

Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta

Corpus Christi Plays (“autos sacramentales”) in the Royal Palace: Something More than Just a Festival

RAFAEL ZAFRA MOLINA

Grupo de Investigación “Siglo de Oro” (Griso)
Universidad de Navarra
Campus universitario. Pamplona, 31009
rzafra@unav.es

RECIBIDO: 26 DE MAYO DE 2016
ACEPTADO: 18 DE JULIO DE 2016

Resumen: Este artículo propone considerar los autos que Calderón compuso para el Corpus de Madrid como una forma de teatro para Palacio. Teniendo en cuenta que estas obras se compusieron principalmente para ser representadas ante el Rey y su familia, el estudio arroja nueva luz sobre determinados pasajes al tiempo que permite interpretar las obras desde una perspectiva histórico-política en algunos casos muy esclarecedora. La primera parte del artículo muestra cómo los responsables de la organización de los autos eran personajes muy cercanos al Rey, que en algunos casos emplearon sus funciones para servir a los intereses del monarca, e incluso para hacerle llegar determinados mensajes. En la segunda parte se analizan someramente algunos autos para mostrar que esta perspectiva añade nuevos datos que permiten interpretarlos de un modo más completo y correcto.

Palabras clave: Autos Sacramentales, Calderón, teatro para palacio.

Abstract: This article undertakes the study of the allegorical plays that Calderón composed for Corpus Christi in Madrid as a form of Palace theater. Taking into consideration that these works were composed primarily to be staged for the King and his family, this study sheds new light on certain textual passages at the same time that it allows for an interpretation from an historical-political perspective that, in some cases, proves to be very enlightening. The first part of the article shows how those individuals responsible for the organization of the Corpus Christi plays were very close to the King, and in some cases used their positions in order to serve the monarch's interests, and even to assure that he received certain messages. In the second part a number of the Corpus plays are analyzed summarily in order to show that this perspective adds new information that allows the autos sacramentales to be interpreted more completely and correctly.

Keywords: Corpus Christi Plays, Calderón, Palace Theater

INTRODUCCIÓN

La interpretación de un fenómeno cultural realizada exclusivamente desde la perspectiva de una de las disciplinas en él interesadas puede llevar a conclusiones que, si bien son parcialmente correctas, son insuficientes, y a menudo pueden resultar globalmente erróneas, como se puede comprobar si se estudian con un enfoque multidisciplinar.

Esto es a mi modo de ver lo que ha sucedido con algunos autos sacramentales de Calderón, una de las manifestaciones más importantes de la Cultura Hispánica en su llamado Siglo de Oro, que por haber sido estudiados sin tener en cuenta todos los aspectos, especialmente históricos, que rodearon su puesta en escena, han sido solo parcialmente comprendidos e insuficientemente explicados.¹

Uno de tales aspectos que, como espero mostrar en este trabajo, puede resultar fundamental para la comprensión de algunos de estos autos, es su carácter de teatro compuesto primordialmente para ser representado ante el Rey. Un Rey que –por ello lo escribo con mayúscula– es el centro de toda la vida política, económica, cultural, social e incluso religiosa de un reino, de una dinastía, cuya mayor razón de ser, al menos en la teoría, es la defensa del Catolicismo, y que en el día del Corpus Cristi, la más importante de sus fiestas, celebra y exalta este papel ante sí misma y ante un mundo entero al que aún cree poder encabezar (Greer 1998, 346).

EL AUTO SACRAMENTAL COMO TEATRO PARA PALACIO

Para este estudio del auto sacramental calderoniano como teatro para Palacio –denominación que prefiero para no entrar en conflicto con otras como teatro palatino o palaciego, que tienen un sentido preciso en la crítica especializada²–, me voy a centrar en el periodo comprendido entre la reanudación de las representaciones teatrales en 1651, tras la prohibición decretada por las

-
1. En esta misma línea de defensa de una investigación interdisciplinar en torno al auto sacramental, publicó Margaret Greer su artículo “La consolidación de la comunidad”, trabajo que ella misma engloba dentro del llamado *New Historicism*, escuela surgida en la crítica americana frente al *New Criticism*, corriente que tiende a estudiar las obras literarias como obras aisladas. En España, aunque este debate teórico no se ha desarrollado hasta los mismo extremos, sí se puede apreciar su influencia en una crítica que en general ha ocupado posiciones intermedias. Véase Montes Doncel, Penedo y Pontón y Pontón. Como ejemplo de este enfoque aplicado a los autos véase Arellano 2001, 2011, 128-46 y Galván 2014.
 2. Véase por ejemplo Arellano 1995, 139 y Zugasti, 2015.



Fig. 1. Louise Meunier. Grabado de la Fachada principal del Alcázar, c1665

muerdes de la Reina y el príncipe Baltasar Carlos, y la suspensión del teatro en 1665, ahora tras la muerte del propio Felipe IV.

Los autos de este período, algunos de ellos de los mejores de la producción calderoniana, constituyen a mi entender el período central del género –muestran todavía los rasgos de un primer periodo, al tiempo que adelantan los característicos del último–, por lo que las conclusiones de su estudio son fácilmente aplicables a los autos de otros momentos.

Durante estos mismo años, el teatro cortesano adquirirá también un gran desarrollo, especialmente a causa del nacimiento del príncipe Felipe Próspero en 1657 –como ya mostrara M^a Luisa Lobato (2002)–, y las bodas de la infanta Teresa con el hasta entonces enemigo, Luis XIV de Francia. El Coliseo del Buen Retiro, el palacio de la Zarzuela, y el Salón Dorado del Alcázar acogieron durante estos años un gran número de representaciones celebrativas que, en buena medida, trataban de aliviar también las frecuentes melancolías del rey provocadas, entre otras cosas, por las constantes y graves enfermedades del príncipe, y el fracaso de su política conciliadora con Francia.

Esos mismos episodios también dejarán rastro en los autos sacramentales de aquellos años, como veremos analizando someramente algunos de los compuestos para las fiestas del Corpus en Madrid de entre 1659 y 1661: *El*

*lirio y el azucena, El diablo mudo, El primer refugio del hombre, El primer blasón católico de España, Las órdenes militares, y Mística y real Babilonia.*³

LA ORGANIZACIÓN DE LOS AUTOS EN MADRID

Desde la expulsión de las representaciones de los templos, consecuencia en buena medida de las disposiciones de Trento sobre la celebración de la Santa Misa,⁴ los autos sacramentales salieron del ámbito de la Iglesia y pasaron a depender de los ayuntamientos, que a partir de entonces fueron los encargados de su gestión y organización en la mayor parte de las ciudades en las que se representaron: Sevilla, Toledo, Segovia, Valladolid, Valencia, etc.⁵

En la Villa de Madrid sucedió algo similar, y fue una comisión del ayuntamiento formada por cuatro regidores la encargada de la organización de la que a la postre sería la más grande de sus fiestas.⁶ Este carácter municipal de los autos –en el Archivo de la Villa se conserva toda la documentación relativa a su organización– ha hecho que normalmente se considere a los autos sacramentales en Madrid, como en el resto de España, como un teatro destinado al público general, al que el Rey y las clases dirigentes acuden –eso sí, con todos los honores– como un espectador más.

