemas la comedia de Hipólito de Vergara *La Virgen de los Reyes*, bien sea en la edición príncipe de 1629 o en la segunda de 1635, esta vez a nombre de Tirso de Molina y con el título de *La Reina de los Reyes*. Como he apuntado en un trabajo anterior, la comedia de Vergara es el primer texto dramático conocido que se ocupa de la milagrosa intervención angelical en el tallado de la imagen mariana[17], exponiendo con gran morosidad una larga serie de detalles que luego secundará Calderón (con lógicos cambios en lo menor, pero coincidiendo en lo mayor); no en vano, los dos escenifican una misma tradición hispalense y repiten un mismo proceso de creación icónica.

Leyenda y literatura aúnan esfuerzos e intereses para mayor gloria y exaltación de la Virgen de los Reyes, pues al insistir en que el perfecto acabado de su imagen se debe más a la voluntad sobrenatural que a la mano experta del artista, se realza su poder de mediadora y benefactora de los hombres[18]. Con todo, este fenómeno no se ciñe o limita a la representación de la patrona de Sevilla; el recurso a lo mágico o maravilloso para ofrecer una imagen decente de María fue motivo de anécdotas entre pintores e imagineros de todas las épocas. Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* habla de un devoto artista que, al querer esbozar el rostro de la Anunciata: «se quedó dormido, llenose la iglesia de resplandor y fragancia; acudieron al espectáculo los frailes y hallaron aquel soberano rostro hecho sin obra del pintor»[19]. En la misma línea de intercesión divina se expresa a principios del siglo XVII fray Diego de Ocaña (OFM), quien recorrió bue-

[17] Ver Zugasti, 2001, pp. 434-38.

[18] Ver Freedberg, 1992.

[19] Carducho, *Diálogos de la pintura*, 1633, diálogo I, fol. 7v.

na parte de Hispanoamérica divulgando el culto mariano y pintando cuadros de la advocación de Nuestra Señora de Guadalupe. En septiembre de 1601 se consagró uno de sus cuadros guadalupanos en el convento franciscano de la villa imperial de Potosí, comentando lo siguiente:

> Yo, con buen celo y ánimo, tomé los pinceles del óleo, cosa que en toda mi vida había hecho, solo con la noticia que yo tenía de la iluminación. Y guiándolos la Virgen Santísima, hice una imagen con tanta perfección, del mismo alto y tamaño de la de España, que toda la villa se movió a mucha devoción»[20].

Poco después, en noviembre de 1601, Diego de Ocaña está ya en Chuquisaca (o, lo que es lo mismo, la ciudad de La Plata) y vuelve a pintar otra imagen, con este resultado:

> Comencé, pues, en casa del deán a hacer la imagen como si yo fuera el pintor más extremado del mundo, y puedo afirmar con verdad que en toda mi vida había tomado pincel al óleo en la mano para pintar, si no fue esta vez; sin tener yo más práctica de esto, de la que tenía en la iluminación de aquellas imágenes que en España, sin haber tenido maestro que me enseñase, hacía. Y con la ayuda de nuestra Señora, favoreciendo a mi buen deseo, es de manera la pintura que no han tenido que enmendar famosos pintores que después vinieron, no sin admiración de todos, por no haberlo yo usado; lo cual dificultosamente creyeron[21].

Calderón conocía y participaba de estas ideas antes incluso de escribir el auto sobre San Fernando, como lo prueba su comedia *La aurora en Copacabana*, pieza celebrativa de la devoción a la Virgen de Copacabana que tanto auge alcanzó en el siglo XVII por tierras de América y España. La comedia se publicó en 1672 en la *Cuarta parte* (Madrid, José Fernández de Buendía), si bien en torno a su fecha de composi-

[20] Álvarez, 1969, p. 168.

[21] Álvarez, 1969, p. 215. Nuevos ejemplos de este mismo proceso se exponen en el apartado de las conclusiones. Saliéndonos del ámbito devocional católico, en la *Historia natural* de Plinio el Viejo se cita al pintor jonio Parrasio (siglo IV a. C.), que pasaba por ser el artista que mejor sabía expresar los sentimientos del alma; se dijo de él que estaba en contacto directo con los dioses, los cuales guiaban su mano hasta llegar al límite de la perfección pictórica.

ción hay opiniones para todos los gustos (con un abanico que dista desde 1651 hasta 1672). A día de hoy el único dato cierto de representación —poco conocido por la crítica teatral— proviene del *Diario del Conde de Pötting*, embajador austriaco en la corte española durante los años 1664-1674. Este erudito embajador anotó lo siguiente en su *Diario*, el día 16 de noviembre de 1669: «Fuime con la condesa a la comedia del origen de nuestra Señora de Copacabana en las Indias; asunto bellísimo»[22]. Partiendo de esta fecha segura y atendiendo —de la mano de Hernández Araico[23]— a que solo en 1667 se reabrieron los teatros madrileños tras la muerte de Felipe IV, estimo como muy probable que el estreno de esta comedia calderoniana pudo ser hacia 1667-1669 (o sea, entre dos y cuatro años antes de redactar sus autos sobre el rey San Fernando).