Esta perspectiva, más propia de una época como la actual en que la monarquía tiene una función de representación más o menos protocolaria del Estado, es hasta cierto punto incompatible con la consideración de la Monarquía de Derecho Divino del Antiguo Régimen, que aprovecha todos las

-
3. Empleo las ediciones críticas de la serie de Autos sacramentales completos publicada por la Universidad de Navarra y Edition Reichenberger bajo la dirección de Ignacio Arellano. Este trabajo se inserta en el mismo proyecto de investigación al que pertenecen esas ediciones.
 4. En mi opinión, no se ha estudiado todavía lo suficiente la relación entre la salida de los autos a la calle y los Cánones de la sesión XXII del Concilio de Trento sobre la Misa, que regularon en 1562, entre otras cuestiones, la presencia de la música y otros elementos extraños en los templos: “Salgan fuera de las iglesias aquellas músicas en las que con el órgano o el canto se mezcle algo lascivo o impuro; del mismo modo cualquier actividad secular, las conversaciones vanas y profanas, los paseos, estrépitos y aplausos, de manera que la casa de Dios pueda ser verdaderamente tenida y llamada casa de oración”. (*Canones et decreta Concilii Tridentini*, 128. La traducción es mía). Un reflejo de este canon puede verse en el *Reglamento de Teatros* de 1615, que recoge la prohibición de representar en las iglesias (Shergold y Varey 1971, 93).
 5. Véase McKendrick 254-78 para un buen resumen sobre la gestación del auto sacramental. Véase también Arellano y Duarte sobre los autos en general.
 6. Sobre el gobierno de la ciudad de Madrid véase especialmente Guerrero Mayllo, 1993, y concretamente sobre la comisión encargada de las fiestas del Corpus la p. 165. Sobre modo de funcionamiento de la comisión véase Shergold y Varey 1961, especialmente las pp. XI-XIV de la introducción.

ocasiones, especialmente las festivas, para recordar a todos su posición en el mundo.⁷

El Rey solo cede su puesto en la cabeza ante el Rey de Reyes –por eso va detrás del Santísimo Sacramento en la procesión del Corpus– pero en el resto de actos de la fiesta como la representación de los autos, en los que Cristo Sacramentado no está físicamente presente, es el monarca el personaje alrededor del que todo gira.

Las fiestas con la presencia del Rey en el Antiguo Régimen rara vez tienen una función exclusivamente lúdica o religiosa. Por ello, para entender los autos sacramentales en Madrid, hay que invertir la perspectiva al interpretarlos, y en algunos casos deben entenderse como obras dirigidas en primer lugar al monarca, y solo después al resto del público asistente.

La vinculación entre monarquía y auto sacramental en Madrid se inicia con el establecimiento de la corte de Felipe II en 1561, y desde entonces no hace sino incrementarse, a medida que el género va desarrollándose en paralelo al resto de formas del teatro áureo, hasta alcanzar su forma más acabada en los autos de Calderón del periodo que estamos analizando.

Para comprobarlo, empezaré por examinar las personas e instituciones a las que correspondió la organización de los autos de aquellos años, fijándome especialmente en su relación con los círculos más cercanos al monarca.

La preparación de los autos sacramentales en Madrid fue estudiada en detalle por Shergold y Varey en su introducción a los documentos sobre las fiestas del Corpus en tiempos de Calderón. En estas páginas pusieron de manifiesto cómo, a diferencia de otras ciudades en que la comisión encargada de la organización de las fiestas estaba compuesta exclusivamente por miembros del ayuntamiento, en el caso de Madrid estaba sometida al Consejo de Castilla y era dirigida por el llamado Protector de las fiestas del Corpus, casi siempre el miembro más antiguo del propio Consejo, que era quien tenía la última palabra en muchas de las cuestiones.

El Real y Supremo Consejo de Castilla era el más importante de los organismos del régimen polisinodal de la Monarquía Hispánica (Fayard 1982), el segundo en la jerarquía del poder detrás del propio Rey, al que servía directamente. Por tanto su centralidad en la organización de los autos sacramentales de Madrid pone de manifiesto el ámbito al que estos pertenecen.

7. Sobre este tema en un entorno festivo véase la fundamental obra de Strong 1988.

Como se puede ver en la abundante documentación conservada, era el Consejo de Castilla el que aprobaba, año tras año distintos aspectos de las fiestas, especialmente los gastos extraordinarios:

Para los gastos que se han hecho en formar las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio para las fiestas del Corpus, se saquen de los mismos efetos aplicados para dichas fiestas 1.000 ducados, menos lo que no fuere menester, a distribución del Sr. Joseph González. Los señores del Consejo de S. M. lo mandaron. En Madrid a 7 de mayo de 1657. (núm. 154. 1657)⁸

elevando incluso al propio Rey la toma de algunas de decisiones:

S. M. ha resuelto por consulta del Consejo que los comediantes y comediantas puedan hacer la fiesta de los autos con los vestidos que tenían hechos antes de la premática, aunque sea contra ella, pero manda que los vestidos que hicieren nuevos sean conforme a la premática. [...] Madrid, 9 de junio 1659. –*Licenciado Joseph González*. (núm. 174. 1659)

José González

En estos dos documentos se puede comprobar que el miembro más antiguo del Consejo de Castilla, sobre el que recaía en aquellos años el cargo de Protector de las fiestas del Corpus, era el licenciado José González. Bajo este nombre, aparentemente anodino, se esconde uno de los personajes más poderosos de la época (Fayard 1981), que aprovechó también el cargo –que ocupó desde 1651 a 1665–, como todos aquellos que fue acumulando, para seguir ejerciendo una gran influencia en el entorno más cercano a Felipe IV.

De baja extracción, licenciado en Derecho y Juez de la Chancillería de Valladolid, fue en su día el principal hombre de confianza del Conde Duque, que le aupó al Consejo de Castilla y le hizo miembro del Consejo de Cámara, cargos que sigue ocupando, tras la caída de Olivares, durante los períodos de Luis de Haro y el Conde de Castriello. Considerado la eminencia gris de la época, fue miembro de cuatro consejos simultáneamente

8. Las referencias a los documentos de las fiestas del Corpus publicadas por Shergold y Varey en 1963 se hacen siempre por el número de documento en esta publicación.

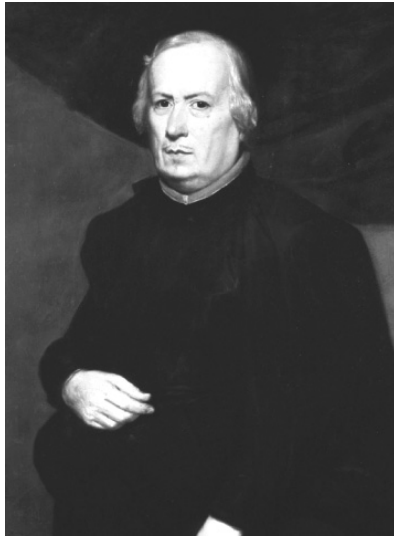


Fig. 2. Alonso Cano, Retrato de eclesiástico, posiblemente de José González, c1660. Museo de Bellas Artes de Burdeos

(Aldea Vaquero 204), y llegó a ser Presidente de los Consejos de Hacienda, Indias y Cruzada.

Uno de los cargos que ocupó durante más tiempo, y que le puso a la cabeza del mundo teatral de su época, fue el de Protector de los Hospitales y de las Comedias, que ocupó desde 1638. González, que controlaba las finanzas de los corrales, fue responsable de la municipalización de los teatros (Varey y Shergold 1971, 20-22), que dejaron de depender directamente de los hospitales; de los contratos de arriendo; de la formación de las compañías; de la representación de los autos en los corrales; etc. (Varey y Shergold 1971, 160). Con el nombramiento como Protector de los autos puede decirse que fue el auténtico factótum del mundo teatral de aquellos años.

En lo que toca a la organización de los autos sacramentales, puede comprobarse por la documentación conservada, que ejerció su papel con especial empeño. Su firma aparece en multitud de documentos: en órdenes para la formación de las compañías, en otras para la persecución de los actores que se resistían a colaborar en las representaciones (núm. 111. 1651), decretando el cierre de los corrales hasta que los actores se aprendieran bien los autos (Varey y Shergold 1973, 224), en la aprobación del pago de las ayudas de costa a Calderón (núm. 111. 1651), etc.

Como Protector, presidía la muestra de los autos que se hacía ante la Comisión responsable unos días antes del estreno, y podía cambiar o enderezar la puesta en escena antes que ésta se hiciera efectiva ante el Rey. Su capacidad de control se extendía a las propias representaciones a través de sus criados, porteros y lacayos, que ejercían tareas de organización y control, como puede comprobarse también por los documentos de pagos de aquellos años (núm. 196. 1661; núm. 247, 1665)

En resumen, González podía controlar todos los aspectos de la representación de los autos sacramentales para que respondieran, además de a su función primordial, a los intereses de sus protectores o, como veremos en algún caso, a los suyos propios.

El Conde de Castrillo

De entre tales protectores destaca por su relación con la organización de los autos sacramentales el Conde de Castrillo, con el que González mantuvo una estrecha relación a lo largo de los años. Don García de Avellaneda y Haro, segundo hijo del marqués del Carpio –suegro del Conde Duque–, tío de Luis de Haro (Barrionuevo IV 369) –y por tanto tío abuelo del marqués de Eliche,



Fig. 3. Retrato del Conde de Castrillo. Grabado italiano c. 1659

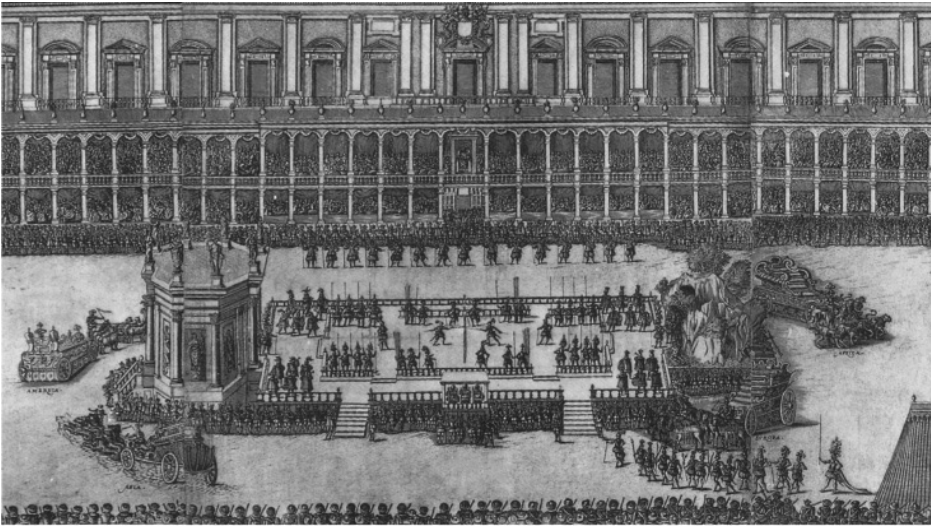


Fig. 4. Plaza del Teatro. Cirino, Andrea. *Feste celebrate in Napoli per la nascita del serenissimo Prencipe di Spagna nostro signore dall'ecc.mo sig.r Conte di Castri-glio vicere, luogotenente, e capitán generale nel Regno di Napoli*. Nápoles: Carlo Faggioli, 1659. Lámina encartada en la p. 207

de quien me ocuparé más adelante—, ocupó puestos de gran importancia durante el reinado de Felipe IV, del que fue amigo y asesor como coleccionista de arte (Bartolomé). En la cumbre de su carrera, tras ser Virrey de Nápoles y Presidente del Consejo de Castilla, llegó a ser Mayordomo de la Casa del Rey, a ocupar *de facto* el puesto de Valido de Felipe IV (Barrionuevo IV 447 y 463), y, a la muerte de este, a dirigir el Consejo de Regencia de Carlos II.

Junto a este impresionante despliegue de cargos, el Conde de Castriello fue durante un tiempo, pocos años antes que González, Protector de las fiestas del Corpus y, por tanto, presidente de la comisión de organización (núm. 90. 1648). Durante los años que ocupó el puesto, Castriello realizó las mismas funciones que hemos visto antes para el caso de González, y adquirió una gran experiencia en la organización de eventos político-festivos, como demostró en los que patrocinó siendo Virrey de Nápoles.

Destaca la Fiesta que organizó en 1557 con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, el tan deseado heredero al trono de las Españas, que presenta una imagen no muy distinta de lo que podía tener una representación de autos ante el Alcázar, como se puede apreciar en los grabados de la esplén-



Fig. 5. Detalle del Marques de Eliche en Charles le Brun en *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes*, 1660. Museo Nacional del Palacio de Versailles

dida relación que el Conde de Castriello editó para hacer presentes a Felipe IV sus esfuerzos en pro del prestigio de la corona (Mínguez Cornelles 93 y 101).

Tras su vuelta a Madrid y el nombramiento como Presidente del Consejo de Castilla, siguió manteniendo una relación directa, como veremos más adelante, con la organización de los autos, especialmente desde su nombramiento como Mayordomo de la Casa del Rey y responsable de los festejos reales.

El marqués de Eliche

Aunque no participó directamente en la organización de los autos, el Marqués de Eliche, hijo de Luis de Haro, como “Superintendente” de los festejos reales hasta 1661, tuvo una constante relación con José González o el Conde de Carrillo –su tío abuelo– en la medida en que las tareas de los tres se entrelazaban.⁹

Eliche fue uno de los principales promotores de la explosión de fiestas en los Reales Sitios con motivo del nacimiento de Felipe Próspero al que me he referido al principio (Lobato 2002). En ellas se representaban generalmente obras de Calderón –que para entonces ya tenía la exclusiva en la composición de fiestas sacramentales– puestas en escena por las mismas compañías y actores, y por los mismos escenógrafos y músicos que los autos del Corpus.

Esto llevó, por ejemplo, a que en el año 1658, Eliche y González llegaran a un acuerdo por el que el primero se encargaba de montar las dos compañías

9. Sobre este personaje y su papel en la corte de Felipe IV, véase Flórez Asensio 2010 y 2005, 99 y ss; y Frutos Sastre.

para la representación de los autos –siempre eran las mejores– con los fondos a ello destinados, a cambio de poder emplearlas en las fiestas de Palacio. Este acuerdo, que incluyó en algunas ocasiones desvíos de fondos del presupuesto del Corpus para pagar los gastos de las fiestas reales, muestra la estrecha vinculación de los autos con el entorno de las mismas, de manera que también se les puede aplicar lo que Flórez Asensio dice de ellas:

El Conde-Duque, [...] desde los inicios de su privanza se había hecho cargo de la organización de los festejos reales, consciente como era de la importancia que éstos tenían como arma política y propagandística de primer orden tanto de cara a enemigos y aliados foráneos como respecto a los propios españoles, e incluso para su prestigio personal. (Flórez Asensio 149)

LAS REPRESENTACIONES DE LOS AUTOS EN PALACIO

Los esfuerzos organizativos de estos personajes confluían como en su momento central –aparte, claro está, la procesión y la misa de la mañana– en la representación de la fiesta teatral ante Rey y su corte a las cuatro de la tarde del jueves del Corpus.

El lugar no podía ser más simbólico: la fachada de Palacio –imagen del poder real– a la que se adosaba una grada alta para que el Rey pudiera ver –y al mismo tiempo ser visto– el espectáculo desde una posición privilegiada.