La tercera jornada de *La aurora en Copacabana* se dedica por extenso a la glorificación de una imagen mariana con la advocación de Copacabana, la cual sigue un itinerario en su manufactura que concuerda en lo esencial con lo entrevisto sobre la Virgen de los Reyes: aparición inicial de María, vanos intentos de un imaginero por reproducir la bella expresión de su rostro y actuación final de dos ángeles que retocan el icono hasta dejarlo perfecto, sin mácula, en consonancia con el modelo que representa[24]. En todos los casos señalados (recuérdese: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara, 1629; *La aurora en Copacabana*, h. 1667-1669 y *El santo rey don Fernando*, 1671), la idea de fondo es apuntar que fue el artista máximo (Dios) el verdadero artífice de los iconos, de modo 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 repre-

[22] Nieto Nuño, ed., *Diario del Conde de Pötting*, vol. II, p. 72.

[23] Hernández Araico, 1996, p. 259.

[24] Para un examen pormenorizado de la elaboración del icono de Nuestra Señora de Copacabana remito de nuevo a mi trabajo de 2001, pp. 438-43. También Bauer, 1969, pp. 89-95, relaciona *La aurora en Copacabana* con la segunda parte de *El santo rey don Fernando*.

sentado en una sombra contraída»[25]. 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»[26]. De igual modo las tallas de la Virgen se convierten en símbolos de la donación divina que llega a los hombres por mediación 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 los textos atienden a las distintas fases en la elaboración de las imágenes, 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[27].

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 estatuas marianas. Sería el siguiente:

[25] Nicolás de Cusa, *La visión de Dios*, p. 72.
[26] André, 1995, p. 579.
[27] Velasco, 1989, p. 401.

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 y el auto de Calderón el testigo es Fernando III, el cual pronto encargará la hechura de la estatua a diversos artistas. En *La aurora en Copacabana* será el propio testigo, Francisco Tito Yupangui, quien acometa la difícil tarea del tallado.

3) Intentos fallidos de labrar la imagen de la Virgen María con dignidad. En *La Virgen de los Reyes* solo se habla de una tentativa frustrada, en *La aurora en Copacabana* son dos y en *El santo rey don Fernando* aparece un plural indeterminado, siendo varios los escultores que fracasan en su empeño. Se percibe con nitidez que semejante tarea supera las fuerzas humanas.

4) Aislamiento voluntario de los artistas en una habitación cerrada donde puedan trabajar sin ser molestados. En el caso de la Virgen sevillana son dos ángeles vestidos de peregrinos quienes se recluyen en un aposento, mientras que en la comedia de Copacabana será Tito Yupangui quien se encierre.

5) Intervención milagrosa o sobrenatural por la cual unos ángeles perfeccionan hasta lo sublime la factura del icono.

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

El seguimiento de estas pautas nada tiene de casual o espontáneo; creo más bien que responde a un paradigma icónico de honda raigambre popular, paradigma que, igual que lo hemos hallado en Sevilla y en Bolivia, se localiza en otras partes e incluso en otras religiones alejadas del cristianismo. Constato brevemente dos nuevos ejemplos.

3. 1. La Cruz de los Ángeles de Oviedo

El primero nos retrotrae al reinado de Alfonso II el Casto, en concreto al año 808, cuando este rey astur dona la milagrosa Cruz de los Ángeles a la iglesia de Oviedo. Esta famosa cruz, que recibe el nombre de los Ángeles porque según la leyenda fueron dos de ellos quienes la tallaron, hoy en día se custodia en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, siendo pieza muy preciada del tesoro catedralicio, que ha pasado a formar parte del escudo de la capital ovetense. Un apretado resumen de su origen legendario nos lo ofrece Pedro Ordóñez de

Ceballos en su libro *Cuarenta triunfos de la santísima Cruz* (1614), en concreto en el triunfo XXVIII[28]:

Fue el rey don Alonso de limpia y católica vida, amigo de la justicia y grandísimo defensor de la fe, del número de los reyes godos hispanos cuarenta y tres. En Oviedo, donde en aquel tiempo estaba la corte, edificó un sumptuosísimo templo con título de San Salvador, adornándole de muchos y muy ricos ornamentos, trasladando en él todas las reliquias que de Toledo y de lo demás de España habían sido llevadas a las Asturias por temor de las entradas que ordinariamente hacían los moros enemigos de la fe. Y para mayor ornato del templo determinó hacer una cruz de arquitectura y riqueza admirable. Estando un día en palacio considerando en la cruz que deseaba hacer, vio de una ventana pasar por la plaza que está delante de palacio dos mancebos gentileshombres, al parecer estranjeros, y mandándoles llamar, entre otras cosas les preguntó qué oficio tenían, a lo cual respondieron ser plateros. El rey holgó mucho dello y diciéndoles el deseo que de hacer la cruz tenía, ofrecieron de hacerla tan rica y curiosa cuanto jamás se hubiese visto su igual. El rey, con mucha alegría, les mandó proveer de recado suficiente, aposento en palacio acomodado para aquel ministerio y, dándoles tanta cantidad de oro y plata cuanta dijeron ser necesaria, con infinito número de piedras preciosas, les encargó la diligencia y cuidado en aquella obra, animándoles con que la satisfación sería aventajadísima. Con esto les dejó comenzando la obra, y el día siguiente, deseoso el rey de ver proseguir la obra, envió uno de sus mayordomos a visitar los plateros. Luego que llegó al aposento vio dentro tan estraño resplandor que parecía un oriente, y entrando dentro halló acabada la cruz, de la cual salía el dicho resplandor, y no halló los plateros. Admirado de semejante caso volvió al rey y dio parte de lo que pasaba, el cual, dudoso de semejante cosa, acompañado de muchos caballeros, fue al aposento donde estaba la cruz y halló ser verdad lo que le habían dicho, y la cruz acabada con tanto primor y artificio con cuanto no pudieran manos humanas acabar en muchos años, ni la industria ni saber de hombres podía llegar a tanta hermosura, porque el artificio de la obra excedía a la riqueza de la materia. Considerando el santo rey que aquella cruz no se podía haber hecho sin gran milagro de Dios, y que aquellos mancebos plateros eran ángeles, dando a su Majestad muchas gracias por tan gran beneficio y merced, mandó juntar toda la clerecía y cabildos eclesiástico y secular, y ordenó una solenísima procesión.

[28] Ordóñez de Ceballos, *Cuarenta triunfos de la santísima Cruz*, fols. 181v-183r.

Cabe añadir que este episodio se recoge también en nuestro teatro áureo, en concreto en la comedia de Mira de Amescua *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*, en cuya escena final presenciamos cómo dos divinos plateros fabrican la citada Cruz de los Ángeles. Es pieza temprana, de 1603[29], publicada en 1616 en la *Flor de las comedias de España de diferentes autores. Quinta parte* (Barcelona, Sebastián de Cormellas).

3. 2. Imagen del dios Jaganatha (Puri, Orissa, India)

El segundo ejemplo se ubica en el este de la India, en la ciudad de Puri, estado de Orissa. El más famoso templo de dicha ciudad está consagrado al dios Jaganatha, uno de los avatares de Vishnú. Esta vieja leyenda hindú, popularizada en España por G. A. Bécquer en *El caudillo de las manos rojas*, no sigue miméticamente todas las fases del esquema apuntado, pero sí se aprecian con nitidez algunas de ellas. El elemento misterioso o fantástico que se anticipa en las tres primeras fases se resume aquí en el cuervo (o corneja) que anuncia a Indramena (Indradyumna, rey de Utkala, actual Orissa) la aparición de un tronco en la playa indicando el lugar exacto donde se habrá de construir un templo dedicado a Vishnú; de dicho tronco se hará luego una estatua del dios para que presida el templo. La siguiente fase, la del mágico escultor que se encierra en una habitación con el tronco y exige no ser interrumpido, se cumple a raja tabla. La mayor novedad se concentra en el paso subsiguiente, cuando el rey incumple la norma del escultor y lo espía a través de una rendija; al percatarse el artista de que está siendo espiado, no duda en interrumpir su trabajo y marcharse, dejando la talla a medio esculpir, deforme y fea, en apenas un bosquejo de la maravilla que iba a ser (Bécquer habla de «horroroso ídolo»). A pesar del contratiempo, el rey acepta el icono a medio tallar del dios y lo entroniza en el nuevo templo, el cual sigue venerándose en la actualidad por los hindúes. He aquí la parte principal de la leyenda[30]:

El templo y la nueva ciudad se fabricaron con la mayor prontitud; pero las obras estaban ya concluidas y no parecía el dios. Esta tardanza producía

[29] Ver Zugasti, 2003, p. 898.
[30] Dubois-Latreyta, 1829, vol. II, pp. 343-44.

una continua inquietud en el espíritu del príncipe, cuando un día levantándose temprano vio, en fin, sobre la orilla del mar el tronco del árbol que con tanta impaciencia esperaba. Postrose tocando con la cabeza en tierra y exclamó con el entusiasmo de su alegría:

«¡Oh, el más feliz de los días de mi vida, pues me das en este momento pruebas evidentes de haber nacido bajo una estrella propicia, cuyos sacrificios reciben con agrado los dioses! Nada puede compararse con el fruto que saco de esta felicidad, pues veo con mis propios ojos al Ser supremo, cuando los hombres más ilustrados y más virtuosos no tienen la fortuna de verlo».

Concluida por el rey la manifestación de su acatamiento respetuoso, fue a ponerse al frente de cien mil hombres que acudieron a presentarse al nuevo dios, y cargándolo en sus hombros lo llevaron con estraordinaria pompa al templo.

No tardó en llegar el famoso carpintero Vichia-carma, y tomó a su cargo el dar la figura y forma del dios Krichna al tronco del árbol que acababan de depositar en el templo: prometió ejecutar la obra en el término de una noche, pero con la condición de que nadie había de verle trabajar: una simple ojeada indiscreta había de ser suficiente para que él abandonase la obra sin remedio.

Convenidos en este punto, puso luego Vichia-carma manos a la obra. Como el rey no oía ruido alguno que saliese del taller, porque se trabajaba en silencio, se imaginó que no pudiendo el carpintero cumplir su contrata se había huido, y para asegurarse de ello se acercó poco a poco a ver si por las rendijas de la puerta podía descubrir alguna cosa. Con particular satisfacción vio que el artífice trabajaba sosegadamente, y se retiró; pero tuvo la desgracia de haberlo visto Vichia-carma, quien ofendido por habérsele faltado a la palabra abandonó su obra en el estado en que se hallaba, que era un bosquejo con algunas confusas facciones de figura humana. Finalmente, el tronco del árbol quedó casi en su primer estado, el mismo en que se le ve el día de hoy.

Afligió en extremo a Indra-mena este contratiempo, pero no por eso dejó de reconocer por su dios al tronco del árbol [...]. Tal es la historia de la fundación de la ciudad de Purruch-atma (hoy Chaguernat) y la del tronco del árbol que se adora allí bajo el nombre de Chaganata ('señor del mundo').

El texto pertenece al español Celedonio de Latreyta, que fue factor de la Real Compañía de Filipinas en la costa de Coromandel y en Bengala, hombre interesado en temas orientales y que tradujo al español el libro del abad J. A. Dubois, *Costumbres, instituciones y ceremonias de los pueblos de la India Oriental* (manejó la edición parisina de

1825), libro que en el ámbito hispánico quizás no sea muy conocido, pero que es un clásico de la antropología hindú. Existen dos ediciones de esta traducción de Celedonio de Latreyta (1829 y 1842), y cualquiera de ellas pudo manejar Bécquer para escribir *El caudillo de las manos rojas* (primera edición de 1858). En los tres últimos capítulos de *El caudillo* es donde se incluye esta anécdota[31], que Bécquer —gran amante de tradiciones legendarias y milagros— la narra con todo lujo de detalles, imbricando su texto en el paradigma escultórico que venimos examinando. Es casi seguro que un sevillano como él, al leer lo relativo al icono de Jaganatha tuvo que asociarlo de algún modo con la leyenda de la Virgen de los Reyes; ello explicaría ligeros cambios como el de convertir al mágico carpintero de que habla Dubois en un peregrino extranjero, detalle coincidente con lo que hemos visto para los casos de Sevilla y Oviedo (Cruz de los Ángeles). Cambios de mayor entidad, como el hecho de convertir la inicial estatua de Vishnú (dios protector y conservador de la vida) en otra dedicada a Shiva (dios de la destrucción y la muerte, necesarias para la regeneración), son fruto de su genialidad e inventiva, puestos al servicio del principio rector de *El caudillo de las manos rojas*, que es la confrontación entre el mal y el bien, el pecado y el ansia de perdón.