Esta grada, mucho más elaborada que las que se construían para otras representaciones y que había sido diseñada en 1638 por Alonso Carbonel –quien fuera maestro mayor de las obras del Palacio del Buen Retiro y uno de los mejores ensambladores de retablos de la época–, se muestra en las descripciones (núm. 11. 1638) como una suerte de retablo desde el cual el Rey, rodeado por su familia y la corte siguiendo un estricto protocolo, y teniendo como marco el Palacio, pudiera ser expuesto a la contemplación de los súbditos de la corona.

La representación de los autos en Palacio, con esta teatralización del teatro, puede verse así como ejemplo paradigmático de las tres manifestaciones artísticas –el retrato, el palacio y los festejos– en las que, según Flórez Asensio (7) y Strong, se basaba la construcción de la “imagen del Príncipe” en el Antiguo Régimen.

Antes he señalado que el Marqués de Eliche no estaba directamente implicado en la organización de los autos; pero hay un detalle que le da una

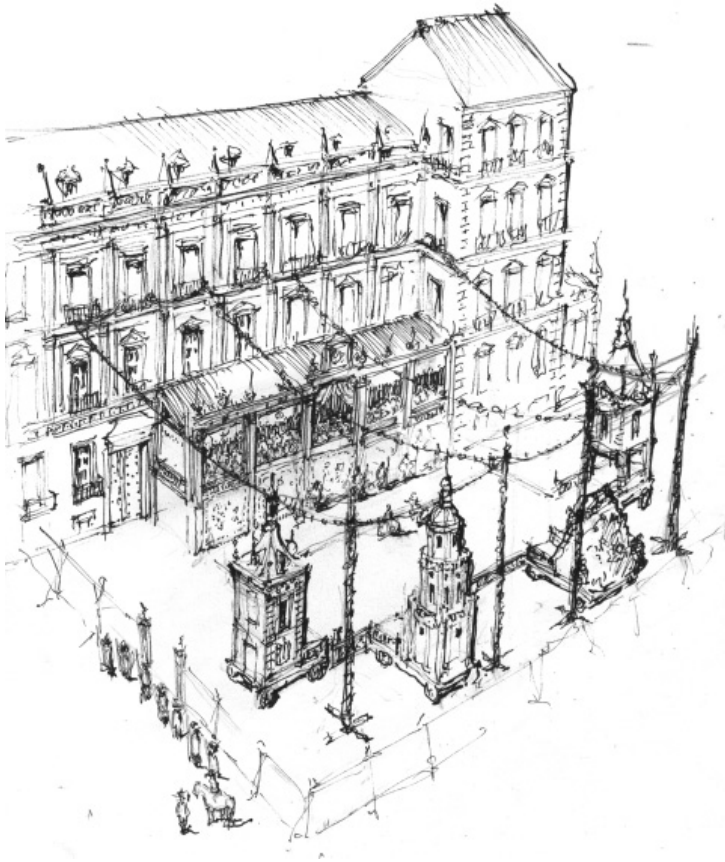


Fig. 6. Tablado de Palacio y carros para la representación del *Primer refugio del hombre* en 1661. Dibujo de Joaquín Lorda a partir del diseño realizado junto a Rafael Zafra a partir de documentos, descripciones, dibujos y grabados de la época

posición central también en el mismo acto: la grada desde la que el Rey asiste a la representación de Palacio se construye en la fachada correspondiente a la parte ocupada por el Marqués y su familia, y para poder acceder a ella hay que hacerlo necesariamente a través de sus habitaciones (Barbeito 150). Desde la perspectiva interna de Palacio se puede decir que Eliche es el anfitrión del Rey durante los autos.

La hora de la fiesta –las cuatro de la tarde– también muestra, desde un punto de vista cronológico, la centralidad de representación ante el Rey res-

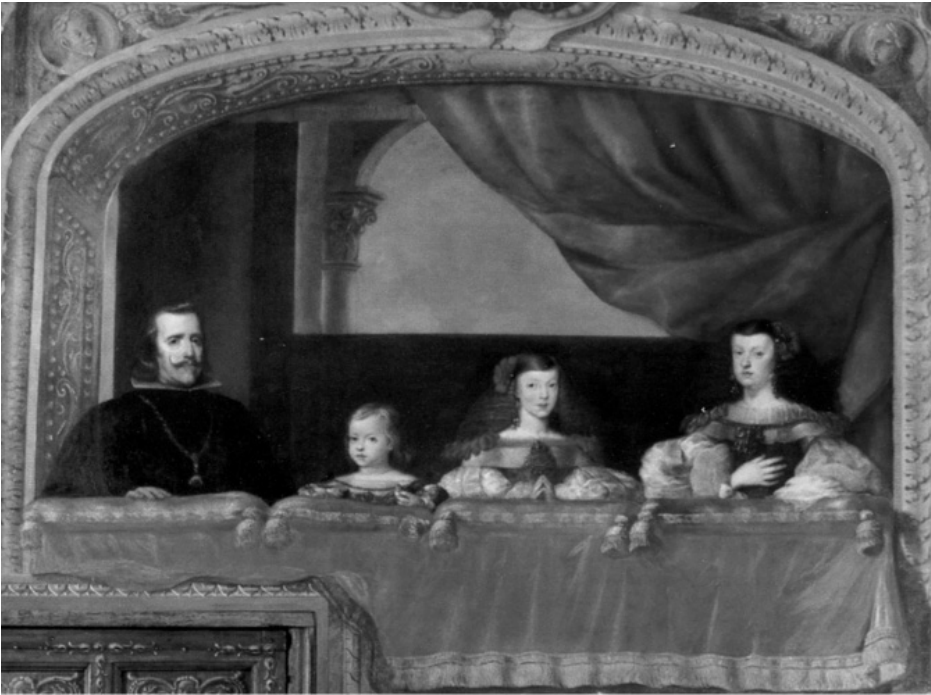


Fig. 7. Antonio de Pereda, *Felipe IV y su familia*, fresco en las escaleras de las Descalzas Reales de Madrid, c. 1660

pecto a las restantes. Las cuatro de la tarde es la hora a la que los Reglamentos de Teatros vigentes en ese momento en Madrid determinaban que debían empezar las comedias en los corrales durante el verano:

Que se comience la comedia en los cuatro meses de invierno a las dos de la tarde, y los cuatro de primavera a las tres, y los cuatro de verano a las cuatro, de modo que se salga della siempre de día claro. (Shergold y Varey 1971, 93)

Las restantes representaciones del día, ante los distintos Consejos, ante la Villa y ante el pueblo, serían representaciones regulares pero secundarias que podían llegar a tener lugar a las horas más intempestivas, e incluso pasar a los días siguientes.

Un detalle que refleja tanto la importancia de González y de Castrillo, como el uso que hacían de los autos en pro de su prestigio, es que, en los años



Fig. 8. Detalle de Charles le Brun. *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes*, 1660. Museo Nacional del Palacio de Versalles

en que eran responsables de su organización, llegaron a tener cada cual una de estas representaciones ante sus casas (núm. 5. 1637). Era esta una forma de construir su propia imagen a imitación de la del Rey, y dejar clara su alta posición en la escala de poder de la época.

LOS AUTOS DESDE PALACIO

Considerar los autos sacramentales como obras destinadas principalmente al Rey y su familia permite analizarlos desde una nueva perspectiva, que da lugar a algunas interpretaciones que refuerzan aún más la hipótesis de partida, como se puede comprobar examinando algunos ejemplos.