4. Conclusiones

En resumen, el territorio de la leyenda y la religiosidad popular cobran especial relieve en todos los casos examinados, y podrían citarse muchos más. Parece ser que la advocación mariana más antigua es la de la Virgen del Pilar, que se remonta hacia el año 40 d. C., con la aparición de la Madre de Dios a Santiago cuando predicaba en la Celtiberia, donde hoy se ubica la ciudad de Zaragoza; según la tradición (plasmada por escrito en documentos del siglo XIII, así como en

[31] Para calibrar la influencia de Dubois en los capítulos V-VII de *El caudillo de la manos rojas*, interesa leer todo el apéndice V, «Noticia sobre el origen del templo famoso de Chagnata. (Los europeos le llaman Chaguernat)», según la traducción de Latreyta de 1829, vol. II, pp. 336-44. En torno a la influencia oriental en esta y otras leyendas becquerianas hay bastante bibliografía, pero es J. Estruch el primer editor moderno que vincula de modo inapelable a Dubois con Bécquer, aunque habría que enmendar la referencia al texto londinense de Dubois de 1817 por la del texto parisino de 1825, según confiesa Latreyta en la portada de su traducción de 1829.

la *Crónica de Aragón* de Vagad, de 1499), la Virgen se le apareció al apóstol sobre un pilar y rodeada de un coro de ángeles, añadiendo después que ella misma puso en manos de Santiago una pequeña estatua suya de madera. Al siglo VI se retrotrae la idea del San Lucas pintor y escultor, artífice que fue de muchas representaciones de la Virgen: Calderón se hace eco de esto al tratar de Nuestra Señora de Loreto en el auto *A María el corazón*[32]; dentro de las fronteras españolas cabe aducir el ejemplo de la Virgen de Guadalupe, que goza de una larga trayectoria dramática en el Siglo de Oro[33]. Otras veces lo que se hace es insistir en el misterioso origen de las imágenes, sin que sea posible asignarles un autor claro: en la *Comedia de Nuestra Señora de la Candelaria*, alabando la belleza de la talla, se dice admirativamente que «mano humana no pudo / formar tal»[34]; en otra pieza calderoniana, *La Virgen del Sagrario*, se precisa que «ninguno sabe / su origen [el del icono], obra al fin divina y grave», para agregar en seguida que «el encubrir sus principios / arguye a grandes misterios, / pues da a entender que no es obra / de mortal mano, y que bellos / ángeles la fabricaron»[35]. Dos ángeles, en fin, fueron quienes trajeron la famosa cruz de Caravaca (nótese el paralelo con la Cruz de los Ángeles de Oviedo), milagro que Juan Bautista Diamante sube a las tablas en *La cruz de Caravaca*.

Hispanoamérica es también espacio abonado para estas leyendas; en estrecho contacto con este último caso podemos citar el Cristo de la Veracruz de Potosí, que data de 1550. El insigne cronista Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela se hace eco del halo mítico que envuelve este crucifijo («son tantas las opiniones y la discordancia de los autores y relaciones manuscritas en lo que toca al modo y manera de cómo fue hallada esta preciosísima imagen en esta Villa, que no sabré afirmar lo

[32] Calderón, *A María el corazón*, vv. 291-92.

[33] Una completa panorámica del tema de la Virgen de Guadalupe en el teatro áureo (cuenta con dos autos y dos comedias) se hallará en el trabajo de Graña, 1990; para la atribución del primer icono guadalupano a S. Lucas ver p. 85.

[34] Anónimo, *Comedia de Nuestra Señora de la Candelaria*, p. 121.

[35] Calderón, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, p. 576. Un poco más abajo (p. 577) se conecta esto con lo relativo a los apóstoles escultores, de modo que la imagen de la Virgen del Sagrario se remontaría a alguno de los primeros apóstoles («ellos / siempre llevaron consigo / a las partes donde fueron / imágenes de la Virgen, / por el original mesmo / fabricadas y tocadas / a ella misma en alma y cuerpo»), el cual se la habría dado a Dionisio Areopagita y luego éste a Eugenio, que fue obispo de Toledo y quien dejó la talla en la ciudad imperial.

cierto, aunque cada cual alega sus razones»[36]), recogiendo en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí* varios pareceres al respecto, entre ellos la idea de que «se podía creer piadosamente haber sido allí traído por manos de ángeles, y también obrádolo estos soberanos espíritus, porque tal imagen parecía no ser hecha por manos de hombres»[37]. Volviendo a las representaciones de la Virgen, Vargas Ugarte especifica, entre otros más que sería largo de inventariar, nuevos casos de retratos marianos con intervención divina en su hechura[38]: 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.