El lirio y el azucena y El diablo mudo

Empecemos por *El lirio y el azucena*, auto compuesto y representado en 1659, en medio de las negociaciones que acabaron en la firma de la Paz de los Pirineos y el matrimonio de Luis XIV de Francia con M.^a Teresa de Austria, hija de Felipe IV, y que tiene estos hechos como trasfondo de la alegoría. Este auto, al que hay que considerar como algo singular porque la interpretación en clave política se hace explícita al dar Calderón en el texto todas las claves

necesarias, cobra todavía más interés si se tiene en cuenta que buena parte de los implicados en los hechos históricos estaban presentes –más aún, eran los destinatarios– durante la representación. Así, por ejemplo, tanto Felipe IV como su valido Luis de Haro son puestos en escena delante de la corte más cercana, para justificar en cierto modo los motivos de sus actos desde el punto de vista de la Providencia divina, de un modo que solo la técnica de la alegoría calderoniana podía lograrlo.

No puedo extenderme en los detalles, pero quiero resaltar, por ejemplo, que tener en cuenta que la infanta M.^a Teresa estaba presente durante la representación, da su verdadera medida al hermoso pasaje cantado que compara, empleando en paralelo los versos del *Cantar de los Cantares*, la belleza de la Esposa del *Cantar* con la de la Infanta, en una escena que es también una alabanza a la Virgen María, que se muestra como modelo de la pureza para la hija de Felipe IV.

Tales alusiones, especialmente las políticas, solo son verdaderamente comprensibles en el entorno de Palacio, y únicamente se pueden explicar si se tiene en cuenta que quienes organizaban los autos, además de estar presentes, fueron también parte importante en los hechos históricos, en este caso en la firma de los tratados. Por un lado, José González, patrón de los autos en aquel período, fue el responsable en la Isla de los Faisanes de redactar las capitulaciones matrimoniales en su calidad de Presidente del Consejo de Hacienda (Saltillo 81). Por otro, el conde de Castrillo, ya nombrado Mayordomo de la Casa del Rey, llegado de Nápoles con motivo de los tratados, fue el responsable de que este auto sacramental fuese llevado a Valladolid para su estreno el día del Corpus ante el Rey, la Infanta y su séquito, que habían iniciado el viaje a las bodas en Irún antes de lo previsto.

Entre la documentación del Corpus de ese año se conserva una carta, con bastante probabilidad del Conde de Castrillo,¹⁰ dirigida a José González en la que solicita el envío de los textos de Calderón para que se representasen en Valladolid:

Habiendo de tener S. M., Dios le guarde, las fiestas de el Corpus en Valladolid ha parecido que no se le hagan autos que se le han represen-

10. Sergold y Varey (1961, n. 236) no consiguen identificar la firma de este documento, pero rechazaron que fuera la del marqués de Eliche como sugiriera Pérez Pastor. Roncero propone que sea la de don Luis de Haro, pero resulta mucho más sencillo atribuir esta carta al conde de Castrillo, que como hemos visto había sido Protector del Corpus, y en aquel momento era responsable como Mayordomo Mayor de todas las actividades que afectaban al Rey.

tado en otras ocasiones, y pues no tiene inconveniente para su lucimiento (pues se han de hacer en un mismo día) que se representen los que Madrid tenía prevenidos, suplico a V. S. que dando noticia de esto a la comisión de Madrid pida de mi parte a la Villa que venga en que V. S. dé orden a D. Pedro Calderón para que me entregue un traslado de ellos y yo los remita a Valladolid, que demás de ser cosa de el servicio de S. M. será para mí de particular estimación. Guarde Dios a V. S. muchos años como deseo.

Madrid y abril 10 de 1660.–*El Conde de [ilegible]*

Este estreno en Valladolid muestra la primacía de la representación ante el Rey, y cómo, por su imprevista ausencia, los responsables –que también formaban parte del séquito real– prefirieron que se hicieran en otra ciudad antes de que no fueran estrenados ante aquel para quien habían sido escritos. La representación en Madrid tuvo lugar del modo habitual, ante la Reina y el resto de la familia real; pero la que debemos considerar como la principal fue sin duda la que se hizo ante todos los que de algún modo estaban implicados en su puesta en escena.

El diablo mudo, auto que formó pareja con *El lirio y la azucena* en la fiesta de aquel año, es una composición con un fondo teológico-doctrinal muy complejo –llega a poner en escena la unión hipostática de las dos naturalezas de Cristo– que Calderón resuelve hábilmente con ayuda de una hermosa escenografía. En este auto no parece haber pasajes que puedan interpretarse atendiendo a los sucesos políticos de la corte. Sin embargo, esta ausencia puede entenderse como una compensación tras el gran número de concesiones hechas a ésta técnica en el primero de los autos (Galván 2005, 99).

El primer refugio del hombre y El primer blasón católico de España

Pasado el tráfico de las bodas y firmada ya la tan buscada paz con Francia, la atención del monarca y de su corte se centró en los problemas internos, especialmente los sucesorios, y en los asuntos domésticos, como se puede comprobar en los autos del año siguiente.

El primero de los autos de 1661, *El primer refugio del hombre*, dramatiza el milagro de la curación del paralítico de la Piscina Probática, como trasunto de la restauración de la naturaleza humana por la acción de la gracia de Jesucristo. La acción en el plano historial se desarrolla bajo la forma de la visita

médica que los hermanos de la Hermandad del Refugio –representados en escena por Cristo que acude a la piscina de Bethesda– hacen a los enfermos que han recogido para, tras examinarlos, enviarlos a los distintos hospitales para que allí tengan cura.

Una cierta función de este auto como propaganda de la Hermandad es evidente, como también lo es en la *Loa en metáfora de la Piadosa...* compuesta y representada unos años antes (ver Pinillos 317). El gran prestigio del Refugio en la época, y la pertenencia de Calderón a la Hermandad en Toledo, donde todavía residía, podrían justificar suficientemente su aparición en el auto. Sin embargo, si se analiza esta obra considerándola como dirigida primariamente al Rey, y teniendo en cuenta además la relación de éste con la Hermandad, la función de este auto resulta mucho más evidente. Felipe IV aceptó formar parte de la Piadosa Hermandad del Refugio, como Hermano Protector, el diez de octubre de 1661, pocos meses después de que este auto se representase en su presencia.¹¹ Este hecho muestra que Calderón compuso el auto en cierta medida como invitación al Rey a patrocinar la Hermandad. Tener esto en cuenta permite interpretar algunos pasajes del auto como directamente alusivos a Felipe IV, al que en algunos momentos se puede intuir presente en escena bajo la figura del mismo Cristo¹². Baste con un ejemplo:

[AFECTO 1.º] ¿De qué se han de sustentar
 tantos pobres como intentas
 que este Refugio remita
 donde casa y cura tengan?
PEREGRINO Del arca de su tesoro.
AFECTO 1.º ¿Qué tesoro? Cuanto encierra
 el Arca del Testamento,
 que en ese Templo se asienta
 de Salomón, has de ver. (vv. 1846-54)

11. El documento original de aceptación de Felipe IV, firmado de su propia mano, se conserva en el *Primer libro de admisión de los Señores Hermanos* que conforma el legajo 128.2 del Archivo de la Hermandad del Refugio en Madrid. Agradezco a don Tomás Gálvez y a don Diego López Galindo su inestimable guía en los archivos de la Hermandad. Véase también Conde de Tapa, 58.

12. Esta asimilación del monarca con Cristo no es infrecuente en los autos de Calderón: Montaner Frutos, 404.

Si se considera que esta escena se desarrolló en la plaza del Palacio a escasos metros de la Casa del Tesoro, ante quien tenía la potestad para elegir el destino de sus fondos, la alusión parece evidente.