Pero todo esto forma parte del legendario popular, terreno abonado para la literatura y el arte en sus muy variadas manifestaciones. Volviendo a la imagen existente de la Virgen de los Reyes, un historiador moderno como Hernández Díaz la describe así[39]:

> 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.

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 Ale-

[36] Arzán de Orsúa, I, 1965, p. 70.

[37] Arzán de Orsúa, I, 1965, p. 71. Viene aquí al caso una anécdota referida por Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, quien comenta cómo un piadoso príncipe encargó un cuadro del descendimiento de Cristo, el cual quedó poco decente y fue rechazado; se buscó a un segundo pintor y el resultado fue tan excelente que «a no saber que le pintó él, creería que algún ángel de superior jerarquía le habría hecho» (p. 95).

[38] Vargas Ugarte, 1956, tomo II, libro quinto, caps. I-III, pp. 261-83.

[39] Hernández Díaz, 1947, pp. 25-26.

mania 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[40]. Recuérdese ahora la paradoja del auto de Lope sobre la Virgen de los Reyes, que fue rechazado por amoldarse más verosímilmente a la segunda de estas hipótesis que a la tradición popular.

[40] Hernández Díaz, 1971, p. 14.

Bibliografía

Álvarez, A. (OFM), *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI*, Madrid, Studium, 1969.

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

Anónimo, *Comedia de Nuestra Señora de la Candelaria*, ed. M. R. Alonso, Madrid, CSIC, 1944.

Arzáns de Orsúa y Vela, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, ed. L. Hanke y G. Mendoza, Providence (Rhode Island), Brown University Press, 1965, 3 vols.

Bauer, H., *Der Index Pictorius Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburgo, Cram & De Gruyter, 1969.

Bécquer, G. A., *Leyendas*, ed. J. Estruch, Barcelona, Crítica, 1994.

Calderón de la Barca, P., *A María el corazón*, eds. I. Arellano, I. Adeva, F. Crosas y M. Zugasti, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1999.

— *La aurora en Copacabana*, ed. E. S. Engling, London, Tamesis Books, 1994.

— *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, en *Obras completas, II. Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 571-601.

— *El santo rey don Fernando. Segunda parte*, en *Obras completas, III. Autos sacramentales*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 1289-1319.

Carducho, V., *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.

Cotarelo y Mori, E., «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.

Dubois, J. A., *Costumbres, instituciones y ceremonias de los pueblos de la India Oriental*, trad. Celedonio de Latreyta, Madrid, Repullés, 1829, 2 vols. (Hay segunda edición de 1842).

— *Hindu Manners, Customs and Ceremonies*, Delhi, Oxford University Press, 1989. (Deriva de la tercera edición corregida y aumentada, 1906).

Freedberg, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

González, J., *Reinado y diplomas de Fernando III*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980 (vol. I), 1983 (vol. II) y 1986 (vol. III).

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

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*, eds. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad, 1996, vol. II, 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.

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

MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. J. Gállego, Madrid, Akal, 1988.

MONTOTO, S., «Un auto de Lope de Vega rechazado», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1946, pp. 429-33.

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

ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, P., *Cuarenta triunfos de la santísima Cruz de Cristo nuestro Señor y Maestro*, Madrid, Luis Sánchez, 1614.

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).

SENTAURENS, J., *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge a la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.

SIMÓN DÍAZ, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. XI, Madrid, CSIC, 1976.

TORRE FARFÁN, F. de la, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey San Fernando*, Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671. (Manejo edición facsímil de Madrid-Sevilla, Turner-Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1984).

VARGAS UGARTE, R. (SJ), *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Madrid, Jura, 1956.

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*, coords. C. Ál-

varez Santaló, M. J. Buxó i Rey, S. Rodríguez Becerra, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 401-10.

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

ZUGASTI, M., «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», en *Calderón: innovación y legado*, eds. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 425-50.

— «Mira de Amescua», en *Historia del Teatro Español, I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 897-927.

Figura 1

Matías de Arteaga
Grabado de la Capilla Real de Sevilla (1671), en el libro de Fernando de la Torre Farfán,
Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla

Figura 2

Vista actual de la Capilla Real de la catedral de Sevilla

Figura 3

Imagen de la Virgen de los Reyes
con el Niño Jesús en brazos