Para entender el atrevimiento de estas alusiones tan directas, basta considerar que el Hermano Mayor de la Hermandad en aquellos momentos era don Pedro de Aragón, duque de Segorbe y Cardona, quien había sido ayo del príncipe Baltasar Carlos, y seguía siendo uno de los personajes más influyentes de la corte, y que uno de los hermanos más activos era Juan González de Uzqueta (*Primer libro de admisión de Hermanos*, hermano 1250), miembro del Consejo de Castilla (Escudero 201), e hijo y sucesor del omnipresente José González, protector de los autos sacramentales de aquel año.

Una muestra más de esta función instrumental en los autos puede ser el hecho de que un año más tarde se incluyera en el programa del Corpus la *Loa en metáfora de la Piadosa Hermandad del Refugio*, que se representó nuevamente como muestra de agradecimiento al Rey por la aceptación del patronazgo.

El éxito de tal tipo de actuaciones explica por qué este mismo auto se representó ante Felipe V en 1702, casi cuarenta años después, como muestra de agradecimiento por la cesión de la Iglesia de San Antonio de los Alemanes como sede definitiva de la Hermandad, y como intento de que el nuevo monarca aceptase continuar con el real patronazgo de la Hermandad, lo cual efectivamente sucedió unos meses más tarde.¹³

El primer blasón católico de España

En un artículo dedicado a la desaparición de este auto –del que, como es bien conocido no se conserva el texto– ya mostré las posibles implicaciones políticas de una obra sobre san Hermenegildo exhibida ante Felipe IV, Juan José de Austria y el príncipe Felipe Próspero (Zafra). En él insistía en que en la elección del tema posiblemente tuvo bastante que ver el deseo de destacar la primacía del título de “católica” de la monarquía hispánica frente al de “cristianísima” de la francesa. La disputa sobre la preeminencia de ambas coronas había sido una constante de los últimos ciento cincuenta años, y con la firma de una paz desventajosa para España se hizo necesaria la aplicación de paños calientes, como el que podía suponer esta obra durante la fiesta de exaltación

13. Puede verse también su documento de aceptación en el *Primer libro de admisión de los Señores Hermanos* con fecha 29 de marzo de 1703. Ver también Conde de Tera 58.



Fig. 9. Jean Mauger, medalla con la leyenda *Ius praecedendi assertum* acuñada con motivo de la petición de disculpas de Felipe IV a Luis XIV en 1662

dinástica por excelencia, sobre el maltratado orgullo del monarca y de su corte. La noticia de esta representación y su polémica temática debió de llegar a los oídos de Luis XIV, porque enseguida se encargó de provocar conflictos de prelación con la Corona española con la intención de zanjar la cuestión de las preeminencias de una vez por todas. El más grave de ellos, como señala Peter Burke (67 y ss.) fue el sucedido en Londres el 10 de octubre de 1661 según relata un historiador jesuita contemporáneo:

Estando en Inglaterra por embajador de Francia al rey Carlos Segundo, que había sido restituido a sus estados, el Conde de Estrada, y por España el Barón de Battevilla, éste agravió al de Francia en la entrada pública del de Suecia en Londres, valiéndose de medios los más violentos para ganarle el lugar, que por poco hace renovar la guerra entre las dos coronas. (Daniel 67)

Para aliviar las tensiones, Felipe IV se vio obligado a desautorizar a su embajador en Inglaterra y enviar un legado especial ante la corte francesa para disculparse, y anunciar la intención de no volver en adelante a disputar la precedencia al rey de Francia. Esta declaración, que fue vista por Luis XIV como una victoria tal que mandó acuñar medallas conmemorativas, causó una profunda desazón en la corte española, como permite entrever uno de los autos representado pocos meses más tarde.

Mística y real Babilonia

Este auto, que relata el destierro a Babilonia de los israelitas –representados por Daniel y los tres jóvenes arrojados al horno en Daniel 3– decretado por Nabucodonosor, puede interpretarse en uno de sus niveles como una metáfora del “destierro” de la Infanta María Teresa y su séquito, tras su boda con Luis XIV, desde Sión-Madrid a Babilonia-París (vv. 255-316), atravesando los montes de Palestina-Pirineos, que sirven como frontera natural de ambos reinos.

El auto está lleno de referencias que cobran sentido si se interpretan a la luz de estos hechos históricos, para lograr una completa comprensión de la obra. Por ejemplo, los cambios de vestido y alimentos, metáfora del obligado abandono del protocolo y ropajes españoles del séquito de la ya reina de Francia; la desobediencia de los israelitas a cumplir estas órdenes (v. 380); las seguidillas –una de las coplas españolas por excelencia– que cantan al abandonar su tierra (v. 475 y ss); o los conflictos de Daniel tras ser elegido favorito del rey con el primer ministro de Nabucodonosor, cobran su verdadero sentido bajo esta perspectiva, fundamental si se tiene en cuenta que este auto, como todos los que estoy analizando, estaba destinado a representarse ante los Reyes, pesarosos padres de María Teresa de Austria, que veían cómo la relación con el veleidoso marido de la infanta se iba complicando por momentos.

Nabucodonosor, trasunto de Luis XIV, ambos bajo el simbolismo del Rey Sol, es el personaje más complejo del auto (Uppendahl 44), al que se muestra de un modo ambivalente: se rechazan sus actos sacrílegos, pero sin perder la esperanza en que la influencia de Daniel pueda inducirle al arrepentimiento. Es muy significativo el pasaje en que Daniel reprende al Rey Sol por adoptar en su triunfante entrada en Babilonia atributos y tratamientos que solo corresponden a Dios:

En cuanto a que a un Rey le hagan
tan glorioso como tú
triunfales arcos, y en altas
pirámides le construyan
memorias que en piedras blancas
su nombre inscriban; que tengan
en monedas y en medallas
veneración a su efigie,



Fig. 10. Henri de Gissey, diseño del disfraz de Luis XIV ataviado como Rey Sol en el *Ballet Royal de la Nuit*, 1653



Fig. 11 Jean Marot, Arco del triunfo de Marché-Neuf en *L'entrée triomphante de leurs maiestez Louis XIV, Roy de France et de Navarre et Marie Therese d'Autriche son espouse dans la ville de Paris*, 1662, 21

es justa, Señor, la causa;
mas que pase a adoración
el obsequio, es circunstancia
que da a entender que interior
réprobo espíritu anda
por persuadirte a que oses
sacrílegamente... (v. 1311-25)

Este pasaje cobra todo su sentido si se observa a la luz de la aparatosa entrada triunfal que hizo Luis XIV en París, con su Esposa mostrada casi como trofeo, en la que se le asignaron atributos propios de un dios –por otra parte ya tópicos

en él (Burke)–, especialmente mediante arcos triunfales similares al que se describe en la memoria de apariencias y en la acotación que precede a estos versos:

Ábrese un carro en que se verá un arco triunfal con una estatua de Nabuco imitada de bronce, y salen de máscara la Idolatría y otros con hachas y mascarillas, danzando y cantando entre él y la estatua.

Todo este trasfondo histórico-político no debe llevar a pensar que estos autos pierden su función didáctico moral o su primordial carácter de exaltación eucarística. Por ejemplo, el pasaje arriba transcrito puede interpretarse también como una advertencia dirigida al propio Felipe IV y a su entorno –en el que está el propio Calderón– ante quien se representa el auto, para que moderen el tono de las exaltaciones festivas de la propia monarquía hispánica. Y los versos finales del auto, propios del sermón eucarístico de quien sería nombrado capellán real poco más tarde, llaman a los presentes a abandonar todas las tristezas y desesperanzas causadas por los sucesos que están en el trasfondo, en manos de quien tiene poder para sanarlas:

Nadie desconfíe
 Nadie desespere
 Que con este pan y este vino
 las llamas se apagan,
 las fieras se vencen,
 las penas se abrevian,
 y las culpas se absuelven. (vv. 1969-75)

Las órdenes militares

El otro auto de 1661, *Las pruebas del segundo Adán o Las órdenes militares*, también debe interpretarse a la luz de cierto suceso en el entorno del Rey y de la Corte. Se trata concretamente de la publicación el 8 de diciembre de 1661 del Breve Apostólico *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* sobre la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen, promulgado por Alejandro VII ante la especial insistencia de la Corona española.¹⁴

14. Sobre este asunto véase el extenso escrito de Gutiérrez que incluye entre las páginas 459-69 el texto de la *Sollicitudo*.

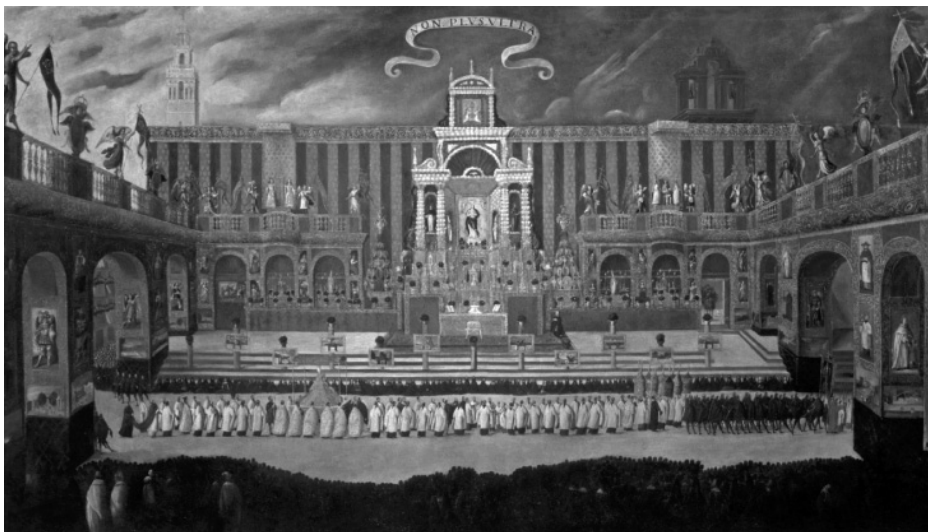


Fig. 12. Anónimo. *Procesión de la consagración de la iglesia del Sagrario de la catedral de Sevilla y fiestas por el Breve Sollicitudo Omnium Ecclesiarum sobre la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen del papa Alejandro VII. 1662.*
Catedral de Sevilla

Los estudios sobre *Las órdenes militares* se han centrado sobre todo en que este auto fue denunciado ante la Inquisición, debido a los argumentos que emplea Calderón para defender la pureza del origen de la Virgen en el examen de limpieza de sangre que se hace a Jesús para su ingreso en la orden de la Cruz, que constituye la base argumental del auto. Esta denuncia ha hecho pasar por alto que el motivo central del auto, la clave de su composición e interpretación, es precisamente la celebración del documento papal que constituye la prueba definitiva de la limpieza de la Virgen: la declaración de la Inmaculada Concepción de María, que fue promovida especialmente por Felipe IV y su embajador extraordinario en Roma, Luis Crespí de Valldaura, Obispo de Plasencia, como se dice expresamente en el texto del auto y en el del propio Breve.

Lo que no se menciona directamente, aunque era sabido por todos los asistentes a la representación, es que el tercer principal promotor de este documento, junto a los mencionados, no es otro que el mismísimo protector de las Fiestas del Corpus, don José González. Este omnipresente personaje era en aquel momento también Presidente de la Junta de la Inmaculada Concepción, y de él se ha conservado una abundante correspondencia que muestra el trabajo conjunto con Luis Crespí para conseguir arrancar un documento



Fig. 13. Grabado de Pedro de Villafranca sobre la Inmaculada Concepción que encabeza el libro de admisión de los Señores Hermanos de la Hermandad del Refugio, 1655. Archivo de la Hermandad del Refugio, Madrid: legajo 128.2.

que aumentaría el prestigio de la Monarquía Española en defensa del dogma mariano y español por excelencia (Fayard 1981, 361 y Carrió-Invernizzi 184).

En un año de tristeza y malas noticias –es el año también de la muertes del príncipe Felipe Próspero, del valido Luis de Haro y del intento de atentado del marqués de Eliche (Flórez Asensio 172)– no resulta nada extraño que González, de acuerdo con Calderón, decidiera poner en escena esa victoria del Monarca que era a la vez una victoria propia. La importancia que Felipe IV dio a esta declaración immaculista queda clara en las palabras que, según los *Avisos* de Barrionuevo, pronunció tras salir ileso del incendio provocado por Eliche en el Coliseo del Retiro: “Ya la Virgen me ha pagado de contado el corto obsequio que la hice en solicitar la fiesta de su Concepción Inmaculada” (Barrionuevo, IV, 440).

Interpretar el auto sacramental con estas claves permite apreciar cómo, por ejemplo, en la escena final en la que se muestra un inmenso pavón que

despliega sus plumas, hay un llamamiento al propio Felipe IV, personificado en el personaje del Mundo, para que no se ensoberbezca por el éxito conseguido:

Porque no es esta materia
para el desvanecimiento,
sino antes para la enmienda,
en hacimiento de gracias
de tanto honor como llegas
a ver, sin hacer aprecio
de vanidades tan necias. (vv. 1389-95)

Con los datos que hemos visto, tampoco resulta extraño que la trama del auto se monte en torno al examen de pureza de sangre previo al ingreso en una de las órdenes militares –concretamente la de Santiago– al que se somete a Cristo: es el mismo examen por el que habían pasado Calderón y José González, que eran desde hacía tiempo caballeros de la misma prestigiosa orden.

CONCLUSIÓN

Los autos aquí estudiados, junto a los datos sobre su organización entrevistos en la parte inicial de este artículo, son a mi entender prueba suficiente para demostrar que los autos sacramentales compuestos por Calderón para el Corpus de Madrid lo fueron ante todo para ser representados ante el Rey. Tener esto en cuenta resulta fundamental para la correcta interpretación de algunos de estos autos que solo son completamente comprensibles a la luz de los datos que este hecho puede aportar.

La interpretación en clave política del teatro calderoniano iniciada por críticos tan destacados como Rull Fernández (1981 y 2004) Neumeister (1982), Greer (1991), Montaner Frutos (1995), Arellano (2001 y 2011), Cruickshank (2002) Brown y Elliott (2003) o Elliott (2005) –por citar solo algunos autores y obras– se ha hecho especialmente a partir del teatro palaciego y de algunos autos sacramentales –como *El primer Blasón del Austria*, *El lirio y el azucena* o *El Palacio del Retiro*– en donde este aspecto es más o menos evidente. Considerar los autos sacramentales en Madrid como otra forma de teatro para Palacio –sin que pierda por ello ninguna de sus peculiares características– puede aumentar la nómina de ejemplos y, con ello, ayudar a delimitar

la importancia y alcance de un fenómeno que últimamente está siendo debatido de nuevo por los calderonistas.¹⁵

OBRAS CITADAS

- Aldea Vaquero, Quintín. “Los miembros de todos los Consejos de España en la década de 1630 a 1640”. *Anuario de Historia del Derecho español* 50 (1980): 189-206.
- Arellano, Ignacio, y J. Enrique Duarte. *El auto sacramental*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Arellano, Ignacio. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 2001.
- Arellano, Ignacio. “Conflictos de poder en los autos sacramentales de Calderón”. *Studi Ispanici* 36 (2011), 67-85.
- Barbeito, Manuel. *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Servicio de Publicaciones del COAM, 1992.
- Barrionuevo, Jerónimo de. *Avisos (1654-1658)*. Madrid: Tello, 1893.
- Bartolomé, Belén. “El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos”. *Boletín del Museo del Prado* 15.33 (1994): 15-28.
- Brown, Jonathan, y J. H. Elliott. *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Taurus, 2003.
- Burke, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El primer refugio del hombre*. Ed. Rafael Zafra. Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, en prensa.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Mística y real Babilonia*. Ed. Françoise Gilbert y Klaus Uppendahl. Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El lirio y el azucena*. Ed. Victoriano Roncero López. Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Las órdenes militares*, Ed. José María Ruano de la

15. Puede verse al respecto la *Mesa redonda sobre la interpretación política de las fiestas calderonianas* publicada en DVD, con una presentación de Fernández Mosquera, en el volumen extra de 2013 de *Anuario Calderoniano*. En este mismo volumen hay algunos interesantes artículos dedicados al asunto.

- Haza. Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 2005.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El diablo mudo*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 1999.
- Cano, Alonso. *La modernidad del Siglo de Oro español: sala de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano: 1 abril-26 mayo 2002*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano / [Sevilla] : Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.
- Canones et decreta Concilii Tridentini*. Leipzig: Bernhardus Tauchnitii, 1853.
- Carrió-Invernizzi, Diana. *El gobierno de las imágenes: ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Cruikshank, Don W. “La crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época”. *Ayer y hoy de Calderón : actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*. Madrid: Castalia, 2002. 95-106.
- Daniel, Gabriel, *Compendio de los sucesos de el reinado de Luis XIV el Grande, rey de Francia: que con titulo de Fastos, o Diario histórico compuso... el P. Gabriel Daniel... Madrid: en la imprenta de Juan Francisco Blás de Quesada, 1726*.
- Elliott, J. H. “Felipe IV, mecenas”. *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*. Ed. Anthony Close. Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006. 43-59.
- Escudero, José Antonio. *Los hombres de la monarquía universal*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- Fayard, Janine. “José González (15837-1668), «creature» du comte-duc d’Olivares et conseiller de Philippe IV”. *Hommage à Roland Mousnier: Clientèles et fidélités en Europe à l’époque moderne*. Ed. Yves Durand y Roland Mousnier. Paris: PUF, 1981.
- Fayard, Janine. *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1982.
- Flórez Asensio, María Asunción. “El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y «Superintendente» de los Festejos Reales”. *Anales de Historia del Arte* 20.0 (2010): 145-82.
- Fernández-Mosquera, Santiago. “Mesa redonda sobre la interpretación política de las fiestas calderonianas”. *Anuario Calderoniano*, vol. extra 1 (2013), 15-17.
- Frutos Sastre, Leticia M. de. *El templo de la fama: alegoría del Marqués del*

- Carpio*. Madrid: Fundación Caja Madrid –Fundación Arte Hispánico, 2009.
- Galván, Luis. “El lirio y la azucena de Calderón de la Barca en perspectiva comparativista: auto y comedia”. *Actas del congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*. Ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti. Pamplona: Eunsa, 2005. 753-64.
- Galván, Luis. “La justicia en algunos autos bíblicos de Calderón”. *Studi Ispanici* 39 (2014): 69-79.
- Greer, Margaret Rich. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de La Barca*. Princeton UP, 1991.
- Greer, Margaret Rich. “La consolidación de la comunidad: El Nuevo Historicismismo y los autos de Calderón”. *Nuevo Historicismismo*. Ed. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón. Barcelona: Arco/Libros, 1998. 339-370.
- Guerrero Mayllo, Ana. *El gobierno municipal de Madrid (1560-1606)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1993.
- Gutiérrez, Constanancio, ed. “España por el Dogma de la Inmaculada. La embajada a Roma de 1659 y la bula *Sollicitudo* de Alejandro VII”. Número monográfico de *Miscelanea Comillas* 13.24 (1955).
- Lobato, María Luisa, “Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)”. *Scriptura* 17 (2002): 227-262.
- López Torrijos, Rosa, “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche”. *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: C.S.I.C.-Editorial Alpuerto, 1991. 27-36.
- Martínez Albero, Miquel. “¿Herederas de un Nuevo Olimpo?: política e imagen en el escenario de las cortes de María Teresa y Margarita Teresa de Austria”. Tesis de Master. Madrid: Universidad Complutense, 2015.
- McGrath, Michael J. “Actividad dramática en las calles: un análisis documental del Auto Sacramental en Segovia durante el siglo XVII”. *Estudios segovianos* 100 (2000): 235-250.
- McKendrick, Melveena. *El teatro en España, 1490-1700*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2003.
- Mínguez Cornelles, Víctor Manuel et al. *La fiesta barroca: los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castellón: Universitat Jaume I, 2014.
- Montaner Frutos, Alberto. “La legitimación del poder en los autos sacramentales de Calderón”. *La comedia: seminario hispano-francés*. Ed. Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 397-494.

- Montes Doncel, Rosa Eugenia. “De nuevas sobre el Nuevo Historicismo”. *Anuario de estudios filológicos* 27 (2004): 207-219.
- Neumeister, Sebastian. “Las bodas de España. Alegoría y Política en el Auto Sacramental”. *Hacia Calderón: quinto Coloquio Anglogermano, Oxford 1978*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1982. 30-41.
- Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón, eds. *Nuevo Historicismo*. Barcelona: Arco/Libros, 1998.
- Pinillos Salvador, Carmen. “Un siglo de adaptaciones: la *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio* de Calderón de la Barca”. *Giornate Calderoniane: Calderón 2000*. Ed. Enrica Cancelliere. Palermo: Flaccovio editore, 2003. 309-332.
- Pontón, Gonzalo. “Las sendas de un nuevo historicismo”. *Revista de literatura* 58.115 (1996): 5-26.
- Primer libro de admisión de los Señores Hermanos*, Archivo de la Hermandad del Refugio, Madrid: legajo 128.2.
- Saltillo, Marqués del. “Don Antonio Pimentel de Prado y la Paz de los Pirineos”. *Hispania: Revista española de historia* 26 (1947): 24-124.
- Tepa, Conde de (José María Gullón e Yturriaga). *Breve historia de la Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid*. Madrid: Hermandad del Refugio, 1995.
- Rull Fernández, Enrique. *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2004.
- Rull Fernández, Enrique. “Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón”. *Calderón : actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Madrid: C.S.I.C., 1983. 759-768.
- Strong, Roy. *Arte y poder: fiestas del Renacimiento, 1450-1650*. Madrid: Alianza, 1988.
- Uppendahl, Klaus. “Introducción”. Pedro Calderón de la Barca, *Mística y real Babilonia*. Ed. Françoise Gilbert y Klaus Uppendahl. Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 2011.
- Varey, John E., y Norman D. Shergold, eds. *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudio y documentos*. London: Tamesis Books, 1971.
- Varey, John E., y Norman D. Shergold, eds. *Teatros y comedias en Madrid, 1651-1665: estudio y documentos*. London: Tamesis Books, 1973.
- Zafra Molina, Rafael. “El primer blasón católico de España”. *Anuario calderoniano* 4 (2011): 393-413.

Zugasti, Miguel. “Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015): 65-102.